

In Memoriam Karel Philippus Bernet Kempers

von Jos Smits van Waesberghe, Amsterdam

Bernet Kempers, geboren am 20. September 1897, verschied am 30. September 1974 in Amsterdam. Er war eine Persönlichkeit mit ungewöhnlichen Qualitäten. Wenn ich, als sein jahrelanger Kollege, von ihm ein Bild geben darf, dann kann ich mich nicht auf den Musikologen Bernet Kempers beschränken; dann bin ich verpflichtet, über seine so vielen anderen Eigenschaften des Herzens und des Geistes zu sprechen.

Doch ist es gut, erst etwas über seine Jugendwanderungen im Land der Musik zu berichten. Meistens wird hierüber in Lebensbeschreibungen nicht gesprochen. Dabei ist gerade der Anfang seiner „Karriere“ kennzeichnend für seine Persönlichkeit. Bernet Kempers begann mit dem Studium des Notariats. Sein Vater war Notar in Nijkerk und so lag es nahe, ebenfalls diesen Beruf zu wählen. Aber der Mensch Bernet Kempers entbehrte in diesem „trockenen“ Studium etwas Wesentliches. Gerade dasjenige, von dem er selbst erfüllt war, fehlte: das Musische, die Musik, so daß er das Jura-Studium abbrach, um bei einigen, damals renommierten Lehrern des Amsterdamer Konservatoriums (Musiktheorie und Komposition bei Bernard Zweers und Musikgeschichte bei van Milligen) zu studieren. Dies war für ihn nur ein Anfang: sein Ziel war die Musikwissenschaft. Aber in den zwanziger Jahren dachte noch kaum jemand in den Niederlanden an die Kombination von Wissenschaft und Ars Musica. Und so beschloß Bernet Kempers, seine Studien an der Universität München bei Adolf Sandberger fortzusetzen; bei Sandberger deswegen, weil bei ihm die Musik und die Geschichte der „niederländischen Schulen“ im Zentrum seiner wissenschaftlichen Forschungen stand.

In München wurde also der Grund gelegt für sein weiteres Leben als *doctor-docens* und *doctor-editor*. Unter seinen vielen Veröffentlichungen führt ein Hauptweg von seiner Münchener Dissertation (1926) über *Jacobus Clemens non Papa* zu seinem letzten großen Werk, dem 20. Band der „Opera omnia“ dieses Komponisten. Damit war bei seinem Ableben die Veröffentlichung dieser „Opera Omnia“ nahezu vollendet, ein Werk, das in seinem Leben, trotz seiner vielen Publikationen auf anderen musikwissenschaftlichen Gebieten, wohl den wichtigsten Platz eingenommen hat.

Sein bleibender Nachlaß als *doctor-docens* sind die von ihm in die Musikwissenschaft eingeführten Studenten und das unter seiner Leitung und dank seiner Beharrlichkeit ins Leben gerufene Institut für Musikwissenschaft an der Universität Amsterdam. Dieser Aspekt des *doctor-docens* Bernet Kempers ist für die Nachwelt von größerer Bedeutung, als man denkt. Denn, als *doctor musicae artis* in die Niederlande zurückgekehrt, war zunächst an einen Lehrauftrag an einer niederländischen Universität nicht zu denken. Im Jahre 1929 wurde er jedoch an der Universität von Amsterdam zugelassen und zwar, wie es damals offiziell hieß – ein jetzt nicht mehr bestehendes Amt – als Privatdozent. Dieses Amt war ein Ehrenamt, d. h. die Ehre war so groß, daß ein Privatdozent „*pro*

Deo“ arbeiten durfte. Glücklicherweise konnte Bernet Kempers diese „pro-Deo“-Arbeit mit einer Anstellung als Lehrer für Musikgeschichte am königlichen Konservatorium in Den Haag und einige Jahre später in demselben Fach am Konservatorium in Amsterdam als Nachfolger von A. Smijers verbinden. 1937 wurde seine „pro Deo“-Arbeit als Privatdozent umgewandelt in das Amt eines Lektors. Aber erst im Jahre 1946 wurde er zum außerordentlichen, und im Jahre 1953 schließlich zum ordentlichen Professor ernannt. Im Jahre 1968 emeritierte er.

Dies ist eine kurze Zusammenfassung der Daten, die sich auf Bernet Kempers als *doctor-docens* beziehen. Indes habe ich zu Beginn dieses Nachrufs die Bemerkung gemacht, daß eine Biographie über Bernet Kempers unvollständig wäre, wenn man ausschließlich seiner musikologischen Arbeit Aufmerksamkeit widmen würde. Wer ihn auf Kongressen oder Versammlungen sprechen hörte, der war immer wieder überrascht über seine vielen Möglichkeiten, mit Ernst bis Scherz scharfsinnig schwierige Probleme zu durchschauen, auch wenn er manchmal nur zögernd neue Gedanken und Gewohnheiten gelten ließ.

Bernet Kempers war der geborene Organisator und darum Präsident vieler Vereinigungen. Von Natur aus war er unerschütterlich und – oft mit Recht – stets von der Richtigkeit seiner Meinung überzeugt. Er glaubte fest daran, daß Freunde, die miteinander diskutieren, die „*magis amica veritas*“ finden. Bernet Kempers betrachtete sich selbst als *den* „*amicus carissimus*“ der Jungfrau „*Veritas*“, wobei er immer wieder seine Widersacher durch seinen großen Humor zu entwaffnen wußte. Der Mensch und Musikologe Bernet Kempers kann daher mit wenigen Worten gekennzeichnet werden: „Eine unvergeßliche Persönlichkeit mit ungewöhnlichen Qualitäten“.

Erich Schenk (1902–1974)

von Othmar Wessely, Wien

Plötzlich und allen, die ihn kannten völlig unerwartet, ist Erich Schenk am Abend des 11. Oktober 1974 in seinem Wiener Heim verstorben. Er hat bis zuletzt seiner Arbeit gelebt, beschäftigt mit dem Abschluß einer Edition sämtlicher Kammerensonaten *a tre* von Johann Joseph Fux für dessen Gesamtausgabe und mit letzter Handanlegung an die zweite, umgearbeitete Auflage seiner 1955 erstmals erschienenen Mozart-Biographie.

Am 5. Mai 1902 in Salzburg geboren, erhielt er humanistische und musikalische Ausbildung an Gymnasium und Mozarteum und studierte von 1920 bis 1925 als Schüler von Adolf Sandberger Musikwissenschaft an der Universität München. Auf Grund einer Dissertation über *Giuseppe Antonio Paganelli. Sein Leben und seine Werke* zum Doktor der Philosophie promoviert, habilitierte er sich nach mehrjäh-

rigen Studienaufenthalten im In- und Ausland 1929 zum Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Universität Rostock, an der er, seit 1936 als außerordentlicher Professor, bis zu seiner Betrauung mit der Wahrnehmung der Lehrtätigkeit an der nach Robert Lachs Emeritierung vakant gewordenen Wiener Lehrkanzel für Musikwissenschaft (1939) tätig blieb. Von 1940 bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1971 war er ordentlicher Universitätsprofessor und Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Wien.

Sein erfülltes Leben ist untrennbar verbunden mit der 1894 von Guido Adler ins Leben gerufenen Editionsreihe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, die seit 1947 unter seiner wissenschaftlichen Leitung stand, nachdem er zuvor editorische Erfahrungen an der von ihm in Gemeinschaft mit dem älteren Walther Vetter betreuten Serie der *Landschaftsdenkmale Mecklenburg und Pommern des Erbes deutscher Musik* hatte sammeln können. Unter den 41 Bänden österreichischer Musikdenkmäler, die er so in 27 Jahren herausbringen konnte, legte er neun mit Werken von Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Heinrich Schmelzer, Georg Muffat, Johann Joseph Fux und Luigi Tomasini selbst vor. Die als Beihefte zu diesem Unternehmen gedachten *Studien zur Musikwissenschaft* verdanken ihm ihre Wiederbelebung nach langjähriger Unterbrechung, die *Wiener musikwissenschaftlichen Beiträge*, die *Mitteilungen* und *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* und die *Tabulae musicae Austriacae* ihre Begründung.

Vor diesem Hintergrund editorischer und organisatorischer Aktivitäten, die auch die Leitung zweier musikwissenschaftlicher Kongresse (Salzburg 1931, Wien 1956) und eines Beethoven-Symposiums (Wien 1970) einschließen, steht das gelehrte Werk. Selbständigen Veröffentlichungen zur landeskundlichen Musikforschung (*Musik in Kärnten*, 1941; *950 Jahre Musik in Österreich*, 1946; *Kleine Wiener Musikgeschichte*, 1946) und Monographien über Johann Strauß (1940), Beethoven (1943) und Mozart (1955, englisch 1959) tritt eine gewaltige Zahl an Abhandlungen zur Seite, die vielseitige Interessen auf dem Gesamtgebiet der abendländischen Musikgeschichte zeigen – eine Auswahl erschien gesammelt anlässlich seines 65. Geburtstages (1967) – und doch Schwerpunkte erkennen lassen. Die Musik des Barock ist ihm zeitlebens am Herzen gelegen, gleich ob es um Grundfragen musikalischen Gestaltens (*Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, in *ZfMw* 17, 1935) ging oder um die Konstruktion einer Schulgemeinschaft bolognesischer und modenesischer Meister (*Osservazioni sulla scuola istrumentale modenese nel seicento*, in *Atti e memorie della accademia di scienze, lettere e arti di Modena* 10, 1952, deutsch in *StMw* 26, 1964) oder um die Geschichte einer Gattung (*Die italienische Triosonate*, 1955; *Die außeritalienische Triosonate*, 1970), in die er sich jahrelang auch durch Ausgaben für den praktischen Musiziergebrauch (*Hausmusik*, jetzt *Diletto musicale*, Wien) eingearbeitet hatte. Den gebürtigen Salzburger, den Wahlwienener fesselten begrifflicher Weise nicht minder die Meister der Wiener klassischen Trias. Tiefschürfende Aussagen zu Joseph Haydn und zu Beethoven umrahmen seine Mozart-Forschungen, die wieder von Arbeiten zu Kleinmeistern der Zeit flankiert werden und zu Bemühungen um Musiker und Musik der Romantik (Robert Schumann, Otto Nicolai, Anton Bruckner, Franz Schmidt) hinführen. Mecklenburgisch-pommersche Probleme in musicis haben ihn in seinen norddeutschen Anfän-

gen gefesselt und noch späte Frucht in einer kritischen Edition der Autobiographie des Johann Wilhelm Hertel (1957) getragen.

Vieles war noch projektiert, vieles begonnen. Ein Buch über *Wiener Dirigenten*, das dokumentarischen Charakter zeigen sollte, war weit gediehen, anhand des vollständig erhaltenen Übungsmaterials von Joseph Vockner sollte *Bruckner als Privatlehrer* für eine vom Schreiber dieser Zeilen vorbereitete Sammlung von *Bruckner-Studien* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften behandelt werden, Anton von Webern hat ihn an Hand von Briefen beschäftigt. Pläne über Pläne hat Erich Schenks nimmermüder Geist gehegt. Und was als das Unvollendete, das Beabsichtigte, würde wohl deutlicher zeigen, daß ihn die Welt der Wissenschaft viel zu früh verloren hat?

Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang

von Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Handschriftensiglen:

- Vat. lat. 5319** Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 5319, aus der Lateran-Basilika in Rom, 12. Jahrhundert. Veröffentlicht von Margareta Landwehr-Melnicki mit einer Einführung von Bruno Stäblein in *Monumenta Monodica Medii Aevi II*, Kassel 1970 (MMMA II).
- Ro** Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 79, 12. Jahrhundert. Text in: Joseph Maria Thomasius (Giovanni Maria Tommasi), *Responsalia et Antiphonaria*, Roma 1686. Melodien unveröffentlicht.
- Lo** London, British Museum, Ms. Add. 29 988, Herkunft unbekannt (aus Rom), 12. Jahrhundert. Unveröffentlicht.
- Me** Metz, Bibliothèque municipale, Ms. 351, f. 66-75' (Tonarius), um 870 nach älterer Vorlage. Veröffentlicht: *Der karolingische Tonar von Metz*, herausgegeben und erläutert von Walther Lipphardt. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Heft 43, Münster (Westfalen) 1965. Die römische Ziffer nach dem Siglum gibt den der Antiphon in diesem Tonar zugeordneten Psalmton, die arabische Ziffer die differentia an.
- C** Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 17436 („*Antiphonar Karls d. Kahlen*“) aus Compiègne, 860/880.
- G** Durham, Cathedral Chapter Library, Ms. B III.11 aus Nordfrankreich, 11. Jahrhundert.
- B** Bamberg, Staatliche Bibliothek, Ms. lit. 23 aus Süddeutschland, Ende 12. Jahrhundert.
- E** Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. 106 aus Ivrea, 11. Jahrhundert.
- M** Monza, Archivio Capitolare C 12/75 aus Monza? Anfang 11. Jahrhundert.
- V** Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. XCVIII aus Norditalien (Verona/Nonantola), 11. Jahrhundert.
- H** St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 390/91 („*Codex Hartker*“) aus St. Gallen, um 1000.

R	Zürich, Zentralbibliothek, Ms. 28 aus Rheinau, 13. (12.?) Jahrhundert.
D	Paris, B. N. Ms. lat. 17296 aus Saint Denis, 12. Jahrhundert.
F	Paris, B. N. Ms. lat. 12584 aus Saint-Maur-les-Fossés, 12. Jahrhundert.
S	London, B. M. Ms. Add. 30850 aus Silos, 11. Jahrhundert.
L	Benevento, Biblioteca Capitolare, Ms. V. 21 aus San Lupo di Benevento, Ende 12. Jahrhundert.

Die Offiziumsantiphonare *CGBEMVHRDFSL* veröffentlicht in Renatus Joannes Hesbert, *Corpus Antiphonarium Officii*, kritische Ausgabe der Antiphonentexte mit Fundstellen in Bd. III, Roma 1965.

*

Die antiphonale Psalmodie der altrömischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hat bisher kaum die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden; einzig Ewald Jammers hat sie bei seinen Erwägungen über Modalitätsprobleme herangezogen¹. Gerade die Untersuchung der Psalmodie in den beiden gregorianischen Gesangsüberlieferungen führt jedoch zu höchst aufschlußreichen Ergebnissen.

Ein altrömischer Traktat über die Psalmtöne oder ein Tonar ist nicht bekannt. Im Anschluß an die Antiphonen der Messe und des Offiziums geben die altrömischen Handschriften jedoch den Schluß und häufig auch das Initium des zugeordneten Psalmtons an, so daß die Psalmtöne sich erschließen lassen, allerdings – von einigen Beispielen abgesehen – mit Ausnahme der Mediatio, der Mittelwendung: Wenn die erste Vershälfte sehr kurz ist, reicht das Intonationszitat in der Meßpsalmodie gelegentlich bis in die Mittelwendung hinein², einige Male ist ein vollständiger Vers ausgeschrieben³. In der Hs. *Vat. lat. 5319* sind Antiphonenverse mit extrem kurzem Text verschiedentlich ohne Mediatio notiert⁴, offensichtlich wegen ihrer Kürze. Die Mediatio scheint in altrömischer Überlieferung unregelmäßig gehandhabt worden zu sein; wo sie ausgeschrieben ist, erscheint sie im gleichen Psalmtone mitunter in verschiedenen Fassungen⁵. Im übrigen sind die altrömischen Psalmtöne ganz wie die Psalmtöne der mittelalterlichen Überlieferung angelegt (Initium – Tenorrezitation – Finalis mit verschiedenen differentiae), ja sie sind Varianten dieser Psalmtöne⁶.

¹ *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 126-131.

² Vgl. in *Vat. lat. 5319* die Introitus *Puer natus est* (MMMA II S. 9), *Sacerdotes ejus* (S. 15), *Ex ore infantium* (S. 42), *Misericordia Domini* (S. 45) und die Communio-Antiphon *Unguentum in capite* (S. 444).

³ Vgl. in *Vat. lat. 5319* die Communio-Antiphonen *Hoc corpus* (MMMA II S. 496) und *Ego sum pastor bonus* (S. 501f.), die Antiphonen der Ostervespern *Cito euntes* (S. 525), *Cognoverunt Dominum* (S. 530), *Videte manus* (S. 532), *Dixit discipulus ille* (S. 534) und *Hoc iam tertio* (S. 536). Auch in *Ro* finden sich Beispiele, vgl. f. 11 und 27.

⁴ Zur Communio *Pater si non potest* (MMMA II S. 491) und zu den Antiphonen der Ostervespern *Data est mihi* (S. 538), *Euntes docete* (S. 539), *Tulerunt Dominum* (S. 536), *Venit Maria* (S. 537), *Ascendo ad Patrem* (S. 537), *Accipite Spiritum* (S. 540).

⁵ Vgl. den 7. Ton bei der Antiphon *Cito euntes* (MMMA II S. 525) mit dem zur Antiphon *Dixit discipulus ille* (S. 534) und *Hoc iam tertio* (S. 536) und mit dem zur Antiphon *Cognoverunt Dominum* (S. 530), den 4. Ton zu den Introitus *Ex ore infantium* (S. 42) und *Misericordia Domini* (S. 45), den 8. Ton zur Communio *Hoc corpus* (S. 496) und zur Antiphon *Videte manus* (S. 532).

⁶ Nach Jammers unterscheidet sich die altrömische Psalmodie von der fränkischen „dadurch, daß sie keine Mediante kennt“ (*Musik in Byzanz*, S. 131). Er selbst weist aber auf einige Verse mit Mittelwendung hin und kommentiert ein solches Beispiel, diese Psalmodie habe „im strengen Sinn des Wortes keine Mediante, sondern nur eine Akzentuierung als Unterbrechung der Psalmodie“ (S. 128). Ich kann mich dieser Unterscheidung nicht anschließen.

Beginnen wir mit der Meßpsalmodie (Melodietafel 1): Zu den Introitus notieren die altrömischen Handschriften die acht wohlbekanntesten Töne der antiphonalen Meßpsalmodie mittelalterlicher Überlieferung mit geringfügigen Abweichungen. Die im Norden seit dem 11. Jahrhundert außer Gebrauch gekommene Communiopsalmodie war nach Ausweis der Handschriften auch in der altrömischen Überlieferung im 11./13. Jahrhundert im Rückgang begriffen: So wird in *Vat. lat. 5319* nur zu einem Teil der Communiopsalmodien ein Psalm oder ein nichtpsalmodischer Vers zitiert, bei anderen wird mit den Schlußvokalen der Doxologie auf eine differentia hingewiesen, vielfach fehlt jeder Hinweis auf einen Vers oder es steht der Vermerk „*ut supra*“. Immerhin lassen sich auch die Psalmtöne zur Communiopsalmodie rekonstruieren: Es sind die gleichen acht Töne wie die der Introituspsalmodie, aber im 6., 7. und 8. Ton werden eigene, von der Introituspsalmodie abweichende differentiae gebraucht, und in der Communiopsalmodie des 7. Tons finden sich auffällig viele irreguläre differentiae. Einmal, zu einem ausgeschriebenen Vers bei der Communiopsalmodie *Ego sum pastor bonus*⁷, taucht in *Vat. lat. 5319* eine Zweitfassung des 8. Psalmtons auf, die der Überlieferung des Nordens näher steht.

Die beiden altrömischen Offiziumshandschriften *Ro* und *Lo* – die zweite ist unvollständig und enthält eine Lücke in der Fastenzeit – bieten ein ganz anderes Bild (Melodietafel 2). *Ro* enthält rund 1050 Antiphonen. Zu beinahe 9 von 10 dieser Antiphonen werden nur drei Psalmtöne angegeben, für die ich insgesamt 58 verschiedene Schlußwendungen zähle. Eine dieser Schlußwendungen wird 236, eine zweite 186 mal, andere werden nur einmal oder zweimal verwendet: Es lassen sich typische differentiae, die mit sehr unterschiedlicher Häufigkeit auftreten, und bloße Schlußvarianten unterscheiden, die das auf der Typisierung erlernbarer Formeln und deren schulmäßiger Anwendung beruhende System der differentiae aushöhlen. In *Lo* ist die Zahl der Schlußvarianten noch wesentlich höher als in *Ro*.

Auch die typischen differentiae werden unsystematisch gebraucht: Sie sind nicht regelmäßig bestimmten Antiphoneninitien zugeordnet, sogar zur gleichen Antiphonenmelodie können verschiedene differentiae angegeben sein, insbesondere, wenn sie in einem anderen liturgischen Zusammenhang wiederkehrt.

Fast 2/3 aller Antiphonen schließen auf *g*. In *Ro* ist zu rund 370 dieser Antiphonen ein auf *d* rezitierender Psalmtönen zitiert, der eine Variante des 7. Psalmtons mittelalterlicher Überlieferung ist. Fast 300 Antiphonen sind mit einer Variante des 8. Psalmtons mit dem Rezitationston *c* verknüpft. In *Lo* erscheint daneben eine zweite Variante des 8. Psalmtons, die das gleiche differenzierte Initium wie die Meßpsalmodie des 8. Tons (aber andere differentiae) und wie die fränkische Canticapsalmodie aufweist. Eine besondere Psalmodie für die Cantica gibt es in den altrömischen Handschriften nicht. Rund 240 Antiphonen in *Ro* mit dem Schlußton *d* ist eine Variante des 1. Psalmtons, Rezitationston *a* zugeordnet.

Zu dem verbleibenden Rest der Antiphonen sind Psalmtöne angegeben, von denen nur ein begrenzter Gebrauch gemacht wird. Die Initien dieser Psalmtöne sind denen der drei vorgenannten gleich bzw. deren Transposition in die Unterquint oder

⁷ MMMA II S. 501.

Unterquart. Die differentiae sind also wichtige Identifikationsmerkmale. Sie werden aber auch hier unsystematisch gebraucht, und auch in diesen Psalmtönen gibt es viele Schlußvarianten.

15 Antiphonen in *Ro* sind mit einer Variante des 2. Psalmtons verknüpft. Dabei handelt es sich

a) um 9 Antiphonen der Weihnachtszeit:

<i>Omnipotens sermo tuus</i> 20'	<i>Me</i> II.1	4. Adventso.
<i>Spiritus Domini super me</i> 22	<i>Me</i> II.2	Mi. n. d. 4. Adventso.
<i>Magnificatus est</i> 25	<i>Me</i> VII.9	Weihnachtsvigil
<i>Quem vidistis pastores</i> 29'	<i>Me</i> II.2	Weihnachten
<i>Genuit puerpera regem</i> 30	<i>Me</i> –	Weihnachten
<i>Hierusalem, Hierusalem</i> 33	<i>Me</i> –	St. Stephanus
<i>Exiit sermo</i> 35	<i>Me</i> VI.1	St. Johannes Ev.

b) um 3 Antiphonen am Gründonnerstag und Karfreitag:

<i>Dominus tamquam ovis</i> 97	<i>Me</i> II.2	Gründonnerstag
<i>Oblatus est</i> 97	<i>Me</i> II.1	Gründonnerstag
<i>Anxiatus est</i> 100	<i>Me</i> IV.3	Karfreitag

c) um 2 nachgetragene Osterantiphonen:

<i>Postulavi Patri meo</i> 190'	<i>Me</i> I.1	(. . . „Patrem meum“ . . .)
<i>Ego sum qui sum</i> 190'	<i>Me</i> I.2	

d) um die Ferialantiphon *Benedictus es Domine doce me* 47'

mit differentia des 8. Tons *Me* – *CGBEMV HRDFSL* –

Die O-Antiphonen der Vorweihnachtszeit, in *Ro*:

<i>O sapientia</i> 14'	<i>Me</i> II.2
<i>O Adonai</i> 14'	–
<i>O radix Jesse</i> 14'	–
<i>O clavis David</i> 14'	–
<i>O oriens</i> 15	–
<i>O rex gentium</i> 15	–
<i>O virgo virginum</i> 15	–

haben einen eigenen, auf *e* rezitierenden Psalmtön.

Der 5. Psalmtön taucht lediglich in *Lo* zu zwei unmittelbar hintereinander stehenden Adventsantiphonen auf:

<i>Ecce iam venit plenitudo temporis</i> 18	<i>Me</i> V.3
<i>Haurietis aquas</i> 18	<i>Me</i> VII.2

Der 6. Psalmtön wird gebraucht

a) zu 23 Antiphonen auf die typische Allelujarefrain-Weise *Ipse invocabit me*:

<i>Ipse invocabit me</i> 29	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Laetentur coeli</i> 29	<i>Me</i> –	–
<i>Notum fecit</i> 29	<i>Me</i> VI.1	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Parvulus filius</i> 30'	<i>Me</i> VIII.6	ohne Allelujarefrain in allen Hss
<i>Puer natus est</i> 30'	<i>Me</i> –	
<i>Verbum caro factum est</i> 30'	<i>Me</i> VIII.4	<i>M HRDFS</i>
<i>Fluminis impetus</i> 40	<i>Me</i> –	<i>CGBEM HRDFSL</i>
<i>Adorate Dominum . . . in aula</i> 40'	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Adorate Dominum . . . omnes</i> 40', 118	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Alleluja</i> 109'		
<i>Modicum</i> 112'	<i>Me</i> VI.1	<i>R</i>

<i>Tristitia vestra</i> 112'	Me VIII.1	BEMV HR	L
<i>Nisi ego</i> 113, 121'	Me I.1	–	
<i>Nimis exaltatus</i> 120'	Me –	CGBEMV HRDFSL	
<i>Dominus in Sion</i> 120'	Me –	CGBEMV HRDFSL	
<i>Dominus in coelo</i> 121	Me –	CGBEM HRDFSL	
<i>Non turbetur</i> 121'	Me VI.1	C	HRDFSL
<i>Non vos relinquam</i> 121'	Me I.2	M	L
<i>Spiritus paraclytus</i> 123'	Me –	CG EMV H DF	L
<i>Verba quae locutus</i> 123'	Me –	C EMV H DF	L
<i>Pacem meam</i> 123'	Me VI.1	CG MV HRDFS	
<i>Noli flere</i> 103'	Me –	C MV RD	L
<i>Lux orta est</i> 133	Me I.2	C EMV HRDFSL	

Wo *Me* eine andere Tonangabe gibt als VI.1, ist offenbar eine andere Melodie gemeint. Die beiden letztgenannten Antiphonen haben eine abweichende differentia.

b) zu 3 Antiphonen auf die typische Melodie *O admirabile commercium*:

<i>O admirabile commercium</i> 37	Me VI.1
<i>O quam gloriosum est regnum</i> 164'	Me VI.1
<i>O quam metuendus</i> 185	Me VI.1

c) zu einer Gruppe von 13 kurzen Ferialantiphonen auf eine typische Melodie:

<i>Diligam te Domine</i> 44	Me –	EM	S
<i>Revela Domino</i> 47	Me –	E VH	SL
<i>Dominus defensor</i> 47	Me I.8	E VH	SL
<i>Inclinavit Dominus</i> 47'	Me –	E VH	SL
<i>Salutare vultus meus</i> 49'	Me –	E VH	SL
<i>Benedicite gentes</i> 51	Me –	V	S
<i>Domine refugium</i> 52'	Me IV.1	G E VH	SL
<i>Exsultate Deo</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Tu solus altissimus</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Benedixisti Domine</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Benedictus Dominus in aeternum</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Metuant Dominum</i> 55	Me –	G E V	
<i>Benedictus Dominus Deus meus</i> 55	Me VI.2	E VH	SL

In *Lo* schließen die Antiphonen *Benedicite gentes*, *Exsultate Deo* und *Metuant Dominum* in *g*, *Salutare vultus meus* in *a*, *Domine refugium* in *e*; in Melodietafel 3 sind drei dieser Antiphonen in der Fassung beider Handschriften wiedergegeben: Die unverwechselbar und tonal ganz eindeutig wirkende Melodie ist in der zweiten Handschrift mehrfach auf andere Tonstufen versetzt, als hätte der Kopist sie fälschlich eine Sekund höher oder tiefer gelesen oder sich um eine Terz geirrt. Der so versetzten Melodie ist dann jeweils ein anderer, passender Psalmton zugeordnet worden: Es handelt sich nicht um Schreibfehler, sondern um Variantenbildung. Eine „falsche“ Fassung der Melodie kann in unmittelbarer Nachbarschaft der „richtigen“ erscheinen: In der Freitagsmatutin (*Lo* 45') folgen auf die nach *g* versetzte Antiphon *Exsultate Deo* sogleich die in *f* notierten *Tu solus altissimus* und *Benedixisti Domine*.

d) zu der Ferialantiphon

<i>Cantate Domino et benedicite</i> 53	Me –	E VH	SL
--	------	------	----

In *Lo* schließt diese Antiphon in *d* und ist mit der Psalmodie des 2. Tons verknüpft.

e) zu 5 Einzelstücken:

<i>Caeli aperti sunt</i> 43	Me V.3	Oktav von Epiphanie
<i>Mitte manum tuam in latus</i> 110	Me –	Oktav von Ostern, Nachtrag
<i>Mitte manum tuam et cognosce</i> 110	Me VIII.6	Oktav von Ostern, Nachtrag
<i>Gloriosi principes</i> 136	Me VI.1	St. Peter und Paul
<i>Regali ex progenie</i> 156'	Me VI.1	Mariä Geburt

Mitte manum tuam in latus erscheint in *Vat. lat. 5319*, *Mitte manum tuam et cognosce* in fränkischer Überlieferung als Communio am Sonntag nach Ostern, beide Stücke gehen auf die gleiche Melodie.

f) zu der Antiphon *Exsultabuntur cornua iusti* 133 zum Fest St. Peter und Paul, die nach der Melodie der Ferialantiphonen gesungen wird, aber mit einer eigenen differentia verknüpft ist. Sie findet sich in *Me* und den im *Corpus Antiphonarium Officii* herangezogenen Handschriften nicht.

Rund 50 Antiphonen in *Ro* schließen auf *e*. Etwa die Hälfte davon ist mit einem Psalmton verknüpft, der auf *e* rezitiert und den man als Entsprechung des 3. Psalmtons ansehen mag.

Bei diesen Antiphonen handelt es sich

a) um eine Gruppe von 15 kurzen, melodisch zusammengehörigen Ferialantiphonen:

<i>Sede a dextris meis</i> 45'	<i>Me</i> –	–		
<i>Adorate Dominum</i> 47	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Miserere mei Deus</i> 47'	<i>Me</i> I.4		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> 48	<i>Me</i> III.2		<i>E V H</i>	<i>S</i>
<i>Sana animam meam</i> 49	<i>Me</i> –		–	
<i>In matutinis Domine</i> 52'	<i>Me</i> –	<i>G</i>	<i>E</i>	
<i>Cantemus Domino gloriose</i> 52'	<i>Me</i> –		<i>H</i>	<i>L</i>
<i>Et omnis mansuetudinis</i> 52'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Auditum tuum</i> 53'	<i>Me</i> –		<i>E</i>	
<i>Quia mirabilia</i> 54	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Jubilate Deo</i> 54	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Clamor meus</i> 54'	<i>Me</i> –		–	
<i>Quam magnificata sunt</i> 54'	<i>Me</i> –		<i>E</i>	
<i>Visita nos Domine</i> 54'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Date magnitudinem</i> 55	<i>Me</i> –		–	

Bei *Miserere mei Deus* in Metz handelt es sich wohl um ein anderes Stück. Der Vergleich mit *Lo* zeigt eine angesichts der Beobachtungen bei den Kurzantiphonen auf *f* erstaunliche tonale Stabilität dieser Antiphonengruppe: Von den 15 Antiphonen schließen 14 auch in *Lo* auf *e*, lediglich *Sana animam meam* schließt auf *g* und ist mit dem 8. Psalmton verknüpft.

b) um einige *Alleluja*-Antiphonen:

<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 103
<i>Alleluja</i> 122
<i>Alleluja</i> 122

Diese Stücke haben abweichende differentiae.

c) um drei Einzelstücke:

<i>Dominus in templo</i> 119'	<i>Me</i> VIII.2	Christi Himmelfahrt
<i>Habitabit in tabernaculo</i> 178'	<i>Me</i> IV.3	Commune mehrerer Martyrer
<i>Sanctis qui in terra</i> 178'	<i>Me</i> IV.3	Commune mehrerer Martyrer

Zu den meisten anderen auf *e* schließenden Antiphonen ist ein Psalmton mit dem Rezitationston *a* angegeben. Zu diesen Antiphonen zählen

a) eine Reihe von 9 Ferialantiphonen:

<i>Auxilium meum</i> 48	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	
<i>Erexit nobis</i> 49'	<i>Me</i> –		–	
<i>Qui habitas in coelis</i> 49'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Facti sumus</i> 50	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Liberavit nos</i> 51'	<i>Me</i> –	<i>C</i>		

<i>Saepe expugnaverunt</i> 51'	Me –	E H L
<i>Laudabo Deum meum</i> 55	Me –	E V H SL
<i>Rectos decet</i> 47	Me –	E V H SL
<i>Benedictus . . . quia visitavit</i> 47'	Me IV.3	E H D S

Zu *Rectos decet* und *Benedictus* ist eine differentia des 1. Psalmtons angegeben. In *Lo* schließen die Antiphonen *Auxilium meum*, *Facti sumus* und *Rectos decet* auf *d*, *Qui habitas* und *Laudabo Deum* in *g*. Melodietafel 4 zeigt drei Beispiele: In *Facti sumus* ist der Anfang der Melodie, ähnlich wie in den Kurzantiphonen des 6. Tons, auf eine andere Stufe versetzt und führt in eine andere Schlußwendung. In *Auxilium meum* stimmt der Anfang überein und biegt in einen anderen Schluß ab. In *Laudabo Deum meum* scheint die Versetzung in die Oberterz zur Neuformulierung der Melodie geführt zu haben.

b) eine Reihe von Einzelstücken:

<i>Iuste et pie</i> 14	Me II.2	3. Adventso.
<i>Egredietur Dominus</i> 21	Me IV.2	Mo. n. d. 4. Advent
<i>Omnes gentes quascumque</i> 39'	Me IV.3	Epiphanie
<i>Mentem sanctam</i> 64	Me IV.3	S. Agatha
<i>Domine labia mea</i> 76	Me VII.7	2. Fastenso.
<i>Qui sequitur me</i> 85'	Me III.5	Sa. n. d. 4. Fastenso.
<i>Turba multa</i> 93	Me IV.3	Palmsonntag
<i>Salva nos Christe</i> 117'	Me III.2	Kreuzauffindung
<i>Crucem tuam . . . quia venit</i> 117'	Me –	(aber in C) Kreuzauffindung
<i>Ante torum</i> 150'	Me IV.1	Mariä Aufnahme in den Himmel
<i>O quam gloriose migrasti</i> 151	Me –	Mariä Aufnahme in den Himmel
<i>Tres video viros</i> 163	Me –	(aber in CG E V HRDF) Letzte Sonntage des Kirchenjahrs zum Canticum der Laudes
<i>Iusti autem in perpetuum</i> 178'	Me –	(aber in C E V HRDFSL) Commune mehrerer Martyrer

In *Lo* findet sich der auf *a* rezitierende Psalmton auch mit dem typischen Wechselnoteninitium des 4. (und des 7.) Tons. Er ist mit der vielgebrauchten Antiphonenweise *Ecce veniet Dominus* verknüpft. Die Schwierigkeiten der mittelalterlichen Musiktheorie bei der tonalen Einordnung dieser Melodie werden auch durch die altrömischen Handschriften belegt, zu einer eindeutigen Festlegung ist es dort nicht gekommen: Die Melodie wird auch mit dem Schluß in *d* und in *g* notiert, in *Ro* erscheint sie mehrfach mit Schluß in *a* und der Variante des 7. Psalmtons. Die in *Lo* mit dieser Weise verknüpfte Variante des 4. Psalmtons ist in *Ro* mit anderer differentia zu zwei ganz anderen Antiphonen angegeben:

<i>Ipse vero invano quaesierunt</i> 94'	Me VII.5	Gründonnerstag
<i>Inter natos mulierum</i> 130	Me III.2	St. Johannes Bapt.

Die weitaus meisten von den oben verzeichneten altrömischen Antiphonen sind auch in fränkischer Überlieferung nachweisbar. Die typischen Melodien der O-Antiphonen und der Antiphonen *Ipse invocabit me*, *O admirabile commercium* und *Ecce veniet Dominus* sind bereits durch den karolingischen Tonar von Metz belegt, auch die große Mehrzahl der Einzelstücke gehört zur ältesten Überlieferung. Von den 38 Ferialantiphonen hingegen finden wir im Metzger Tonar nur 6 Textincipits wieder, wobei offen bleibt, ob die gleichen Antiphonen gemeint sind. Wie die Textkonkordanzen zeigen, weisen die altrömischen Handschriften in den drei Gruppen der Ferialantiphonen eine bemerkenswerte Affinität zu einem Überlieferungszweig auf, der im Corpus Antiphonarium Officii durch den Codex Hartker aus St. Gallen und die Handschriften aus Ivrea, Verona, Benevent und Silos repräsentiert wird. Offenbar fand in der altrömischen Überlieferung eine Redaktion des Wochenoffiziums statt, die sich an diesen bzw. einen noch näher einzugrenzenden italieni-

schen Überlieferungszeit anlehnte. Eine umfassendere Studie über die Offiziumsantiphonen der altrömischen Überlieferung wird von Leo Treitlers und meinem Schüler Edward Nowacki vorbereitet.

Wie unsystematisch die altrömische Überlieferung mit den Psalmtönen verfuhr, zeigt sich schließlich bei den Prozessionsantiphonen und bei den Vespere der Osterwoche in der Meßhandschrift *Vat. lat. 5319*: Die Psalmtöne bzw. Verstöne entsprechen zum Teil der Meßpsalmodie, zum Teil der Offiziumpsalmodie, und es finden sich weitere Varianten der differentiae. Die Antiphonen der Ostervespere sind zumeist mit dem 7. oder 8. Psalmton verknüpft. Das Initium des 8. Psalmtons hat immer die Form der Meßpsalmodie und der zweiten Variante in *Lo*. Der 7. Psalmton erscheint sowohl mit dem Initium der Offiziums- wie dem der Meßpsalmodie, in sechs kurzen Versen fällt die Mediante aus.

Ich fasse zusammen: Die altrömische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hat im 12. Jahrhundert nur in der Messe 8 Psalmtöne, und zwar Varianten der 8 Psalmtöne mittelalterlicher Überlieferung gebraucht. Die differentiae zur Introitus- und Communiopsalmodie bildeten kein einheitliches und konsequentes System. Die meisten Offiziumsantiphonen schlossen in *g* oder *d* und wurden mit drei Psalmtönen verbunden, die in der Reihenfolge der Häufigkeit dem 7., 8. und 1. Psalmton entsprechen. Neben typischen, aber unsystematisch verwendeten differentiae finden sich viele verschiedene Schlußvarianten. Zu einigen Antiphonengruppen, zu bestimmten Melodien und zu einer Reihe von Einzelstücken wurden andere Psalmtöne gesungen, und zwar – von einigen irregulären oder unklaren Beispielen abgesehen – Varianten des 6. und des 2. Psalmtons mittelalterlicher Überlieferung, zwei auf *e* bzw. *a* rezitierende Psalmtöne zu den Antiphonen auf *e* (entsprechend dem 3. und 4. Psalmton) und ein besonderer Psalmton mit Rezitationston *e* zu den O-Antiphonen. In *Lo* finden sich zum Teil von *Ro* abweichende differentiae, und es werden zusätzlich der fänkischen Überlieferung näherstehende Varianten des 8. und des 4. Psalmtons verwendet, der 5. Psalmton findet sich zur zweimal in *Lo*.

Wie ist das zu erklären? Ist das System der 8 Psalmtöne – und das heißt zugleich: das System der 8 Kirchentonarten – in der altrömischen Überlieferung degeneriert, oder hat die altrömische Überlieferung dieses System erst nachträglich und im Offizium nur stückweise übernommen? Der Befund läßt schwerlich eine andere Möglichkeit der Deutung zu als die zweite: Man hat die 8 Psalmtöne in Rom erst spät, unsystematisch, in verschiedenen Redaktionsschüben und unvollständig übernommen, ohne das System theoretisch zu bewältigen.

Daraus ergeben sich Folgerungen und Probleme, von denen zunächst nur einige angedeutet werden sollen:

1) Das System der 8 Psalmtöne und Kirchentonarten ist nicht in Rom, etwa in der römischen Schola cantorum entwickelt worden, und es war mit dem Gregorianischen Gesang nicht von Anfang an verknüpft. Dem entspricht das Überlieferungsbild: Die ersten Zeugnisse des Systems stammen aus dem Frankenreich: Der Ende des 8. Jahrhunderts niedergeschriebene Tonar von Saint Riquier⁸, der um 870 nach

⁸ Hrsg. von M. Huglo, *Un tonaire du Graduel de la fin du VIII^e siècle (Paris, B. N. lat. 13159)*, in: *Revue grégorienne* 31, 1952, S. 176-186 und S. 224-233. Vgl. ders., *Les Tonaires*, Paris 1971, S. 25-29.

einer Vorlage aus der Zeit zwischen 817 und 835 angefertigte Tonar von Metz, die um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschriebene *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis und die etwas später von einem nordfranzösischen Mönch verfaßte *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*. Die ersten Belege für einen Tonar aus Rom stammen erst aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, das ist die Zeit des Untergangs der altrömischen Überlieferung⁹. Das System der Psalmtöne und der Kirchentonarten ist offenbar eine Leistung der karolingischen Renaissance, in der Erfordernisse der liturgischen Gesangspraxis, antikes Erbe und byzantinische Einflüsse zusammengefaßt wurden.

2) Es hat den Anschein, als stünde das Grundrepertoire der Offiziumsantiphonen in der altrömischen Überlieferung in *g* und *d* (oder sei in *g* und *d* notiert), und als seien die Antiphonen mit dem Schlußton *e* und *f* erst nachträglich in die altrömische Offiziumsüberlieferung eingedrungen. Ob von einem *e*-Modus und *f*-Modus zu sprechen ist, und in welchem Sinne das zu tun wäre, bedarf noch der Untersuchung: Einerseits scheint der Schlußton in altrömischer Melodieüberlieferung häufig eher beiläufigen Charakter zu haben, andererseits sind die oben an einigen Kurzantiphonen gemachten Beobachtungen zu ergänzen und zu vertiefen. Und es stellt sich die Frage, wie das bei den Antiphonen sich ergebende Bild mit dem zu vereinbaren ist, das die Offiziumsresponsorien und die Meßgesänge bieten.

3) Die Frage, ob auch die Art und Weise des Psalmodierens auf einem Tenor und die Gliederung durch Initium, Mediante und Finalis, ob die „Langzeilenpsalmodie“ eine karolingische Erfindung ist, oder ob man im Frankenreich auf eine in Rom gebräuchliche Art und Weise des Psalmenvortrags (etwa in Gestalt des 1., 7. und 8. Psalmtons) zurückgriff und sie mit dem Oktoechos verknüpfte, muß einstweilen offen bleiben. Es sei aber angemerkt, daß in alten Psalterien wie beispielsweise dem St. Galler *Psalterium aureum* die Psalmen mit einer Interpunktionsnotation wie Lektionen versehen sind: Hatte diese Notation lediglich didaktische Bedeutung, oder sind die Psalmen (und wann?) in der Liturgie im Lektionston vorgetragen worden?

4) Die Frage nach der Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs (bzw. des „Altrömischen“ und „Gregorianischen Gesangs“) erscheint in neuem Licht. Die in dieser Sache vorgebrachten Argumente werden an anderer Stelle abzuwägen sein¹⁰. Aber: wenn das System der 8 Psalmtöne karolingisch ist, dann kann die Standard- oder fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs nicht in Rom entstanden sein. Es scheint mir ferner undenkbar, daß zwei Gesangsüberlieferungen, zwischen denen ein solches theoretisches und systematisches Ge-

⁹ Ders., *Les Tonaires*, S. 225ff.

¹⁰ Vgl. zuletzt meine Besprechung von MMMA II: *Die altrömische Überlieferung der gregorianischen Meßgesänge*, in: *Musik und Altar* 24, 1972, S. 138-141; Th. H. Connolly, *Introuits and Archetypes: Some Archaisms of the Old Roman Chant*, in: *Journal of the American Musicological Society* 45, 1972, S. 157-174; Hélène Wagenaar-Nolthenius, *Ein Münchener Mixtum. Gregorianische Melodien zu altrömischen Texten*, in: *Acta musicologica* 45, 1973, S. 249-255; B. Stäblein, *Die Entstehung des gregorianischen Chorals*, in: *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 5-17.

fälle besteht, am gleichen Ort über Jahrhunderte nebeneinander tradiert worden wären.

5) Ich habe den Grund und die Ursache für die Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs in den unterschiedlichen Voraussetzungen, in der Verschiedenheit der Musikkultur in Rom und im Frankenreich gesehen: Wie soll es möglich gewesen sein, im 8./9. Jahrhundert und durch mündliche Überlieferung ein ganzes Melodienrepertoire von Rom ins Frankenreich zu übertragen¹¹. Ich ergänze meine These: Die Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hängt mit der Entwicklung des Systems der Kirchentonarten und mit der Einpassung des Cantus romanus in dieses System zusammen.

6) Die Rückwirkung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs auf die altrömische, und die nachträgliche Redaktionstätigkeit in altrömischer Überlieferung nach Abspaltung der fränkischen, die ich bei früherer Gelegenheit durch Beispiele belegt habe¹², erscheint in neuen Dimensionen: So setzt zum Beispiel die Übernahme der 8 Psalmtöne in der Messe eine Redaktion der Meßantiphonen, und die Verwendung von 8 Tönen zu den Versen der Offiziumsresponsorien eine Redaktion der Responsorien voraus. Daß die altrömische Überlieferung die ältere und die fränkische die jüngere ist, heißt durchaus nicht, daß jede einzelne altrömische Melodie und Melodiefassung älter wäre als ihr fränkisches Gegenstück. Was ich früher am Vergleich der Gradualien dargelegt habe, gilt nicht für alle Gattungen. Bei den Antiphonen gelten andere Voraussetzungen als bei Gesängen, die nicht mit Psalmodiermodellen in den 8 Tonarten verknüpft sind. Im Offizium liegen andere Voraussetzungen als in der Messe vor. Die altrömischen Handschriften geben eben nicht den Überlieferungsstand des 8. Jahrhunderts wieder, sondern das, was im 11. oder 12./13. Jahrhundert aus dieser Überlieferung geworden war.

11 *Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich*, in: *Römische Quartalschrift* 49, 1954, S. 172-187.

12 *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12, 1955, S. 74-87.

Melodietafel 1

Antiphonale Meßpsalmodie (Vat. lat. 5319)

(I)



(II)



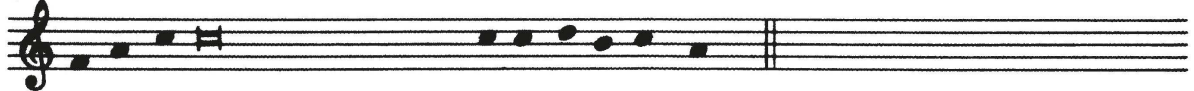
(III)



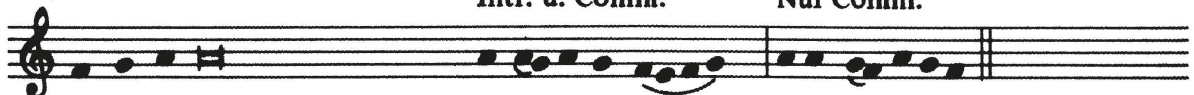
(IV)



(V)



(VI)



- I **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Puer natus est*.**
 Der Introitus *Ego autem in Domino sperabo* schließt in *d*, es folgt das Initium des 4. Tons (transponiert in *g*) und die differentia des 6. Tons (transponiert, Schlußton *f*). Die dritte differentia kommt bei den Communio-Antiphonen nur einmal vor, zweimal taucht sie in der Form *a c g f g a* auf.
 Die beiden Communio-Antiphonen *Passer invenit* (3. Fastensonntag) und *Quis dabit ex Sion* (Montag danach) schließen in *a*, die Psalmodie schließt mit einer irregulären differentia *d e f d c ch agac* (vgl. zweite differentia). In fränkischer Überlieferung steht *Quis dabit ex Sion* im 5. Ton.
- II **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Sacerdotes ejus*.**
 Zu den Communio-Antiphonen *Exiit sermo* und *Omnes qui in Christo* ist eine differentia *f g f d f e c ded* (*Exiit sermo* eine Quint höher) notiert.
- IV **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Ex ore infantium*, abweichend beim Introitus *Misericordia Domini*.**
 Die Communio *Christus resurgens* schließt in *c*, danach ist die differentia des 4. Tons notiert. In *Ro* erscheint sie als Offiziumsresponsorium. In fränkischer Überlieferung ist die Communio dem 8. Ton zugeordnet.
- VI **Die Communio *Dum venerit Paracletus* schließt in *c*, danach ist die differentia *e e d e d c* notiert. In *Ro* erscheint sie als Offiziumsresponsorium, Schlußton *f*. In fränkischer Überlieferung ist die Communio dem 8. Ton zugeordnet und schließt mit irregulärer Klausel.
 Der Vers zur Communio *Mitte manum tuam in latus* (Sonntag nach Ostern) ist sehr kurz (*Dominus meus et Deus meus*) und hat eine irreguläre Melodie. In *Ro* ist das Stück zusammen mit *Mitte manum tuam et cognosce* als Offiziumsantiphon nachgetragen (vgl. 6. Ton, *e*), beide gehen auf die gleiche Melodie. In fränkischer Überlieferung wird als Communio *Mitte manum tuam et cognosce* benutzt.**

(VII) Intr. u. Comm. Nur Intr. Comm.
8 Varianten

(VIII) Intr. u. Comm. Nur Comm.

VII Beim Introitus *Populus Sion* hat die Psalmodie das Initium *d c d*.

Die erste differentia wird zu den Communio-Antiphonen nur dreimal gebraucht. Es erscheinen acht weitere differentiae:

<i>Gaudete justi</i>	<i>d fe d c ch a</i>
<i>Tristitia vestra</i>	<i>d fe d c ch a</i>
<i>Notas mihi</i>	<i>d fe d c d c</i>
<i>Qui biberit</i>	<i>d fe d c ch ag</i>
<i>Dico vobis</i>	<i>d f fe d ch a</i>
<i>Messis quidem</i>	<i>d f fe d ch ag</i>
<i>Unam petii</i>	<i>d ef d c cd d</i>
<i>Dico autem vobis</i>	<i>d ef d c ch a</i>
<i>Signa eos</i>	<i>d ef d c ch ahcdchag</i>

Melodietafel 2

Schlußton der Antiphon

^g
(VII) Antiphonale Offiziumspsalmodie Ro

d1 2 c1

Lo Ro Ro

2 h a1

Lo Ro

2 3 g

g (VII)

Initium in *Lo* auch *d c h c d*.

In *Ro* 9, in *Lo* 14 weitere Schlußvarianten. Da die differentiae am Schluß der Antiphonen oft nur flüchtig notiert und nicht immer einwandfrei lesbar sind, sind die Zahlen als ungefähr zu verstehen; sie sollen eine Vorstellung von der Vielfalt und Verteilung der Schlußvarianten geben. Auch wenn die Schlußvarianten zum Teil offenbar auf mangelnde Kopistensorgfalt zurückzuführen sind, sind sie bezeichnend dafür, wie unregelmäßig und beiläufig die Psalmodieschlüsse in alt-römischer Überlieferung behandelt wurden.

g
(VIII) 1

Lo meist Ro

g1 2 3

Lo 4 c1 2 d

g
(VIII) 2

Lo

g1 2 3

4 a1 2 3

d
(I)

Ro häufiger Lo häufiger Lo

a1 2 3 4

Ro häufiger Lo häufiger

g1 2 3

Ro häufiger Lo häufiger Lo Lo

4 5 6 7

Lo

e d1 2

d
(II)

f

g (VIII) 1

Initium in *Ro* auch *gac c*.

In *Ro* weitere 10 Schlußvarianten.

g (VIII) 2

Nur in *Lo*. Da nicht in allen Fällen das Initium notiert ist, ist die Zuordnung der differentiae und Schlußvarianten zu dieser und zur ersten Variante des 8. Psalmtons nicht in jedem Falle sicher und es ist zweifelhaft, ob der Sänger immer das „richtige“ Initium zu dieser oder jener differentia gesungen hat. Zu beiden Varianten des 8. Psalmtons finden sich in *Lo* insgesamt 21 weitere Schlußvarianten.

d (I)

In *Ro* weitere 17, in *Lo* weitere 25 Schlußvarianten.

d (II)

In *Ro* weitere 3, in *Lo* weitere 6 Schlußvarianten.

Lo 43

Sa - lu - ta - re vul - tus me - i De - us me - us.

Lo 45'

Ex - sul - ta - te De - o ad - ju - to - ri no - stro.

Lo 45

Do - mi - ne re - fu - gi - um fa - ctus es no - bis.

Lo 45'

Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne ter - ram tu - am.

Melodietafel 4

Ro 50

Fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

Ro 48

Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no.

Ro 55

Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a

Lo 43'

Fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

Lo 42'

Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no.

Lo 47'

Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a.

Mendelssohniana

Dem Andenken Wilhelm Fischers

von Eric Werner, New York

Ursprünglich trugen diesen Titel Teile von Psalmen in der Übersetzung von Moses Mendelssohn, vertont von Karl Friedrich Christian Fasch; aber er läßt sich doch wohl auf Moses' Enkel Felix anwenden, wenn man von der Literatur spricht, die sich neuerdings mit ihm beschäftigt*.

Als sich Felix Mendelssohns Todestag zum hundertsten Mal jährte (1947), erwachten die deutschen und österreichischen Musikzeitschriften und ihre Autoren aus ihrem 15-jährigen Schlummer und ihrer 30-jährigen Verlegenheit und gedachten des Meisters. Die letzte ernsthafte und wertvolle wissenschaftliche Arbeit über Mendelssohn vor 1933 war Rudolf Werners (kein Verwandter!) *Mendelssohn als Kirchenmusiker* (Frankfurt a. M. 1930, im Selbstverlage!). Dornröschens Erwachen fand auch einen andern wahren Ritter ohne Furcht und Tadel, den verstorbenen Wilhelm Fischer, der über alle ästhetischen und modischen Schlagworte hinweg sich offen zu Mendelssohn bekannte. Viele andere zeigten sich eher reserviert und ein wahrer Blütenschnee verstaubter Musikästhetik ging damals über den ahnungslosen Leser hernieder. Auffallend und mir bis heute unerklärlich war dabei die Indifferenz der „Bekennenden Kirche“ vis-à-vis Mendelssohn. Wenn es im 19. Jahrhundert einen deutschen, ernsthaft protestantisch-theologisch engagierten Komponisten der evangelischen Kirche gegeben hat, dann war es Felix Mendelssohn. Dieser Aspekt harret noch einer gediegenen und zeitgerechten Untersuchung. Gedanken Tillichs und Bonhoeffers wurden von Felix vorweggenommen, und auch in politischer Hinsicht dachte er ähnlich wie die Bekenntniskirche während ihrer heroischen Zeit. Dennoch scheint seine liturgische Musik ihr fremd oder doch unwillkommen geblieben zu sein.

Auch England, Mendelssohns Wahlheimat, zeigte sich nicht gerade enthusiastisch, und man konnte in den einschlägigen Zeitschriften (ausgenommen „Music and Letters“) viele herablassende Äußerungen über den „armen“ Mendelssohn finden, der die englische Musik so lange bestimmt und von dessen Tyrannei man sich endlich emanzipiert hatte. Er wurde ganz unverhohlen als „fallen idol“ bezeichnet; denn noch war alles Victorianische suspekt, und Mendelssohn galt als der Inbegriff des victorianischen Zeitalters, also verblieb er weiterhin in Ungnade bei den musikalischen Intellektuellen. Diese Auflehnung gegen den einst Hochverehrten blieb aber im wesentlichen auf die intellektuellen Kreise beschränkt. Noch war ihr Wortführer jener G. B. Shaw, der als „Corno di bassetto“ die witzigsten und zugleich

* Von größeren Studien waren mir leider die Arbeiten Gecks, Krummachers und Blunts zur Zeit vor der Drucklegung nicht zugänglich, da die (mögliche) Übersendung aus der Library of Congress in Washington immerhin bedeutende Zeit in Anspruch genommen hätte. Doch werden in einem weiteren Aufsatz die Arbeiten der genannten Autoren sorgfältig berücksichtigt werden.

unsachlichsten Musikorakel der Zeit nach der Jahrhundertwende ertönen ließ. Er war gegen Tennyson, gegen die victorianischen Dichter, also war er gegen Mendelssohn; nicht so sehr aus musikalischen Gründen – die waren ihm kaum erfaßbar – als wegen Mendelssohns Assoziation mit der bürgerlichen Moral und Ästhetik des victorianischen „Establishment“. Es muß aber betont werden, daß diese oft billigen oder böartigen Kritikeien durchaus nicht der öffentlichen Meinung der englischen Bevölkerung entsprachen; für die überwiegende Mehrheit blieb Mendelssohn der große und fromme „gentleman-composer“, dessen *Paulus* und *Elijah* der Popularität von Händels großen Oratorien kaum nachstand.

Aus ähnlichen Gründen blieben auch die amerikanischen Musikfreunde Mendelssohn treu, weniger die Kritiker und Historiker, die noch bis weit über die Jahrhundertwende von der alten Fehde pro und contra Wagner erfaßt waren. Jedoch hatten die geistlichen Kompositionen des Meisters in den protestantischen Kirchen festen Fuß gefaßt und die Herzen der konservativen Teile der amerikanischen Hörschaft erobert. Ablehnend, wie sich die Amerikaner von jeher gegenüber abstrakten Theorien und Lehrmeinungen gezeigt haben, so hielten sie auch jetzt an dem „guten alten klassischen“ Stil fest, dem sie Mendelssohn immer – bis heute noch – zuzählten.

In Frankreich hatte Mendelssohn nie recht Fuß fassen können, und die Abneigung war immer gegenseitig gewesen. Zwar hatten Berlioz, Gounod und Saint-Saëns für ihn plädiert, aber diese Zeugen waren selbst durch die brisante Wagner-Propaganda diskreditiert worden. Erst Romain Rolland hat sich in der großen *Lavignac-Encyclopédie de la Musique* ernsthaft und mit Überzeugung für ihn eingesetzt, war aber ohne wirkliches Echo geblieben. In Italien, das ja weitgehend von der Oper beherrscht war, wurde Mendelssohn respektiert, doch als nicht-opernschreibender Tedesco nach Beethoven und vor Wagner war er mehr oder weniger unbekannt geblieben.

Die „Wiederaufnahme des Verfahrens“ in Sachen Mendelssohn begann erst in den fünfziger Jahren, und zwar in Deutschland selbst, viel weniger in Österreich und der Schweiz, die stets zu seinen Partisanen gehört hatte. Auch war es nicht allein Mendelssohn, den man in neuer Perspektive sehen wollte, sondern die ganze Zeit zwischen dem Tode Beethovens und dem Wagners. Der ernsthafte Forscher weiß wohl, daß im weitern Kreise Schlagworte und „Abstempelungen“ mehr Anklang finden als historische Tatsachen oder deren mühselige Interpretation. Auch in der heutigen Mendelssohn-Literatur, mit der wir uns nun beschäftigen wollen, spuken noch gewisse alte Urteile oder Vorurteile. Ihre Wiederveröffentlichung verdient aber keine neue Besprechung. Die folgenden Bemerkungen sind nach diesen Gesichtspunkten geordnet:

- I. Primäre Quellen: a) musikalische Neuausgaben; b) Briefe, Erinnerungen etc.
- II. Biographisches
- III. Kritik des Gesamtwerks
- IV. Kritik von Einzelwerken
- V. Mendelssohns Bild in der Nachwelt:
 - a) die Wagner-Mendelssohn-Kontroverse
 - b) die Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung

I. a. *Musikalische Neuauflagen*. Von Neuauflagen bisher unveröffentlichter Werke des Meisters sind bisher erschienen:

1. 2 Doppelkonzerte für zwei Klaviere und Orchester in *E*-dur und *As*-dur.
2. Sinfonie in *D*-dur, in den Fassungen für Bläser und für Streicher
3. Jugendsinfonien Nr. VIII, IX, XI, XII (in *C*, *F*, *c*-moll und *g*-moll), und X

im V.E.B. der Neuen Mendelssohn-Ausgabe durch die Staatsbibliothek Berlin. Außerdem die sogenannte Schweizer Sinfonie (aus dem Jahre 1823) im Corona Verlag, Wolfenbüttel, 1967/68.

Die Sinfonien IX und XI wurden während oder nach der Schweizer Reise im Jahre 1822 geschrieben, tragen aber das Datum 1823. In der *F*-dur Sinfonie verwendet Felix im Trio des Scherzos die Melodie des *Emmenthaler Hochzyt-Tanzes*, (nach Hellmuth Christian Wolff, *Zur Erstausgabe der Jugendsymphonien Mendelssohns*, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft, XII, Leipzig 1968). Noch deutlicher bezieht sich Felix auf die Schweiz in der IX. Symphonie in *c*-moll, die dem Jugendfreund Eduard Rietz gewidmet ist: dort nennt er das Trio des Scherzos *La Suisse* und bringt darin einen veritablen Kuhreigen unter (H. Chr. Wolff, a. a. O.). Daher ist sie von ihrem Herausgeber Adolf Hoffmann die „Schweizer Symphonie“ genannt worden. Die letzten drei Symphonien weisen eine für einen 13- oder 14-jährigen unerhörte polyphone, dabei immer durchsichtige Satztechnik auf. Über die Konzerte und Symphonien siehe auch weiter unten.

Am Rande sei hier meine Urtextausgabe ausgewählter Klavierwerke von Mendelssohn (G. Henle Verlag, Duisburg-München 1973) erwähnt.

Die Existenz aller dieser Werke war den ernstlich interessierten Kreisen seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts wohl bekannt. Auf Anregung Georg Schünemanns untersuchten 1921 die bekanntesten und angesehensten deutschen Musikverleger die Bestände der Mendelssohn-Handschriften in der Preußischen Staatsbibliothek, mußten jedoch feststellen, daß sie „*nichts einer neuen Veröffentlichung würdiges*“ hätten finden können. Schünemann zeigte mir seinerzeit diesen Brief, der, wenn ich nicht irre, von Breitkopf & Härtel stammte. Von anderen ans Licht gekommenen Werken oder Fragmenten wären zu erwähnen: drei Partiturseiten in folio, aus einer unvollendeten Symphonie in *B*-dur, im Besitz von Rev. David C. Huntington (oder seinen Erben), Waterford, N. Y. Dieses Fragment war einst Mr. Henry Smith Huntington (1828-1895) von Paul Mendelssohn, Felix' jüngerem Bruder, geschenkt worden. Ich besitze ein Exzerpt aus dem Reisetagebuch des älteren Huntington, in dem er das Geschenk (unter dem 19. April 1857) aufs genaueste beschreibt. Die Symphonie war einst in Angriff genommen worden, und Mr. G. Grove hatte davon, ebenfalls durch Paul Mendelssohn, sehr genaue Kenntnis; daher erwähnte er das Werk, obwohl kaum je Spuren davon bekannt geworden sind, in seinem großen Artikel über Mendelssohn (1.-4. Aufl.). Der Plan der Symphonie wurde dann durch den *Lobgesang* verdrängt und ist nicht wieder aufgenommen worden¹.

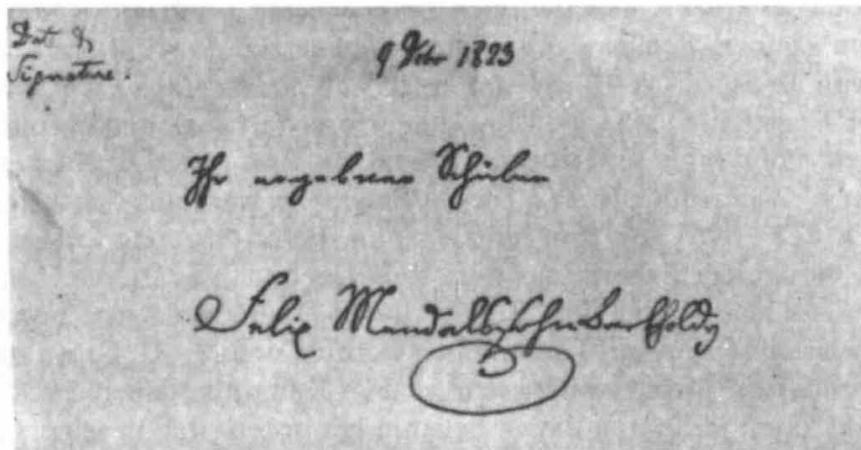
¹ Ich besitze ein Negativ der Photographie jener drei Seiten.

I. b. *Briefe, Erinnerungen etc.*: Von persönlichen Erinnerungen an Mendelssohn ist zunächst der *Nachgelassenen Aufzeichnungen* von Robert Schumann zu gedenken, die beredtes Zeugnis ablegen für Schumanns schwärmerische Verehrung für Mendelssohn. (Photostatische Ausgabe des Städtischen Museums, Zwickau, ed. Eismann, 1948). Diese Veröffentlichung widerlegte in unwidersprechlicher Weise die Behauptungen, die Wolfgang Boetticher in seinem Buch *Robert Schumann in seinen Briefen*, Berlin 1942, aufgestellt hatte, und erwies sie als grobe und tendenziöse Entstellungen oder gar Fälschungen.

Von dem enormen Briefwechsel Mendelssohns ist bisher die Korrespondenz mit seinen Verlegern, herausgegeben von der Mendelssohn-Stiftung, erschienen (Berlin 1970/71). Sie enthält manches Wissenswerte, besonders für den Musiksoziologen, war aber zum großen Teil schon vorher bekannt, sei es in Auszügen oder in Abschriften. Von diesen finden sich viele in der Library of Congress, Washington, D. C. Übrigens ist des Meisters reiche und noch lange nicht ausgeschöpfte Familienkorrespondenz nunmehr öffentlich zugänglich; sie wurde ca. 1960 von den Erben an die New York Public Library verkauft².

Der gesamte Briefwechsel mit Gustav Droysen ist von Carl Wehmer unter dem Titel *Ein tief gegründet Herz* veröffentlicht worden (Heidelberg 1959). Andere Teile seines Briefwechsels befinden sich in der Bodleian Library, Oxford (die sogenannten „grünen Bücher“); einige Originale und eine große Zahl von Abschriften in der Library of Congress, Washington, D. C.

Als kleinen Beitrag zur Quellengeschichte möchte ich hier einen bisher unbekanntem Brief des 14-jährigen Felix an seinen Mentor Zelter veröffentlichen. Ich besitze nur eine Kopie davon, und weiß nicht, wo sich das Original befindet. Die Signatur ist mit Pauspapier sorgfältig nachgeahmt, und ich lege sie hier bei.



² Schon 1955 hatte ich einige interessante Briefe und Aufzeichnungen der Mendelssohn-Familie im Hebrew Union College Annual, Cincinnati, 1955, publiziert. Eben erfahre ich, daß Professor Felix Gilbert, ein Urenkel des Meisters, ein Werk über *Die Familie Mendelssohn im 19. Jahrhundert* beendet hat, das in diesem Jahr veröffentlicht werden wird. Es wird 161 bisher unveröffentlichte Briefe enthalten, darunter einige des Meisters.

„9. Decbr. 1823.

Wohl ist es weise von Ihnen, Hr. Professor dass Sie so lange als möglich sich bei dem Goethe aufhalten, indess bedenken Sie auch dass es hier so eine Menge armer Leute gibt, die sich nach Ihnen sehnen, wenn sie hier Quinten, und dort Querstände finden. Lassen Sie diese ja nicht zu lange schmachten, und kommen Sie bald wieder!

Mit unseren Sonntagsmusiken geht es eben nicht sehr brillant. Der arme Ritz (sic) hat seit Ihrer Abreise keine Geige anrühren dürfen, weil die Schmerzen an seinem Finger noch gar nicht nachlassen wollen, und keiner weiss, wie lange es noch dauern wird. Lindenau muss uns also die erste Geige anführen, und da er mit unserem Orchester, und dies mit ihm noch nicht recht bekannt ist, so wird uns Ritzens Verlust sehr fühlbar.

Meine Oper [*Die zwei Neffen oder Der Onkel aus Boston*. D. Verf.] ist beendet, und die Eltern wollen so gütig sein, sie bei uns singen zu lassen, ich hoffe doch, dass Sie dabei sein werden, um mir beim Einstudium zu helfen.

Auch mein Doppelconcert [für zwei Klaviere, in *E-dur*] ist fertig geworden, und vorigen Sonntag haben es Fanny und ich gespielt.

Ausserdem habe ich noch ein Quartett für Clavier, Geige, Bratsche und Bass [wahrscheinlich in *f-moll*, op. 2] angefangen, und mehrere Kleinigkeiten noch gemacht, die ich Ihnen zeigen werde, wenn Sie es erlauben.

Empfehlen Sie mich doch dem verehrten Hrn. Geheimrath, dem Hrn. Kammerrath [August von Goethe], seiner Frau Gemahlin, Ulriken, Waltern [v. Goethe, Enkel des Dichters], Schopenhauers, Hummel, und jedem, der sich meiner noch freundlich erinnern will.

Ich bleibe, Herr Professor

Ihr ergebener Schüler

Felix Mendelssohn Bartholdy.“

Meines Wissens ist dieser echte Schülerbrief noch nicht im Druck erschienen.

II. *Biographisches*. Es ist überflüssig, meinen biographischen Artikel über Mendelssohn in MGG zu erwähnen; eigentlich ist er eine stark verkürzte Fassung meines vorher erschienenen Buches *Mendelssohn: A new Image of the Composer and his Age* (New York und London 1962/63). Nicht lange vorher war H. E. Jacobs Buch *Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* erschienen (Frankfurt a. M. 1959). Ich hatte ihm gegenüber den Vorteil, die Familienkorrespondenz im Original sowie andere primäre Quellen in Oxford, Washington und New York auffinden und auswerten zu können, was immerhin ein neues und ungewohntes Bild der Persönlichkeit des Meisters an den Tag bringen mußte. Leider waren mir damals seine unveröffentlichten Kompositionen nicht zugänglich, mit einer wichtigen Ausnahme: ich sah Abschriften der Partituren der beiden Doppelkonzerte für zwei Klaviere (in *E-dur* und *As-dur*) und konnte über sie eingehend berichten (in „*Music and Letters*“, April 1955). Von ausführlichen Biographien des Meisters ist vor allem Yvonne Tiénots *Mendelssohn, musicien complet* zu nennen (Paris 1972). Neues Material bietet die Autorin nur aus ein paar französischen Quellen; sie war aber imstande, einige der wenigen existierenden Briefe Céciles, Felix' Gattin, zu entziffern, was mir nie gelungen war³. Auch viel Interessantes aus Mendelssohns Briefwechsel mit Ferdinand David, seinem Konzertmeister am Gewandhausorchester, und seiner Familie, ist ihr zu verdanken. Von kleineren biographischen Studien rührt vor allem Reinhard Gerlachs

³ Sie weist auch darauf hin, daß Moscheles' Enkelin (von seiner Tochter Serena) mit dem Komponisten Frederick Delius (1862-1934) verheiratet war.

Felix Mendelssohn Bartholdys schöpferische Erinnerung der Jugendzeit (in Musikforschung XXV, 1972) an einige kritische Punkte in Mendelssohns Leben. Der Verfasser unternimmt das Experiment, mit Hilfe von psychologischen Assoziationen, vor allem Erinnerungen an Jugendfreunde, Kompositionen zu deuten, die in der Suche nach diesen Erinnerungen entstanden sein sollen. Wer muß da nicht an Wagners dichterisch-psychologische Vision denken:

„Walther: Doch, wem der Lenz schon lang entronnen,
wie wird er dem im Bild gewonnen?

Sachs: Er frischt es an, sooft er kann“

(*Meistersinger*, III. Akt, Szene 2)

Gerlach vergleicht das Violinkonzert op. 64 mit gewissen Elementen des Oktetts op. 20, und glaubt, die Erinnerung an die einstige Freundschaft mit Adolph Bernhard Marx habe jene Ähnlichkeiten, bewußt oder unbewußt, in Mendelssohns Geist heraufbeschworen. Der Gedanke ist sicher originell und fruchtbar, aber die konkreten Musikbeispiele sind wenig überzeugend. Übrigens stammt die Erklärung des Bruches zwischen den Jugendfreunden nicht von Marx selbst, sondern von seiner Frau Therese, die in ihrem Büchlein *A. B. Marx' Verhältnis zu Felix Mendelssohn* (Leipzig 1869, S. 14, 16, 19, 20-24) den gesamten Tatbestand erzählt. Gerlach aber stützt sich hauptsächlich auf die „offiziellen“, d. h. von Paul Mendelssohn veröffentlichten Briefe und Ähnliches, ohne die Auslassungen und Entstellungen, die ich nachgewiesen hatte, zu berücksichtigen⁴. Ob man, angesichts des *Elias* oder des *Lauda Sion*, behaupten kann, „Mendelssohns kompositorische Erfindung nähre sich von schöpferischer Erinnerung“, überlasse ich jenen Musikwissenschaftlern, die lieber urteilen als berichten.

Über Mendelssohn als Briefschreiber habe ich selbst ausführlich berichtet (New York Public Library Bulletin, 1960; *Mendelssohn as Correspondent*); dort auch einiges bisher Unbekannte veröffentlicht. Weitere Erinnerungen an den Meister finden sich in J. Bulman, *Jenny Lind* (London 1956); man muß allerdings verstehen, zwischen den Zeilen zu lesen, wenn man das in dem Buche enthaltene wichtige Material ganz auswerten will.

Eher zur Kategorie des Familienklatsches gehört ein Artikel von Boyd Alexander, *Felix Mendelssohn and the Alexanders*, in „Mendelssohn-Studien“ ed. Cécile Lowenthal-Hensel, Berlin 1972. Er ist voll von versnobten und törichten Anekdoten, ohne auch nur das Geringste über Mendelssohn oder seine Musik auszusagen.

III. *Kritik des Gesamtwerks*. Von bedeutenden Kritiken des Gesamtwerks ist mir nur eine zu Gesicht gekommen: Mathias Thomas' *Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Göttingen 1972). Dies ist nun eine gründliche, gediegene, und in einigen Punkten beispielhafte Arbeit, die viele der für Mendelssohn charakteristischen Züge herausstellt,

⁴ Auf S. 41 meines Mendelssohn-Buches habe ich die erste Seite eines von Felix für Marx gedichteten Librettos *Moses*, das für ein Oratorium bestimmt war, publiziert.

analysiert, und sie vom rein musikalisch-technischen Standpunkt aus beurteilt. Von allen Studien über den Meister hätte ihn, der alle Modeschlagworte verabscheute, diese am meisten gefreut. Des Verfassers Ablehnung der „*landläufigen Vorstellung vom Liebling der Götter, dem das Seine mühelos in den Schoss gefallen sei*“, ist besonders dankenswert. Da der Verfasser von der zeitgenössischen Musiktheorie ausgeht, muß gleich betont werden, daß Mendelssohn sich für pure Musiktheorie und Kompositionslehre nie zu interessieren vermochte. Er hat diese Fächer auch kaum je gelehrt, sondern meistens Kontrapunkt und gelegentlich Klavier, woran noch Hans von Bülow sich wehmütig-begeistert erinnert. So schließt auch der Verfasser mit Recht: „*Ein Einfluss der Kompositionslehren auf Mendelssohn ist nicht nachweisbar. Er hat seit der Komposition des ‚Sommernachtstraums‘ in 1826 als ‚fertiger‘ Komponist zu gelten*“.

In der Darstellung der polyphonen Sätze werden Fugen und Fugati eingehend und kritisch geprüft, aber der Verfasser ist dabei stehen geblieben, ohne andere polyphone Strukturen zu berücksichtigen, wie Cantus-firmus-Technik, Ostinati, doppelter Kontrapunkt und dergleichen. Sehr beachtenswert ist der Hinweis, daß das Finale des Oktetts op. 20 möglicherweise Bruckner als Modell für seine Finalsätze gedient haben könnte. Ähnliche Gedanken finden sich auch anderswo, da man heute weiß, mit welchem Eifer der studierende Bruckner ganze Partien von Mendelssohns Werken kopiert hat.

Die rein harmonischen Analysen bringen wenig Neues, und einige Satz-Analysen sind nicht frei von willkürlichen und zweifelhaften Resultaten⁵.

Die Formen werden im allgemeinen sehr ausführlich und eingehend untersucht (S. 70-167!). Einige Randbemerkungen dazu: Instrumentalrezitative sind bei Mendelssohn nicht gerade selten. Der Verfasser erwähnt in N. 16 (S. 82) op. 6 (Adagio); hinzuzufügen wäre hier die Violinsonate in *F*, die erst 1953 ans Licht gekommen ist, sowie das Quartett op. 13; in beiden Werken spielt das Rezitativ eine tektonische Rolle.

Es folgen genaue Untersuchungen über die einzelnen Formtypen bei Mendelssohn und ihre oft ingeniosen Modifikationen: Liedform, Tanzsätze, Sonatenhauptsatz. Aus diesem Kernstück des Buches mögen einige besonders prägnante Formulierungen zitiert werden. Ausgehend von der Identität von Webers *Oberon*-Melodie, die in den Schluß der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre eingearbeitet wurde, reflektiert der Verfasser über „*Anklänge, Zitate, oder ähnliche Anfänge*“ (S. 124-126)⁶.

5 E. Kurth, den der Verfasser gerne als Zeugen anführt, ist leider selten frei von unhaltbaren Generalisierungen, wie z. B.: „*Ein typisches Stilmerkmal romantischer Tonwiederholung ist ihre Verbindung mit oberen Nebentönen, man betrachte das Beispiel, (Mendelssohns Italienische Symphonie, II): erst die Umspielung mit dem chromatischen Nachbarton b, ein zweites mal erhält dieser Nebenton selbst noch einen weichlichen Vorschlag von oben her*“ (*Romantische Harmonik*, S. 524, 526). Dieser „romantischen“ Manier hat aber auch der selige Mozart gehuldigt, wie z. B. in der *a*-moll Variation seines Klarinettenquintetts (K. V. 581), wo die Bratsche genau diesen oberen Nebenton und dann ihren „weichlichen Vorschlag von oben her“ wiederholt (IV. Satz, 3. Variation).

6 Meine Konjektur, daß Mendelssohn dem gerade verstorbenen Weber durch sein Zitat eine Huldigung bringen wollte, hat der Verfasser nicht einmal der Erwähnung wert gehalten.

„Der Verfasser dieser Arbeit ist sich auch für seine Person der Problematik durchaus bewußt, die mit dem Nachweis eine ‚Inspiration durch geschichtliche Vorbilder‘ aufgeworfen wird, da er selbst darauf eingeht, wo immer er Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten festgestellt hat“. „Er lehnt jedoch eine wie immer geartete Interpretation unter diesem Gesichtspunkt ab. Im besten Falle käme bei einer solchen Sammlung von Zitaten ein ‚Beitrag zur Geschichte des Eklektizismus‘ heraus; mehr nicht“. Bei der Diskussion des Sonatensatzes betont der Autor mit Recht die Überleitungen vom Hauptthema zum Seitenthema in der Reprise. Es handelt sich meistens um Kürzungen, und der Verfasser gibt eine partielle Statistik; dabei führt er mit Recht die Barform als eine Modifikation der Reprise ein⁷. Er hat die singuläre Bedeutung des letzten Quartetts op. 80 klar erfaßt und auch hier auf die Verwandtschaft mit Symphonieanfängen Bruckners hingewiesen. Das reiche Kapitel über die Durchführung beschäftigt sich besonders eingehend mit diesem Teil des Oktetts, der Italienischen und Schottischen Symphonie, den Klaviertrios op. 49 und 66, des Quartetts op. 44, Nr. 3. Trotz aller Fein- und Kleinarbeit war es doch nicht möglich, ein mehr oder weniger allgemeines Gesetz der Mendelssohnschen Durchführung zu formulieren; stattdessen stellt der Verfasser sechs Punkte auf, die für die Faktur der Durchführung entscheidend sind. Sie scheinen durchaus plausibel; vielleicht hätte er auch auf die manchmal „verschwiegenen“ Kontrapunkte Mendelssohns achten sollen, die seine Themen latent verbinden; z. B. der nur halb realisierte doppelte Kontrapunkt im langsamen Satz des Quartetts op. 80, (Takte 61-66) und Ähnliches.

Ein besonderes Kapitel widmet der Autor den Ouverturen; die eingehendste Untersuchung gilt der *Hebriden-Ouverture*; aber aufschlußreicher ist die Heranziehung der „Urfassung“ des *Sommernachtstraums*, die seit dem Tod ihres früheren Besitzers, Albrecht Mendelssohn Bartholdy, einen Dornröschenschlaf im Besitz von Mrs. Deneke in Oxford schlief und jetzt erst wieder „erwacht“ ist⁸.

Bei solchen Analysen hätte der Verfasser gut daran getan, den Ausdruck „Symmetrie“ zu vermeiden; er verwendet ihn wahllos für rhythmische, metrische und intervallische Beziehungen. Gelegentlich einer plausiblen Analyse der Ouverture zur *Schönen Melusine* gibt er den hier angebrachten Hinweis auf die Verwendung des Wellenmotivs in Wagners *Rheingold*.

Leider sagt er nichts über die Ouverture zu *Ruy Blas* und zu Tragödien von Sophokles und Racine, für die Mendelssohn die Theatermusiken schuf. Warum nicht? Besonders die *Ruy Blas*- und *Athalie*-Ouverturen bieten viel Aufschlußrei-

⁷ Auf die Barform bei Mendelssohn habe ich nachdrücklich hingewiesen: a. a. O., S. 357 (*Auf Flügeln des Gesanges*).

⁸ Hier macht sich's der Verfasser ein wenig zu leicht; nicht weil er behauptet, meine Deutung des zweiteiligen Themas der *Sommernachtstraum*-Ouverture sei „falsch“ — brevissima manu, sondern weil er diese Behauptung nirgendwo begründet. Einer wissenschaftlichen Abhandlung steht dieser Oberlehrer-Ton nicht an, ebensowenig wie die gleiche Praeceptoren-Melodie dem Meister selbst gegenüber, wie etwa auf S. 215, wo es heißt (anlässlich des Finale von op. 66): „Die Reikung ist viel zu lang geraten; der HS-Refrain, ohnehin übermäßig strapaziert, wird auch noch in den Ü-Partien . . . abgenutzt. Dadurch ist dieser nicht mehr finalkräftig; seine Forte-Wendung nach Dur macht die Misere vollends eklatant“.

ches für das übernächste Kapitel, das sich mit „*Zyklus und Zusammenhang, Choral, Leitmotiv, Programm, zeitlichen und biographischen Hintergründen*“ beschäftigt. Ein großer Happen, mein' ich; und der Verfasser hat ihn nur zum Teil „verkräften“ können. Daher ist dieses Kapitel nicht ausgeglichen und macht sich's, besonders anlässlich der „zeitkritischen“ Hintergründe, ein bißchen zu leicht. So ist z. B. das Leitmotiv in der Ouvertüre zu *Athalie* übersehen worden, wie ja die ganze Ouvertüre; der Kritiker widerspricht sich, der noch auf S. 214 der Meinung war, daß das Trio op. 66 ein „*Experiment*“ darstelle, während er ein paar Seiten später die Meinung vertritt, daß die Klaviermusik des Meisters „*traditionell*“ geblieben sei.

Was Selbstzitate anlangt, so war ich immer der Meinung, daß sie bei Mendelssohn (vielleicht ausgenommen das Quartett op. 13) keinen autobiographischen Charakter haben, wie etwa in Beethovens Neunter oder in der *Symphonie fantastique*. Das Quartett op. 13 „*als das aufgewählte Psychogramm einer ersten Jugendliebe*“ anzusprechen, halte ich für übertrieben, da Mendelssohn seinem ganzen Charakter nach kein exhibitionistischer Künstler war; das bestätigt auch die mir gut vertraute Familientradition. Zwar freut es mich, daß der Verfasser bezüglich op. 13 zu ähnlichen Schlüssen gekommen ist wie ich, aber er hätte meine Priorität ruhig andeuten dürfen⁹. Er setzt sich übrigens recht einleuchtend mit dem Begriff und der Terminologie des Leitmotivs auseinander, kritisiert einige Mißdeutungen, aber weicht der Frage, inwieweit ein Leitmotiv eine – nicht unbedingt musikalische – Assoziation repräsentiere, aus. In der scharfsinnigen *Lobgesang*-Analyse erkennt der Verfasser sehr wohl die für Mendelssohn „atypischen“ Elemente, und mit Recht betont er die „*epochale Situation des Komponisten, der zum ersten Male zwischen Spontaneität und Historismus zu erfinden, zu lavieren und zu vermitteln hatte*“, und diskutiert dann die Frage des Historismus in Mendelssohns Schaffen. Das ist freilich eine harte Nuß, besonders, wenn man bedenkt, daß viele seiner Zeitgenossen, absichtlich oder unabsichtlich, ganz gewohnheitsmäßig zu archaisieren pflegten. Auch Mozart tat dies bisweilen, von Bach gar nicht zu reden.

Anschließend an solche Betrachtungen wendet sich der Verfasser nun der als problematisch bekannten „*Reformations-Symphonie*“ zu, die Mendelssohn selbst nie zur Veröffentlichung freigab. In ihrer Analyse folgt er – notwendigerweise – den älteren Arbeiten von A. Heuss und W. Tappert¹⁰. Ob das „*Amen*“ im Scherzo erscheint oder nicht, ist debatabel, ebenso, ob man Bachs Harmonisierung von „*Ein feste Burg*“ (welche?) als „*chromatisch*“ bezeichnen kann.

Wichtiger als all das ist das Verständnis des geistesgeschichtlichen Hintergrunds, aus dem sowohl der *Lobgesang* wie die „*Reformations-Symphonie*“ hervorgegangen sind. Der Verfasser sieht die beiden Werke aus rein-musikalischer Perspektive; die reicht aber hier nicht aus. Beide sind Schöpfungen eines tief religiösen Geistes, der in der Bibel, d. h. im ererbten Judentum und in der tief durchdachten evangelischen

⁹ Ich schrieb zusammenfassend über jenes Quartett: „*Hätte Mendelssohn es vermocht, auf diesem Niveau zu verbleiben, sein Name würde heute zusammen mit Beethoven und Mozart genannt werden*“. (S. 118)

¹⁰ Des Verfassers harmonische Deutung des „*Dresdener Amen*“ ist nicht ganz richtig: es besteht aus (D-Dur) I-VI⁶-DD-V, nicht aus I-VI-II-V.

Doktrin beheimatet war. Ohne die tiefen Bindungen an sein Elternhaus, an das lutherische Alt-Berlin, an den Humanismus Goethescher Richtung, an die jüdisch-deutsche Aristokratie nach der Emanzipation, und vor allem an die Bibel, hätten weder der *Lobgesang* noch die anderen geistlichen Werke des Meisters je entstehen können. Ob sein „*Lebensgefühl reduziert*“ war, wie der Verfasser spekuliert, weiß ich nicht; aber wenn man so witzige und zugleich furiose Briefe schreibt, wie sie Felix aus Birmingham schrieb, 15 Monate vor seinem Tode, oder wenn er seinen Geburtstag (im Februar 47) als den besten seines Lebens bezeichnet und sich „*gesund schlafen, trinken und lachen*“ will, ist wenig vom „*reduzierten Leben*“ zu merken. Es war der unerwartete Tod seiner über alles geliebten Schwester Fanny, der seinen Lebenswillen vernichtete, 6 Monate vor seinem eigenen Tod. Damit nehmen wir von Mathias Thomas' fleißiger, gründlicher, und im Wesentlichen gerechter Bewertung Mendelssohns Abschied.

Die Arbeit Susanne Grossmann-Vendreys über die Orgelwerke Mendelssohns war mir leider nicht zugänglich. Der Studie Reinhard Gerlachs über *Mendelssohns Kompositionsweise* (im Archiv für Musikwissenschaft, 1971, S. 119-133) muß man im allgemeinen durchaus zustimmen, auch wenn die Arbeit vielleicht manchmal übers Ziel schießt. So glaubt der Verfasser, der Ausdruck und die Empfindung „*wie aus dem Herzen geflossen*“ sei ein „*artifizielles Produkt aus Einfalt, Technik und kritischem Einspruch*“ (S. 181). Das gleiche ließe sich von der *Missa solemnis* Beethovens sagen, wo es als Motto heißt: „*Vom Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen*“. Sehr überzeugend scheint mir des Verfassers Konjektur der eigentlichen Arbeitsmethode des Meisters zu sein, und ein paar handschriftliche Skizzen, die ich gesehen habe, bestätigen sie durchaus. Auch die Selbstkritik, die sich gewöhnlich an die Fortspinnung des primären Einfalls zu heften pflegte, ist sehr typisch für Mendelssohn.

IV. *Beurteilung der neu veröffentlichten Werke.* Seit etwa 1960 hat die systematische Veröffentlichung der Jugendwerke Mendelssohns begonnen, hauptsächlich durch die Staatsbibliothek Berlin und durch die Mendelssohn-Gesellschaft. Bisher sind mir die oben erwähnten Werke zugänglich gewesen – doch ist es von hier aus nicht leicht, festzustellen, ob noch anderes publiziert wurde als die Jugendsymphonien und -Konzerte. Das Echo war weder in England noch in Amerika durchdringend zu nennen, sehr zu Unrecht! Von größeren Studien über diese Werke sind mir daher nur zwei zu Gesicht gekommen: Hellmuth Christian Wolffs großer Essay über die Jugendsymphonien (Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft XII, Leipzig 1968) und mein älterer Aufsatz über die beiden Doppelkonzerte (in „*Music and Letters*“, London, April 1955). Wolff beschreibt einige der Jugendsymphonien, zitiert mancherlei charakteristische Stellen und forscht nach möglichen Einflüssen jenseits von Mozart und Beethoven. Er nennt Pleyel, W. E. Wolff, C. Ph. E. Bach und einige Kleinmeister des beginnenden 19. Jahrhunderts, übersieht aber Haydns gewaltigen Schatten, der sich in einigen Sätzen unverkennbar zeigt. Überdies scheint auch Rossinis etwas lärmender Ouverturenstil nicht ohne Wirkung auf den jungen Felix geblieben zu sein, der ihn doch in späteren Jahren verachtete. Obwohl alle Symphonien, die ich sah, ohne Ausnahme „*recht gut gearbeitet*“ waren, weisen doch

die XI. und XII. unzweifelhaft einen bedeutenden Fortschritt in der Kompositions- und Satztechnik auf. Die Doppelfugati der XII. Symphonie sind von meisterlicher Kunst, man kann's nicht anders nennen. Vielleicht noch auffallender ist Felix' Fortschritt zwischen dem letzten Satz des ersten Doppelkonzerts (in *E*-dur) und dem ersten Satz des darauffolgenden zweiten (in *As*-dur). Man hat buchstäblich den Eindruck, als ob dem jungen Genius Flügel gewachsen wären. Der langsame Satz der XI. Symphonie ist ein klangschönes Adagio, das zwar thematisch oder formell nichts Neues aufweist, aber den Klangsinn des Knaben ins hellste Licht rückt. Schon die IX. Symphonie („*La Suisse*“) in *c*-moll sieht im langsamen Satz (in *E*-dur, vielleicht Beethovens drittem Konzert folgend) ein Klangexperiment vor: das erste Drittel wird von 4 Violinen getragen, das zweite von Bratschen und Celli, und erst am Schluß vereinigen sich beide Gruppen. Wer ihm wohl den Gedanken eingegeben haben mag? Vielleicht sein Freund und Geigenlehrer Eduard Rietz, dem das Werk auch gewidmet ist. Durch Hellmuth Christian Wolff erfahren wir, daß zwei „Kindersymphonien“, die scheinbar als Juxmusik gedacht waren, verloren sind. Das ist sehr schade, und selbst die Veröffentlichung der Operette *Die Beiden Pädagogen oder Der Onkel aus Boston* (Berlin, Staatsbibliothek), deren Musik schon durch Georg Schünemanns eingehenden Essay (Zeitschrift f. Musikwissenschaft 1923, S. 506 ff.) sehr gut charakterisiert war, gibt uns kein richtiges Bild vom „musikalischen Humor“ des Meisters, der unter den Intimen der Familie berühmt war.

Die Frühwerke Mendelssohns, gesehen in ihrer Totalität, ergeben nun ein höchst eigentümliches, ja widerspruchsvolles Bild: der Komponist neigt zu archaischen Formen, wie Fuge, Ostinato, Cantus firmus-Technik, Choralvorspiel, ja sogar zur monothematischen Sonate; seine hochentwickelte Satztechnik ist echt polyphon, nicht bloß „durchbrochener“ Art. Er bedient sich nicht der typischen Beethovenischen „Fragmentationsmethode“ in seinen Durchführungen, sondern verarbeitet seine Themen als ganze Linien, eher wie Mozart oder der mittlere Haydn. Dagegen sind Harmonik und Melodik ganz und gar „modern“, und in der Instrumentation und im Klangexperiment zeigt er sich als Neuerer. Wenn man annehmen darf, daß Formkunst und Satztechnik erlernt, Harmonik und Melodik aber eher ursprünglich, und daß der Klangsinn der angeborenen Phantasie angehört, wird das Bild des jungen Komponisten auffallend zwiespältig. Er ist später den Weg der Konvention gegangen, die inneren Widersprüche verschwinden nach und nach, aber man wird es wohl bedauern müssen, daß dieses „Sich-Einfügen“ in das damals Übliche und Gängige dem unzweifelhaft genialen Knaben die ihm eingeborene hohe Eigenart geraubt hat. Und wenn man in diesem Zusammenhang über Heredität spekulieren darf, könnte man annehmen, daß die originale und ausgesprochen unkonventionelle Art des musikalischen Ausdrucks vom Vater, die Neigung zur konventionellen Formenwelt aber von der Mutter stammte.

V a. *Historismus*. In Anbetracht der starken, vielleicht allzustarken Bindung Mendelssohns an alte Musik – nicht umsonst sagte Berlioz von ihm, daß er die Toten zu sehr liebe – füllt Susanne Grossmann-Vendreys Buch *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg 1969) sicherlich eine Lücke im Gesamtbild des Meisters aus.

Bevor wir auf einzelne Punkte des Buches eingehen, werden uns Blickpunkt und Hauptziel der Verfasserin beschäftigen; denn hier vor allem beginnen die Mißverständnisse. Sehr mit Recht spricht die Verfasserin von Mendelssohns „*noch immer unerschöpfter*“ Biographie, zu der das vorliegende Werk als ein Beitrag gedacht war. Der unbefangene Leser wird sich unter dem Titel des Buches eine Darstellung des Verhältnisses vorstellen, das Mendelssohn mit alter Musik verband: seine positive Einstellung würde sich sowohl in seinem kompositorischen Schaffen wie in des ausübenden Künstlers historischen Aufführungen manifestieren. Das aber lag nicht im Sinne der Verfasserin; sie ist auf den Einfluß der alten Musik auf das Schaffen des Komponisten Mendelssohn überhaupt nicht eingegangen, sondern hat sich im Wesentlichen auf ihre Wiedererweckung durch den ausübenden Künstler beschränkt. Nicht einmal seine Orgel- oder Chormusik, wo des Meisters Neigung zur alten Musik am deutlichsten und fruchtbarsten hervortritt, ist von der Verfasserin berücksichtigt worden; dabei verdanken wir ihr eine ausführliche Studie über Mendelssohns Orgelmusik, die mir leider nicht zugänglich war. Auch der vielversprechende Titel eines Kapitels: „*Mendelssohn als Organist*“ enttäuscht, denn auch hier wird nur vom Interpreten, nie vom Komponisten Mendelssohn gesprochen. Andererseits hat sich die Verfasserin mehr als die meisten andern Autoren über Mendelssohn der Mühe unterzogen, für jede ihrer Aussagen die handschriftlichen oder zeitgenössischen Zeugnisse zu zitieren, und der Verfasser dieses Berichts, der sich viele Jahre um die Erschließung dieser Quellen bemühen mußte – heute liegen sie zutage – weiß das besonders zu würdigen.

Im übrigen folgt das Buch dem Lebenslauf Mendelssohns, und geht in jeder Phase auf seine Beschäftigung mit alter Musik ein. Einige Unstimmigkeiten seien im folgenden richtiggestellt.

- Der Dirigent des Frankfurter Caecilien-Vereins hieß Johann Nepomuk Schelble, nicht Schelbe, wie er irrtümlich und regelmäßig (auch im Index) genannt wird.
- S. 23: Mendelssohn bedurfte nie der Anregung von A. B. Marx, um Beethoven zu studieren; er hat alles gekannt, was von ihm gedruckt vorlag, bevor er Marx kennen lernte. Sein Vater hatte auf alle Neuerscheinungen der deutschen, österreichischen und französischen Musikverleger subskribiert. Ich besitze ein Xerox eines Scherzbriefs, in dem er – als fingierter Beethoven – seiner Schwester Fanny zum Geburtstag gratuliert, und ihr die Sonate für das Hammerklavier zum Geschenk macht. Die lustige Fälschung verdient einmal veröffentlicht zu werden.
- S. 42: Die Wiener Aufführung des *Paulus* wird von der Verfasserin als „*ausserordentlicher Erfolg*“ bezeichnet. Davon kann nun keine Rede sein, wie ich in meinem Mendelssohn-Buche nachgewiesen habe (S. 327-332). Übrigens wurde der *Paulus* nicht 1838, sondern im Jahre 1839 aufgeführt.
- S. 51/52: Die mindestens zweideutige, wenn nicht gar feindselige Haltung der Singakademie gegenüber Mendelssohns Kandidatur, die sehr merkwürdige und unverkennbar antisemitische Hintergründe hatte, wird von der Verfasserin völlig unterdrückt. Warum?
- S. 87: Die beleidigende Haltung Schindlers beim Niederrheinischen Musikfest, Düsseldorf 1836, ist von der Verfasserin stark schönigt worden; in Wirklichkeit hat Schindler stets gegen Mendelssohn intrigiert, und der Bericht in Fétis' „*Revue musicale*“ (Mai 1833, S. 135 f.), daß „*Anton Schindler mit der Erneuerung des Düsseldorfer Musikvereins betraut worden war*“, ist im höchsten Maß verdächtig. Denn damals war Mendelssohn bereits Musikdirektor von Düsseldorf. Über die Zuverlässigkeit Schindlers in geldlichen Dingen lese man bei Jean und Brigitte

Massin, „*Beethoven*“, S. 290-292, nach (München 1970).

- S. 122: Die „Zusammenfassung“ der Tätigkeit Mendelssohns an den Niederrheinischen Musikfesten ist insofern einseitig, als die Verfasserin dem Vergleich mit gleichzeitigen englischen Musikfesten ausweicht. Man sollte denken, daß analoge Probleme analoge Lösungen zeitigen sollten. Dem war aber nicht so.
- S. 174-176: In Berlin, wo Mendelssohn der General-Musikdirektor der Kirchenmusik war, gab ihm der hohe evangelische Klerus oftmals Anlaß zu bitteren Klagen; er nahm schon an kunstvollen a-cappella Chören Anstoß und wollte die Instrumentalmusik ganz aus dem Dom verbannen. Auf diesen Konflikt zwischen archaisierenden und modernisierenden Tendenzen ist die Verfasserin nicht eingegangen, obwohl gerade für diese Auseinandersetzung genügend Briefe wie Kompositionen Zeugnis ablegen.

Die überaus rege und geradezu propagandistische Tätigkeit des Meisters für die ältere Musik wird von der Verfasserin ins hellste Licht gerückt. Alle Dokumentationen sind zuverlässig und ausführlich, und der Respekt vor der gewaltigen Leistung Mendelssohns ist überall spürbar. Umsomehr muß man es bedauern, daß das historisierende Element im Werk des **K o m p o n i s t e n** so sehr zu kurz gekommen ist. Ganz besonders dankbar muß man der Verfasserin für den biographisch-lexikalischen Anhang sein. In ihm werden die folgenden Persönlichkeiten, die alle mit Mendelssohn in Verbindung standen, recht ausführlich gewürdigt: Wolf Graf von Baudissin; Robert Franz; Aloys Fuchs; Franz von Gleichauf; Franz Hauser; William Horsley; Otto Jahn; Julius N. Koetschau; E. Heinrich; W. Verkenius; dieser biographische Anhang ist in seiner Art eine Kultur- und Sozialgeschichte des vormärzlichen **D e u t s c h l a n d e n m i n i a t u r e**.

Als Komponist in historischem Rahmen wird Mendelssohn eingehend gewürdigt in William S. Newman's drittem Band seiner „Sonatengeschichte“: *The Sonata since Beethoven* (Chapell Hill 1969). Da von Mendelssohn nur 9 Sonaten publiziert sind, abgesehen von den Orgel-Sonaten, die hier nicht berücksichtigt sind, war Newmans Feld doch sehr eingeschränkt, zumal zehn bisher unveröffentlichte Sonaten noch ihrer Drucklegung harren. Trotzdem ist es ihm gelungen, ein treffendes Bild von Mendelssohns Stil zu geben, ohne in unzutreffende Generalisierungen zu verfallen. Seine objektive Darstellung des gewaltigen Einflusses, den Mendelssohns Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts allenthalben in Europa und Amerika ausübte, wird allgemein dankbar aufgenommen werden, obgleich sie sich doch auf die Sonate beschränkt. Aber auch die Orgelsonaten, die noch heute zum Rüstzeug des guten Organisten gehören, werden kurz, aber treffend charakterisiert: „*in the present survey this majestic music must be regarded as peripheral to the mainstream of sonata history, but central to – in fact, a major landmark in – the special and equally venerable branch of the organ sonata . . .*“¹¹.

Verglichen mit diesem auf breitester Basis fundiertem Werk ist die Arbeit Martin Weyers, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger* (Regensburg 1969) ziemlich konventionell gehalten, soweit sie Mendelssohn betrifft. Es scheint, daß der Verfasser die Entstehungsgeschichte der Orgelsonaten, die Mendelssohn für England konzipierte, nicht genau gekannt hat, so daß er sich auf Susanne Grossmanns

11 W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapell Hill 1969, S. 306.

Arbeit über diese Orgelsonaten berufen muß. Für meinen Geschmack sind Urteile wie das folgende beinahe sinnlos, jedenfalls aber billig: „*Ausgesprochen romantisch und für Mendelssohn typisch sind Harmonik und Melodik*“ (S. 43). Ja, für wen denn sollen sie typisch sein, wenn sie „*typisch für Mendelssohn sind*“?

Ebenfalls zu leicht gewogen wird Mendelssohn in Leon B. Plantingas Buch *Schumann as Critic* (New Haven & London 1967). Es enthält ziemlich wenig Material über Mendelssohn – es scheint, daß der Verfasser durchaus nicht alle kritischen Aufzeichnungen Schumanns gekannt hat, sonst würden Schumanns wohlbekannte Bemerkungen über Mendelssohns Konzerte im Leipziger Gewandhaus nicht so auffallend fehlen. Der Verfasser ergeht sich ausführlich über die Antithese „Klassisch-Romantisch“ und zitiert F. A. Gelbeckes langen Artikel dieses Titels in der NZfM von 1841 als „*a good example of this confusion*“.

Weitab von solchen Spekulationen und Modeströmungen, im stillen Basel, hat Max F. Schneider, unterstützt von Hugo von Mendelssohn Bartholdy, viele Jahre lang in emsiger, ja unermüdlicher Kleinarbeit, eine Menge von Realien, Dokumenten, Memorabilien etc. der Familie Mendelssohn zusammengetragen. Diese Sammlung konstituiert, zusammen mit den Musikhandschriften und Briefen des Komponisten, der Korrespondenz seines Vaters und Großvaters, das reiche Schatzhaus der primären Quellen, das heute kein Autor, der sich mit Mendelssohn befaßt, unberücksichtigt lassen darf. Diese Sammlungen sind in den Besitz der Mendelssohn-Gesellschaft e. V. übergegangen und befinden sich jetzt in Berlin.

An Dokumenten fehlt es also nicht, auch nicht an sekundären Quellen. Trotzdem ist es bis heute nicht gelungen, die Gestalt Mendelssohns und die Genealogie seines Stils fugenlos (unbeabsichtigtes Wortspiel!) in die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einzubetten. Viele Fragen und viele Rätsel, die die Persönlichkeit des Meisters nicht weniger als die – bei schärfster Selbstkritik! – Ungleichheit seines oeuvre aufgeben, sind noch unbeantwortet und ungelöst; doch ist, besonders in Deutschland, ein Anfang gemacht, sie systematisch zu bearbeiten. Dabei dürfte eine Monographie über den Status der Kunstmusik in den Kreisen der deutschen Judenheit vor und während der Emanzipation, die noch nicht geschrieben worden ist, einige wichtige Fragen bezüglich Mendelssohn und seiner jüdischen Zeitgenossen ein für allemal beantworten. Auch die Kontroverse Wagner-Mendelssohn würde zum vollen Verständnis der historischen Situation Mendelssohns beitragen. Ich darf hier auf meinen Aufsatz in der Festschrift für Karl Gustav Fellerer (1973) hinweisen, der sich mit diesem Thema geistesgeschichtlich (nicht musikalisch) beschäftigt.

V b. *Der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin*. Schließlich ist es nicht mehr als angemessen, daß wir Mendelssohns als Förderers und Wohltäters gedenken. Im besonderen handelt es sich um eine sehr interessante Arbeit über die *Geschichte der Felix Mendelssohn Bartholdy Stiftung* und die *Vergabe des Mendelssohn-Preises* aus der Sicht der Jury (im Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1972) von dem um Mendelssohn hochverdienten Rudolf Elvers. Von den drei Stiftungen, die die Familie errichtete, betrifft unser Thema nur die zweite: die „*F M B Stiftung*“, die als Kompensation für die der Preußischen Staatsbibliothek überlassenen (nicht geschenkten!) Handschriften des Komponisten

jährlich Preise von zusammen 3.150 Mark aus staatlich preußischen Mitteln zu vergeben hatte „zur Ausbildung befähigter und strebsamer Musiker ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. . .“

Die Statuten sind nahezu vollständig wiedergegeben; in ihnen sind die folgenden Punkte interessant:

§ 2: Die Mittel der Stiftung waren sehr ansehnlich; sie besaß nicht nur die vertraglich gesicherte Rente von Mk 3.150.—, sondern zusätzliche 50.000 Mk an Schenkungen, alle von der Familie selbst.

§ 8: „Die Erben . . . des Generalmusikdirektors, Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy haben für ihre Lebenszeit das Recht, dem Curatorium Bewerber zur Prüfung vorzuschlagen . . .“

Ein Brief des Kuratoriums von 1899 an Frau Lili Wach, die letzte lebende Tochter des Komponisten, besagt, daß je Mk 1500.00 für einen Komponisten und „ausübenden Tonkünstler“ bestimmt waren, zusätzlich anderweitiger Unterstützungen und Beihilfen. Erst ab 1912 wurden die Stipendiaten in den Jahresberichten der Berliner Hochschule für Musik regelmäßig ausgewiesen. In der Liste der Stipendiaten seither finden sich manche auch heute noch „klingende“ Namen; hier seien nur die bekanntesten verzeichnet:

Licco Amar; Wilhelm Kempff (für Komposition!); Erwin Bodky (Komposition); Unterstützung von 300 Mk an Kurt Weill; Berthold Goldschmidt (Komposition); Ernst Pepping (Komposition); Arthur Balsam.

Der 1933 neu eingesetzte Direktor der Hochschule, Fritz Stein, wies die Behörden auf die nicht-arische Abstammung der Kuratoren Artur Schnabel und Carl Flesch hin; sie wurden durch arische Kuratoren ersetzt. Das letzte (arische) Kuratorium (1934/35) bestand aus den Herren: Fritz Stein; Stellvertreter Richard Rössler; Karl Klingler; Stellvertreter Kurt Börner; Georg Schumann; Stellvertreter Max Trapp.

Im Jahre 1937 wurden sowohl die Rente wie das angesammelte Stammkapital der Stiftung — „zusammen mit andern Stiftungen“ — in ein „Preussisches Staatsstipendium“ umgewandelt. Mit Recht fragt der Autor, wo die Wertpapiere, die den Stiftungen zugrunde lagen, „geblieben sein mögen“? Ein Raub unter Millionen — kommts noch darauf an?

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat im Jahre 1962 beschlossen, die Felix Mendelssohn Bartholdy-Stiftung wieder ins Leben zu rufen. Dessen Jury besteht aus den jeweils amtierenden Direktoren der neun staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins. Seine Anforderungen scheinen sehr hoch zu sein — schade, daß nicht auch Musikwissenschaftler berechtigt sind, an diesem Wettbewerb teilzunehmen! Haben sie doch mindestens ebenso viel getan wie die meisten „ausübenden Tonkünstler“, um Mendelssohns Bild und Werk in der Gegenwart zu bewahren und zu erneuern!

Studie zur bürgerlichen Musiksprache Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ als historisches, ästhetisches und politisches Problem

von Frieder Reininghaus, Berlin

1. *Der Gedanke des „Liedes ohne Worte“: Ästhetische und gesellschaftliche Schlüsselstellung*

Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorisches Schaffen ist ästhetisch wesentlich vom Gedanken des „*Lieds ohne Worte*“ bestimmt. Er herrscht nicht nur in den rund 50 Werken, denen der Komponist diesen Titel gegeben hat; auch in Sonaten und Phantasien, Etuden, Trios und Konzerten ist der Gedanke präsent. Im Leitbild der Melodie, die einen direkten Zusammenhang zum Sprachtext abgeschüttelt hat, sind einerseits ästhetische Erfahrungen der Emanzipation der Musik von feudalabsolutistischen Fesseln zusammengefaßt. Andererseits geht davon die Tendenz ideologischer Verselbständigung zunehmend aus: daß Musik nicht in bestimmten historischen Umständen konkrete Inhalte formuliert, sondern daß Formen abgelöst vom geschichtlichen Hintergrund wie um ihrer selbst willen weiterentwickelbar erscheinen. Zusammengefaßt sind bei Mendelssohn idiomatische und formale Errungenschaften der ersten Wiener Schule, der Musik Mozarts, Haydns, Schuberts, Beethovens, die Theodor W. Adorno als die klassizistische Epoche der tonalen Musik beschreibt. Aufgenommen in die Syntax und Ausdrucksmöglichkeiten der klassizistischen Tonsprache sind Momente des historischen Erbes, die als fortschrittlich aus den Studien in der Musik der Vergangenheit sich herauschälten: kompositorische Verfahren von Händel, insbesondere aber Johann Sebastian Bach. Indem Mendelssohns zentrale ästhetische Kategorie gleichzeitig spontan und doch, durch die historischen Studien bereichert, reflektiert eine geschichtliche Entwicklung zusammenfaßt und beim Namen nennt, schließt sie nicht nur eine Etappe der bürgerlichen Musik ab, sondern artikuliert einen Leitgedanken für die gerade aufblühende musikalische Romantik: mit dem Erscheinen des ersten Heftes der „*Lieder ohne Worte*“ im Jahre 1830 gibt Mendelssohn dem 19. Jahrhundert, dessen Musik sich jedoch nur schwer insgesamt als „romantische“ bezeichnen läßt, einen musikalischen Wegweiser.

Die ästhetische Schlüsselstellung Mendelssohns hängt mit der gesellschaftlichen zusammen. Das Leben des frühentwickelten Komponisten ist eingerahmt von einschneidenden politischen Ereignissen: am Anfang steht die fortschrittliche deutsche Résistance gegen die napoleonische Monarchie, die in den vom Bürgertum getragenen Befreiungsfeldzügen des Jahres 1813 ihren Höhepunkt erreichte. Die Spannweite seines öffentlichen Wirkens beginnt mit der Zeit der französischen Julirevolution von 1830, deren Auswirkungen die Reaktion in ganz Europa zittern ließ; sie

endet mit dem Jahr 1847 am Vorabend der entscheidenden europäischen Erhebung gegen den Feudalismus der Jahre 1848 und 1849. Die geschichtliche Bewegung des Vormärz hat in den zwei Jahrzehnten zwischen Restauration und Fortschritt auch den musikalischen Werken ihren Stempel aufgedrückt. Die subjektive Wirkung, das historisch Individuelle der Mendelssohnschen Klaviermusik, ist also nicht nur biographisch oder ideengeschichtlich zu interpretieren, sondern selbst als ein gesellschaftliches Moment.

Indem Musik relativ unabhängig und von den entscheidenden Gesellschaftsprozessen abgelöst zu Papier und zu Gehör gebracht wird, wirft sie auch der kritisch-analytischen Durchdringung Schwierigkeiten in den Weg. Die tendenzielle Sprachlosigkeit der dem eigenen Anspruch nach autonomen Musik ist ein wesentlicher Punkt ihrer Ideologie. Durch adäquate Verfahren aber muß eine musikalische Analyse diese Ideologie zum Klingen bringen, wenn ihre Aktualität verbürgt sein will. Der Tonfall und die Formulierungen der Mendelssohnschen Musik sind historisch nicht ohne die Kategorie der „Verstehbarkeit“ zu dechiffrieren: eine sich konstituierende bürgerlich-demokratische Öffentlichkeit hat die avancierten Werke des Vormärz als i h r e Kultur getragen.

So hängen auch in Mendelssohns Musik Form und Inhalt, Geformtes und Gemeintes im gesellschaftlichen Kontext, untrennbar zusammen – ohne freilich frei von inneren und äußeren Widersprüchen zu sein. Ein kritischer Blick auf das Problemfeld adäquater Analysemethoden macht es schwer, einen eigenständigen Bereich des musikalischen „Sachurteils“ anzunehmen: professionelle Urteile über Musik, die sich auf die Durchleuchtung technischer Kategorien beschränken, bleiben zu weit im Vorfeld der „Sache“, die doch von Menschen für Menschen gemacht wird. Gerade der „Kenner“ sollte weder bei der technischen Faszination noch beim biographischen Einleben stehenbleiben. Das Heranziehen von Selbstzeugnissen und Biographien ist ebenso wie das Mittel der technischen Untersuchung legitimerweise stützendes Hilfsmittel. Aber das auch noch so gründlich historisch wie fachlich fundierte Urteil ist, wie der ästhetische Gegenstand selbst, über den geurteilt wird, parteilich. Pathos oder Resignation, jubelnder Aufschwung oder selbstzufriedene Innerlichkeit sind in Mendelssohns Musik unter benennbaren biographischen Umständen mit spezifischen technischen Mitteln hervorgebracht. Bewußte und unbewußte Bedeutung dieser Musik in ihrer Geschichte ein Stück weit zu erhellen, muß jedoch mit einer wertenden Aufarbeitung der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zusammenfallen.

Die musikalische Perspektive des jungen Komponisten im Vormärz ist gekennzeichnet vom Widerspruch zwischen dem Postulat einer verständlichen und verbindlichen Musiksprache und den Belastungen und Verpflichtungen eines historischen „Erbes“. Bis zum „Durchbruch“, den in der öffentlichen Rezeption die ersten sechs „Lieder ohne Worte“ op. 19 darstellen, ist Mendelssohns Komponieren geprägt vom Adaptieren seiner Vorbilder Carl Maria von Weber und Händel, dessen Musik in der Singakademie des Lehrers Zelter präsent war. Stücke wie die frühe g-moll-Sonate (posthum erschienen als opus 105), im Programm des Debütanten am Weimarer Hof und vor den Ohren Goethes (1821), sind von einem kaum geglätteten Widerspruch der musikalischen Konzeptionen durchzogen. Der

Haydnsche Gedanke der „durchbrochenen Arbeit“ kann sich von den Händelschen Fugato-Modellen nicht lösen; dem „Seufzer“ als frühklassizistischem Stilmerkmal kommt zentrale Bedeutung zu. Die Auseinandersetzung mit den im Musikleben gängigen Formen, das Ringen um eine musikalische Idiomatik kompliziert sich im Verlauf der Jahre bis 1830 durch die Rezeption Mozarts, Schuberts und Beethovens und die gleichzeitige zunehmende Beschäftigung mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, seinen zugänglichen Orgelwerken und der *Matthäus-Passion*.

Die „leichte Hand“ des jungen Mendelssohn beim Komponieren hängt mit der Tatsache zusammen, daß er eingebettet in ein umfassendes Angebot nicht zwanghaft zum Musiker ausgebildet wurde: die liberale Erziehung ließ Raum für das „improvisierende Phantasieren“ – und Zeit seines Lebens ist das umfassende Niveau der verschiedensten Typen des Mendelssohnschen Improvisierens verbürgt. Die schöpferische Produktivkraft hat dadurch mit hoher Wahrscheinlichkeit entscheidende Impulse erhalten: die Fertigkeit eines „phantasievollen“ Fortspinnens aufgegriffener Motive dürfte daraus resultieren. Die nach herkömmlicher Satzlehre nicht allzu komplizierten Sachverhalte in den frühen Werken Mendelssohns werden so z. T. erklärlich. In den frühen und weit hinein in die mittleren Werke – der quantitativ größte Teil des Oeuvres – sind die Formen überschaubar gehalten, Raffinesse stecken in den Details. Die Harmonik geht über den vom Wiener Klassizismus geschaffenen Rahmen nicht hinaus. Die rhythmischen Modelle sind vielfältig und meist in sich jeweils einheitlich oder dem Fortspinnungs- und Durchführungsgedanken verpflichtet. Die Melodik weist eingängige Charakteristika auf; ähnlich wie bei Mozart ist die Idiomatik der Mendelssohnschen Melodien aus den kontemporären Kompositionen auszumachen.

Ebenso jedoch wie der Versuch einer Einengung der musikalischen Perspektive des jungen Mendelssohn auf Elternhaus, individuelle soziale Umstände, Lehrervorbilder und andere biographische Momente zu kurz greifen muß, wird eine streng technisch durchgeführte Analyse der verschiedenen Werke dem poetischen Anspruch der Mendelssohnschen Musik, der sich in den Jahren vor 1830 zunehmend herausbildet, nicht gerecht werden.

Es kann nicht allein in der Musik und ihrer „inneren Logik“ liegen, wenn von einem Komponisten volkstümliche Melodien aufgegriffen und verständliche Formen bedient werden. Volkstümliche und allgemeinverständliche Elemente werden bei Mendelssohn zunehmend fester Bestandteil seiner musikalischen Idiomatik. Diesem Umstand und der Bedeutung von Volkstümlichkeit und Verständlichkeit in der Rezeptionsgeschichte Mendelssohns wird eine individualisierende, biographisch orientierte Betrachtung ebensowenig gerecht wie ein Netz technischer Kategorien, die eine positivistisch orientierte musikalische Analyse über ihren Gegenstand stülpt.

Diese beiden Kategoriensysteme versagen vor dem Gedanken des Komponisten an die Spielbarkeit seiner Klavierstücke durch die sprichwörtlich bekannte „höhere Tochter“. Sie versagen vor der Tatsache, daß sich Lieder der Arbeiterbewegung an die durch und durch zu bürgerlichen gemachten Melodietypen und Begleitungsarten Mendelssohns anlehnten, und zwar keineswegs nur ironisch wie dann bei Hanns Eisler. Aber selbst das groteske Melodiezitat im „*Stempellied*“ und die das Bourgeoise stilisierende Bläser-Triolen im *Heimlichen Aufmarsch*, dem Beginn der

A-dur-Symphonie angelehnt, verleugnen auch in der Verfremdung nicht den Respekt vor der mustergültig großbürgerlichen Musik.

Die musikalische Perspektive für Mendelssohn als Komponist im Vormärz ist in keinem Punkt eine nur musikalische. Sie ist dem geschichtlichen Gang der Gesellschaft vermittelt, deren Entwicklungen und deren Widersprüchlichkeit. Die Repertoirebildung der „Lieder ohne Worte“ in acht Heften rekurriert auf die ökonomischen Verwertungsbedingungen des sich sprunghaft ausbreitenden Verlagswesens. Der ideologische Gedanke der musikalischen Poesie ist im bürgerlichen Sinn fortschrittlich gegenüber den funktionalen Bedingungen der Musik an den feudalsystematischen Höfen und in der noch vom Mittelalter her denkenden Herrschaftskirche; er ist regressiv gegenüber einer notwendigen Parteilichkeit für die Bedürfnisse des Volkes, dessen antagonistischer Widerspruch trotz des zunächst gemeinsamen Kampfes gegen das Feudalsystem mit dem Jahr 1848 endgültig aufbrach. So wurde Mendelssohns Musik in der Polarisierung des Vormärz immer deutlicher zu einer unzweideutig bürgerlichen, deren früher demokratischer Einspruch gegen den feudalen Geist in der Musik im Verlauf der dreißiger Jahre den „Synthesen“ Platz machte: den Synthesen zwischen oppositioneller bürgerlicher Kultur und den überdauernden Resten der feudalen Kultur in Form der aristokratischen. Damit wird im kulturellen Bereich mitvollzogen, was die politische Entwicklung des Großbürgertums auszeichnet: deren Versöhnung mit dem morbiden Feudalsystem. Die Standardisierung des Mendelssohnschen Komponierens reagiert auf die Bedingungen des bürgerlichen Musikmarkts, um den sich seine Werke andererseits verdient machten: es sind Schritte hin zu jenem durchorganisierten Musikmarkt, dessen eine zunehmend vom kapitalistischen Prinzip in allen Bereichen beherrschte Gesellschaft bedarf. Was an Mendelssohnscher Musik das Volk erreicht, ist fürs Volk bestimmt, aber nicht im Dienste des Volkes, wie die Forderung des badischen Radikaldemokraten Struve im Jahr 1848 auch für fortschrittliche Kultur dann lautete.

2. Fortschrittliche Impulse und resignativer Rückzug

Robert Schumann hat in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ die ersten „Lieder ohne Worte“ schwärmerisch begrüßt:

„Wer hätte nicht einmal in einer Dämmerstunde am Klavier gesessen (ein Flügel erscheint zu hoftönemäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.“

Schumann fängt die Stimmung ein, in die Mendelssohns Charakterstücke einschlugen. Das große Bürgertum und gehobene Schichten des Kleinbürgertums hatten die Muße, nach der Tagesarbeit sich dem „Phantasieren“ hingeben zu können, Ideale subjektiver Freiheit im scheinhaften Spiel verwirklichen zu können. Betont Johann Sebastian Bach noch, er habe hart arbeiten müssen, um es zum angesehenen Musiker und Komponisten zu bringen, so versucht Schumann, die Mühe kompositorischer Arbeit zu verwischen: nicht mehr, was einen klar ökonomischen Hintergrund hat, die Arbeitskraft des Musikers wertet ihn auf, sondern sein Beitrag zu einer idealistischen, reinen, unbeschwerten, freischwebenden, ja geraden nach natürlichen Ideologie.

Nur für den kurzatmigen Anhub einiger Klavierstücke Mendelssohns mag Schumanns hermeneutische Interpretation ihrer Entstehung sich für einen flüchtigen Moment aufdrängen, vielleicht für das 4., 9. oder 16. „*Lied ohne Worte*“, deren Typ auch das im Folgenden noch näher zu beleuchtende 48. angehört. Die Spannweite der fünfzehn Jahre, in denen die „*Lieder ohne Worte*“ entstanden, stellen sich jedoch weniger als Genie-Epoche dar; mehr sind sie eine Etappe der erneuten Konsolidierung kompositorischen Arbeitens.

opus 19 Nr. 1 Takt 3/4

opus 19 Nr. 1 Takt 5/6

Das erste „*Lied ohne Worte*“ hebt an mit einem Aufschwung, ist wohl ein Leitbild der Romantik in der Musik. Die Fortschreitung des Basses drängt nach oben; der Oktavsprung der Melodie, dem wieder vier diatonisch absteigende Schritte folgen, ist nicht nur instrumental, dem Einsatz der Flöte gleich, zu verstehen: es ist der Sprung vom Grundton zur Septime der Doppeldominante – harmonisch gesehen im Quintenzirkel ein Schritt um zwei Quinten „nach oben“. Jedes einzelne Begleitmotiv, der einfach arpeggierte Dreiklang in der von beiden Händen, sich ablösend, zu besorgenden Mittelstimme sprudelt nach oben: gerät die klassizistische Formsymmetrie (Zwei-, Vier-, Achttaktigkeit) mit dem 9. Takt außer Rand und Band, mit dem der zweite Anhub ins Schweben gerät, so ist mit dem Doppelschlag des 5. Takts schon gesagt, daß der Klaviersatz dieses „*Andante con moto*“ mehr meint, als nur tönend bewegte Formen.

opus 19 Nr. 1 Takt 18 - 21

Der Doppelschlag ist Idiom der klassisch-romantischen Musiksprache. Er ist Appell seit den Einleitungstakten der Beethovenschen „*Sturmsonate*“ (op. 31 Nr. 2) und weit über Schumanns „*Der Dichter spricht*“ (op. 15 Nr. 13) hinaus: er ruft Einverständnis hervor bei den angesprochenen Bürgern; der Ton ist „O Brüder!“ – und wo im durchführenden Mittelteil am Endpunkt der Steigerung der Gedanke des Übergangs von bewußter musikalischer Sprachlosigkeit in kolorierter Formel aufgegriffen werden muß um der Logik der eingeschlagenen Verfahrensweise willen, da steigen aus dem Quintsextakkord eineinhalb rezitativische Takte heraus – und kaum ist die zweite Hälfte des 19. und der 20. Takt als verlegene Überleitung zu hören: es ist ein ausladender, übergroßer, ausgekosteter Doppelschlag; es ist Synthese von einst gesungener Koloratur und Rezitativ, beides domestiziert und durchorganisiert. Nach dem nur kurzen Ausbruch aus dem strengen Begleitmodell schiebt sich dieses, für den weiteren Verlauf des Stücks wieder verbindlich, unter die Melodie (Takt 21), in deren Duktus das Anfangsmotiv fortgesponnen ist. Aus der harmonischen Schwebesituation zwischen C-dur (neapolitanische Subdominante) und H-dur, zugleich Reminiszenz an den Bewegungsstillstand in der Liedexposition, setzt die gesteigerte Reprise an (vgl. T. 39), deren Coda keinen rechten Schluß bilden will, sondern überleiten. Unter der verständlichen Dreiteiligkeit eröffnet sich die Perspektive kompositorischer Arbeit; die spontan wirkende Melodie ist äußerst durchdacht fortgesponnen und erzwingt mit ihrem emphatischen Anspruch – formal gesehen – unregelmäßigen Periodenbau, – stilistisch gesehen – die Infragestellung eines klassizistischen Formschematismus. Die leichte Hand des Komponisten und die authentische Interpretation überspielen in diesem ersten „*Lied ohne Worte*“ ebenso wie in den folgenden raschen Bravournummern desselben Genres die Mühen der Komposition. Vertuscht wird, „wie es gemacht ist“. Das Fortspinnungsprinzip, die entwickelnde Variation ist von Anfang an präsent und entfaltet sich. Das Streben nach

„integrale Komponieren“, das Beziehen verschiedener Momente eines Stücks bewußt aufeinander, ist kaum einem Dämmerzustand, auch nicht der Meisterattitüde vom „Wurf“ zuzuschreiben. Es setzt jedoch das rationale Verfahren wie die irrational sich legitimierende Interpretation eine Verbindlichkeit der Formen voraus, von der Schumann für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts zu Recht ausgeht. Über Mendelssohns virtuose Handhabung der klassizistischen Formen spricht er sich verschiedentlich aus und begründet die ausgebliebenen Formneuschöpfungen:

„Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Weg nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein . . .“

Eine Zurücknahme im freieren Umgang der Form ist als Tendenz bei Mendelssohn im Verlauf der dreißiger Jahre generell festzustellen; ein grober Vergleich z. B. der beiden Klavierkonzerte kann davon überzeugen. Die normierende, sich einschleifende Tendenz zu formaler Routine ist am 48. „Lied ohne Worte“, dem letzten des Genres, vielleicht deutlich zu machen. Mit der Begeisterung ist es vorbei.

opus 102 Nr. 6 A: Takt 1 ff. B: Takt 9 ff. B': Takt 19 ff. A'': Takt 25 ff. B'': Takt 29 ff.

A Andante.

The musical score for opus 102 Nr. 6, section A, Andante, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a first ending bracket [1] and a second ending bracket [2]. The second system (measures 5-8) includes a third ending bracket [3], a crescendo (cresc.) marking, and a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 9-12) is marked with a fourth ending bracket [5], a piano (p) dynamic, and a crescendo (cresc.) marking.

B' 10

cresc.

A'' 13

f

B'' 15

p

Sechzehn zweitaktige Perioden geben diesem konzisen Andante einen gepanzerten äußeren Rahmen (1 2 . . .), etwas flexibler gehandhabt erscheint die Struktur der Formteile:

Formteil	A	B	A'	B'	A''	B''
Perioden	4	3	2	3	2	2

Unter der sich ankündigenden Erstarrung aber ist ein Muster anhaltender Variation entfaltet. Der Durchführungsgedanke, die Verknüpfung der Einzelmomente, greift auf das ganze Stück aus: Alle Perioden – und keine wird wörtlich wiederholt – sind motivisch und rhythmisch aneinandergekettet. Nur dem Grad des Beziehungsreichtums und der harmonischen Fortschreitung ist die Stückstruktur zu entnehmen. So ist die Periode 3 der fünften rhythmisch gleichgebildet und antizipiert auch deren Tonleitgang, gehört aber dem harmonischen Duktus nach als Fortspinnung zu Teil A. Sie wird, von hinten besehen, gleichsam zum doppeldeutigen Bindeglied. Als Vorder- und Nachsatz eines Liedstollens korrespondieren Periode 1 und 2; der Beginn des B-Teils, 5, greift den rhythmischen Impuls und die Bewegungsrichtung des ersten Taktes auf; steigt die Melodie des Anfangs jedoch von der Akkordquinte auf – ein warmer Anflug an verflogene Zeiten –, so ist der Seitengedanke noch

zurückgenommener. Er eröffnet mit an Bach erinnernder Baßführung in den Perioden 10-12 bei seiner Durchführung B' den Blick auf Schumanns Reformprogramm, das die Mendelssohnsche Kompositions- und Aufführungspraxis theoretisch prägnant zusammenfaßt:

„An die alte Zeit und ihre Wege mit allem Nachdruck erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als unkünstlerisch zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“

Das Poetische des Stückes hat sich weit in die Immanenz verkrochen: unter einer glatt gemachten Oberfläche, hinter flüssiger Konversation versteckt sich die zurückgenommene Aussage. Die Hinwendung zum Tonartumkreis der Subdominante verbreitet einen melancholischen Schleier.

Ein Entgegenkommen gegenüber der nach den Befreiungskriegen antifeudalen bürgerlichen, mehr und mehr aber entpolitisierten und kommerzialisierten Chorbewegung ist diesem „Lied ohne Worte“ ohne Polemik abzulauschen. Daß es sich, fast zwanghaft, um sich selbst dreht und keinen Ausbruch mehr findet, verweist auf ein gesellschaftliches Desiderat in Mendelssohns Leben: Aus dem Radikaldemokraten der Zwanziger Jahre, der verbesserungswütig die Welt durch seine Musik und seine Aktivität im Musikbetrieb missionieren wollte, war ein Mann geworden, der von den Zweifeln des ihm aus den Händen gleitenden Fortschritts geplagt, keine andere Alternative mehr sah als den Rückzug in eine selbsterarbeitete private Sphäre. Das Auseinandertreten von fortschrittlichem Impuls und resignativem Rückzug bestimmt die Entstehung der „Lieder ohne Worte“. Das 19. Jahrhundert hat dies wohl nicht überhört.

3. Mendelssohns Musik zwischen Romantik und Klassizismus: *Poetischer Gehalt und virtuose Prosa*

Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg in das Innere der „Lieder ohne Worte“. Jedoch hat Mendelssohn recht, wenn er sich nicht allzu blind beim Wort nehmen lassen wollte: Falschverstandene hermeneutische Interpretation weist er in einem bekannten Brief zurück:

„Es wird soviel über Musik gesprochen und doch so wenig gesagt. Ich glaube, die Worte reichen nicht hin dazu; und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstehe doch ein jeder. – Mir geht es gerade umgekehrt. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“

Musik ohne poetischen Gehalt, nach Mendelssohns wie Schumanns Auffassung ein leeres Geklingel, gliche akustisch dem Kaleidoskop. Mit den Farben des Klaviers freilich spielt schon der Aufschwung zum *Jagdlied* (op. 19 Nr. 3), dessen Coda die Diskantsaiten umfänglich zur Geltung bringt, nicht ohne daß zuvor im Mittelteil die Bässe in die Tiefe poltern durften. Der poetische Gedanke des Entschwindens eines Jagdzuges in der Ferne birgt in sich mehr ein Leitmotiv der Romantik insgesamt als eine direkte programmatische Absicht. Verklärt werden feudale Verhältnisse: vom Duft der großen freien Adelswelt bekommen die Bürger in ihren muffigen Klavier-

zimmern etwas abgepackt. Die zertrampelten Äcker der verarmenden Bauern interessieren die Salonkomposition nicht: rücksichtslos im Fortissimo gehen die Hornquinten und delikate die süßsauern Mollmittelteile darüber hinweg. Immanent gesehen hat das Stück einen imposanten Anfang „abzufangen“. Das Signal des Anfangs will ausgelebt, nicht verscheucht sein. Aber trotz einiger möglicher Assoziationen beim *Jägerlied* ist mit ihm kein akustischer Prachtschinken gemeint; kaum ist es Pendant zu braungrünem deutschem Biedermeier über den Bürgersofas. Auch die bilderreichen Passagen der Mendelssohnschen Musik wollen nicht in Sprache übergehen. Gegenüber großen Leinwandflächen ist eine musikalische Miniatur gestaltet, eine historisch tradierte Allegro-Form zum virtuosen Charakterstück gewendet. Die Einbuße an Eindeutigkeit der suggerierten Bilder, die Einbuße an Widerspruchsfreiheit des musikalisch Gesagten verweist darauf, daß solche Musik als Musik in der Tradition von Musik zu begreifen sei. Sie ist kein Tongemälde und nicht Plauderei in der Allerweltssprache, in die die Kulturindustrie sie endgültig zu übersetzen trachtet.

Das einzelne „*Lied ohne Worte*“, der Liederstrauß eines Heftes, konnte sich zur Zeit der Entstehung, 1830 wie 1845, auf eine verbindliche musikalische Sprache berufen. Die Verbindlichkeit einer tendenziell „autonomen“, von der direkten Textaussage abgelösten Musiksprache war Produkt eines Prozesses von allgemeiner Aufklärung, der vor der Musik nicht Halt gemacht hatte. Das Streben nach der Entfaltungsmöglichkeit der künstlerischen Produktivkraft, der jahrhundertelange Kampf gegen kirchliche und fürstliche Bevormundung der Musiker, neue allgemeine und besondere Produktionsverhältnisse zuallererst haben in der allgemeinen Umwälzung im Besonderen die Konstituierung einer neuen Musikkultur hervorgebracht. Über die jeweils spezielle Funktion einer Komposition und einer Aufführung hinaus formulierte die Musik mit an einem Humanitätsideal. Daß ihre Sprache etwas Menschliches zu sagen hatte, war gesellschaftliches Einverständnis; daß sie bürgerliche Poesie geworden war, ein Sieg politischer Emanzipation und ideologischer Aufklärung gegenüber dem Feudalismus. Das Verständnis einer scheinbar funktionsent hobenen, allgemeinverständlichen, freientfalteten und brüderlichen Musiksprache, das abstrahierende Verstehen von verallgemeinerten Formeln, Gesten, Formen und Genres setzte spezifische Bildung bei denjenigen Kräften voraus, die sie trugen. Tragend aber für eine als „reiner Quell“ fließende Musikkultur war das Großbürgertum und wohl eine fortschrittliche Fraktion des Adels. Im ländlichen Bürgertum und im Kleinbürgertum insgesamt war Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl kaum als „autonome“ präsent: sie war es durch opernspielende Wanderbühnen und oratoriensingende Musikfeste, durch Vorführungen der Militärblaskapellen und ebenso durch funktionale Tanzmusik. Das aristokratische Ideal spezifischer Musikbildung wurde im Verlauf des Jahrhunderts, mit dem Fortschreiten zur bürgerlichen Demokratie, breitenwirksam – mit dem Implikat der „Verflachung“. Aus dieser ökonomisch und politisch zu erklärenden ideologischen Entwicklung heraus ist Konzeption, Verbreitung und schließlich Primat der „Programm Musik“ und des programmatischen Verständnisses von Musik zu dechiffrieren.

Ungewiß und schwierig zu entschlüsseln ist, ob Mendelssohn selber einzelnen „*Liedern ohne Worte*“ programmatische Untertitel gab. Eine Ausnahme bilden die *Venetianischen Gondellieder*; ihr Name weist auf die Herkunft der Materialien und

die Tradition der Form hin. Mit dem Einlösen des Titels „*Lied ohne Wort*“ ist bei Mendelssohn, in Fortsetzung der Beethovenschen Tradition, die Überwindung der Vorherrschaft der meinenden Sprache über die Musik insgesamt und die Mehrzahl ihrer konstitutiven Details besiegelt. Die literarischen Untertitel folgen einer nunmehr selbständig möglichen Sprache der Musik, nicht umgekehrt die Affekte der Musik einer vorgegebenen Sprachformulierung.

Jägerlied, Volkslied, Trauermarsch, Spinnerlied, Wiegenlied oder *Frühlingslied* fassen in „zu unbestimmte“ Worte, was zuvor in einer selbstbewußten Musiksprache aufgezeichnet worden ist. Sicher treffen sie, so bei op. 62 Nr. 6 (*Frühlingslied*) einen Grundzug des „*Allegretto grazioso*“ z. B. gekonnt. Doch alle Erklärungsversuche auf der Ebene der Heimatdichterhermeneutik zielen an dem blauseidenen Band vorbei, mit dem diese Romanze durchwoben ist. Auch in der Sprache E. Th. A. Hoffmanns wären wohl kaum dem *Wiegenlied* (op. 67 Nr. 6) ebenbürtige Formulierungen zu finden. Ruft auch der *Trauermarsch* (op. 62 Nr. 3) orchestrale Assoziationen hervor, so ist doch ein verinnerlichter Klaviersatz notiert: Trauer ganz individualisiert für den einsamen Pianisten, für eine hermetisch sich abriegelnde private Sphäre. Zwar ist das Klavierwerk Mendelssohns sprachlos im begrifflichen Sinn; es vermag aber doch zu reden.

Die Sprache der Mendelssohnschen Musik verletzt die Regeln der verbindlichen Grammatik des Klassizismus nicht. Wie schon gezeigt, werden die im Wiener Klassizismus ausgeprägten Formen – mit einigen entscheidenden Ausnahmen an anderer Stelle – belassen. Beides, Syntax und Form, werden virtuos gehandhabt und die kompositorische Arbeit nach innen gekehrt: die Materialien werden integral verbunden, aufeinander bezogen; die Stücke insgesamt wahren erfahrungsmäßig gewonnene Proportionen; sie sind insgesamt rationaler durchgebildet als vergleichbare Stücke bei Mozart oder Schubert. Die acht Hefte der „*Lieder ohne Worte*“ sind ein Kompendium einfallsreicher, variativer Melodiebildung; sie leben von der Idee der Fortspinnung, die den „reinen Quellen“ abgelauscht ist und konsequent eingesetzt wird. Der Sammelband der „*Lieder ohne Worte*“ erscheint als Lehrbuch für pianistische Begleittypen: die Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts, Schumann, Grieg, Tschairowsky, Brahms, hat davon profitiert.

Ihre klassizistischen Züge machen es schwer, die „*Lieder ohne Worte*“, die als romantische Musik begriffen wurden und zur Diskussion stehen, pauschal unter einer allgemeinen Kategorie des Romantischen zu subsumieren. Darauf verweist die Distanz auch der ersten, der authentischsten Generation der Romantiker zu diesem Begriff. Formuliert Schumann, um den Begriff gegen Verflachung einzudämmen: „*Ich bin des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe*“, so hat Mendelssohn erst recht eine distanzierte Stellung zur rechtshegelianischen Romantischen Schule. Bei literarischen Produkten aus deren Hand sieht er sich „*mit Grausen in eine Zeit versetzt . . . , die man oft als eine kräftige, zu früh vergangene muß preisen hören, . . . und man dankt Gott, daß dieses gepriesene Mittelalter vorüber ist und nie wiederkehren kann*“. Wäre es nach Hegel insgesamt tautologisch, von romantischer Musik zu sprechen, weil nach seiner Lehre die Musik die romantischste aller Künste ist, so ist doch Adornos Feststellung gerechtfertigt, „*daß alle romantische Ästhetik in*

entscheidenden Stücken am Modell der Musik gebildet wurde“. Wenn also dennoch an der Anwendung des Romantikbegriffs auf Mendelssohn und Schumann festgehalten wird, so mag das gerechtfertigt sein an der spezifischen Stellung der unter diesem Begriff gefaßten Werke zu Geschichte und Gesellschaft. Dieser doppelte Aspekt, in den beiden folgenden Kapiteln ausgeführt, markiert die Unterschiede zum Klassizismus: die Situation des komponierenden Subjekts hat sich ebenso verändert wie die objektiven Produktionsbedingungen.

4. *Stellung zur Geschichte: Historismus und individuelle Kindheit*

Die Stellung der musikalischen Romantik zur Geschichte stellt sich unter einem doppelten Blickwinkel dar: sie greift auf die Menschheitsgeschichte aus und auf die individuelle Herkunft, die Kindheit. Damit kommen zwei extrem gegensätzliche Einflüsse im romantischen Denken zum Tragen: einerseits Momente des erwachenden bürgerlichen Geschichtsbewußtseins als Klassendenken und andererseits ein äußerst subjektiver Bereich der Kinder- und Märchenmotive. Nicht zufällig sind die „romantischen Tendenzen“ in den verschiedenen Sparten der Kunst eng mit dem historischen Denken verschwägert. Wohl als erster Komponist hat Felix Mendelssohn Bartholdy seine Stellung zur Geschichte theoretisch erarbeitet. Mit erheblicher Mühe versuchte er, den Historismus als Denkform und als Praxis zu vereinen. Seine Tätigkeit als konzertierender Pianist und Dirigent, als Musikfestmanager und Komponist, als Organist und Organisator legt davon ein vielfältiges Zeugnis ab.

Bedeutung und Auswirkung des Historismus waren für Mendelssohn wie seine Zeitgenossen zweischneidig: einerseits erbrachten zurückliegendes Material und historisch verdrängte Verfahren eine Ausweitung der kompositorischen Möglichkeiten; zudem ließen sich alte Werke als neue Aufführungsrepertoires für den sich ausweitenden Markt erschließen. Dadurch hörte das Opponieren gegen belastete Momente der Musikgeschichte auf, obwohl diese unzweideutig vom Feudalsystem und der in diesem fest installierten Herrschaftskirche maßgeblich geprägt waren. Das hatte andererseits zur Folge, daß vom feudalen Geist mehr als weiterverwendbare Hülsen der Kunst akzeptiert wurden: wo sie die Klänge des *ancien régime* nicht mehr übertönte, anerkannte die Musik des Vormärz ein friedliches Nebeneinander von feudaler und bürgerlicher Kultur. Sie neigte in diesem Fall dazu, in den Chor der Klassenversöhnung einzustimmen. Die Gefahr des Historismus in der Musik liegt in seiner Ambivalenz: in ihm drückt sich auf der einen Seite der Herrschaftsanspruch des fortschreitenden Bürgertums aus, das nicht nur im Bereich der materiellen Produktion die Führungsposition übernommen hat, sondern nun auch alle Bereiche des Überbaus mit seiner Klassenpolitik zu erfüllen gedenkt. Gleichzeitig aber gehen auf der anderen Seite restaurative und reaktionäre Tendenzen mit dem Historismus in Denkform und Praxis ein: die frühere Unfreiheit der Musik und ihrer sozialen Umstände erscheinen angesichts der Fragwürdigkeit der bürgerlichen Freiheiten in goldenem Glanz. Als er am Anfang der dreißiger Jahre maßlos enttäuscht war vom bürgerlichen Musikbetrieb, weil er nicht zum Nachfolger Zelters in Berlin berufen wurde, drohte Mendelssohn der skizzierten Gefahr trotz mancher gegenteiliger mündlicher und schriftlicher Äußerung beim Komponieren zu unter-

liegen. Die Hinwendung zur Vergangenheit schien den Primat über die kompositorischen Möglichkeiten der Gegenwart zu erlangen. Erst in relativ späten Werken, den großen Kammermusikstücken, dem Violinkonzert und den *Variations sérieuses* hat er nach Jahren zwiespältiger Produktion und einer gewissen Einsicht in den Charakter der preußischen Reaktion, vorab den von Friedrich Wilhelm, die restaurative Auseinandersetzung mit der Geschichte in den Griff bekommen und Kompositionen hervorgebracht, die zum fortschrittlichen Ton zurückfinden. Durch den resignativen Rückzug ins Private hindurch leuchten die Strahlen bürgerlichen Fortschrittsdenkens matt aber warm wieder auf.

Auch an den „*Liedern ohne Worte*“ ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte nicht spurlos vorübergegangen. So ist z. B. in den romantisierten Suitensatz op. 19 Nr. 2 Händelscher Geist eingeflossen: doch das geschichtliche Material wird weiterverarbeitet. In Schubertscher Manier breite Ruhepunkte sind eingeflochten, die Dominantbehandlung ist nicht die des frühen 18., sondern die des frühen 19. Jahrhunderts. Konnte Mendelssohn zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Stückes auch noch nicht, wie Schumann ironisch formulierte, „in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen“ – es war später während seiner Leipziger Tätigkeit real möglich –, so hatte Mendelssohn doch 1830 schon intensiver als irgend ein anderer Zeitgenosse in die Werkstatt Bachs Einblick genommen. Gerade die liedhafte Umgestaltung Bachscher und Händelscher Themenmodelle, die Handhabung des für Klaviermusik konstitutiven Lauf- und Begleitwerks, die stilprägende Figuration macht den Unterschied deutlich. Das innige *Duetto* – op. 38 Nr. 6 – ist zwar ohne Bachsche Triosätze, auf die seine Technik Bezug nimmt, nicht zu verstehen – ebenso wenig aber ohne die Kenntnis der langsamen *As-dur*-Sätze in den Beethovenschen Klaviersonaten. Über beide Vorbilder aber geht das *Duetto* mit seiner strikten Konstruktion, die sich im lyrischen Gewebe verbirgt, hinaus. Das „*allegro agitato*“ op. 85 Nr. 2 nimmt thematisch auf den letzten Satz der Mozartschen *a-moll*-Klaviersonate Bezug; doch insgesamt ist der Haydnsche Gestus nicht konstitutiv: das Stück ist trotz seines etwas angegrauten Anfangsmaterials ein konziser Salonspuk. Die Werke, in denen sich Mendelssohn am strengsten mit geschichtlichen Vorbildern auseinandergesetzt hat, die Präludien und Fugen (z. B. op. 35) machen die Problemlage wohl am deutlichsten: diese Stücke sind sämtlich nach dem Sonaten-, Rondo- oder Liedprinzip durchorganisiert. Betrachtet man die auf historische Modelle anspielenden Stücke insgesamt, so ist dadurch Mendelssohns Stellung zur Geschichte charakterisiert: Geschichte soll bewältigt werden.

An vielen Stellen hat sich Mendelssohns Musik, bei aller rationalen Durchdringung, ein Stück kindlicher Naivität im Ton bewahrt. Dazu parallel gehen die Feen- und Märchenmotive in seiner Musik, die vom Sommernachtstraum her am bekanntesten sein dürften. Es sind Reminiszenzen an die menschheitsgeschichtliche Kindheit. Unter den „*Liedern ohne Worte*“ tragen eine ganze Reihe „Elfencharakter“, z. B. Nr. 10, op. 30 Nr. 4. Aus der schwebenden Dominante steigt über vielen Tonwiederholungen der Begleitung ein „Aufschwung“ empor, der immer und immer wieder einsetzt; die Motorik der Begleitung läßt den Satz keinen Augenblick zur Ruhe kommen. Das *Wiegenlied* genannte 36. „*Lied ohne Worte*“ (op. 67 Nr. 6) ist wohl eine Synthese aus „Kinderstück“ – freilich von Erwachsenen für Erwach-

sene gedacht – und Feenzauber; und leise im Hintergrund wird für den Kenntnisreichen auf die Kenntnis des *Wohltemperierten Klaviers* angespielt. Ganz von der Motorik, wie das märchenhafte *Spinnerlied*, leben das Presto Nr. 45 (op. 102 Nr. 3) und das Allegro vivace Nr. 47 (op. 102 Nr. 5). Unbeschwert will die Idee des „Presto“ sich, dem Bächlein auf den Bildern mit der Mühle ähnlich, aussequenzieren und auch das Allegro vivace steht der Geschwätzigkeit des Presto in nichts nach.

Die Elfenstücke wollen im Rekurs auf Mythologie und Märchen nicht auch die Zustände anpreisen, denen sie entstammen – die Mendelssohnsche Distanzierung von den Gebrüdern Schlegel und Grimm wurde oben schon zitiert. Gerade im scheinhaften Heraufbeschwören des zu Recht als überwunden Angesehenen liegt ein Stück Geschichtsbewältigung – die literarisch aktuellen Themen werden nicht tabuiert. Die Elfenstücke nehmen Bezug auch auf eine lebendig geglaubte Volkstradition, wie insgesamt die „*Lieder ohne Worte*“ an mehreren Stellen bewußt einen „Volkston“ anschlagen. In den musikalischen Märchenbildern liegt auch ein neues Verhältnis zur eigenen Genese verborgen: sowenig wie die menschheitsgeschichtliche, sowenig wird die individuelle Kindheit geächtet; sie schlägt sich in den Wachträumen der Komposition nieder. Zwei Jahre vor Schumann schrieb Mendelssohn seine *Kinderstücke* (op. 76) – im kompositorischen Verfahren sind das den „*Liedern ohne Worte*“ eng verwandte Stücke. Diese Miniaturen sollen wohl weniger von Kindern gespielt werden, als sie Kindermotive in Erwachsenen wachrufen wollen. Sie sollen schönen Schein in der härter werdenden Realität heraufbeschwören.

Daß freilich der schöne Schein, den gerade die poetischsten Werke Mendelssohns verbreiten, Ideologie ist, verweist auf die Brüchigkeit des bürgerlichen Ideologiebegriffs. Nicht falsches Bewußtsein im direkten Sinn zeichnet den Scheincharakter der Mendelssohnschen Musik aus. In ihr selber, gleichsam immanent, entlarvt sich der Betrug der Bourgeoisie insgesamt: der Betrug um das Glück für die ganze Menschheit. Ihre Parolen appellierten an alle Brüder unter der Sonne; gemeint waren die Klassengenossen. Und nicht umsonst wurde das große Bürgertum in Deutschland rasch müde, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu verkünden; am Schluß des Vormärz war von der Emphase ein trockenes „Einigkeit-und-Recht-und-Freiheit“ übrig.

5. Stellung zur Gesellschaft: Markt- & Werk-Gerechtigkeit

Mit der veränderten Stellung zur Geschichte ist das veränderte Verhältnis zur Gesellschaft, in dem die musikalische Romantik verwickelt ist, untrennbar verknüpft. Nicht nur rückwärtsgewandt war das Geschichtsdenken Mendelssohns. Es visierte für Gegenwart und Zukunft eine klare Perspektive an. Mendelssohn hat, was er durchaus auch anstrebte, Schule gemacht.

Nicht nur für Mendelssohns eigenes Denken wurde die Idee des „*Liedes ohne Worte*“ zentral. Zunächst griff sie, was naheliegend ist, auf die langsamen Sätze seiner eigenen großen Kammermusikwerke und Konzerte aus – im Verlauf des Jahrhunderts schleift sich deren Gestus in den Mittelsätzen dieser Genres als Standard ein. Doch der Gedanke der autonom gewordenen liedhaften Melodie ist auch

in den raschen Sätzen, ganz deutlich in Mendelssohns *d*-moll-Klavierkonzert in den beiden Ecksätzen, präsent. Und selbst in abgelegeneren Bereichen der Komposition verliert der Gedanke nichts von seinem umfassenden poetischen Anspruch. Von der in vielen Punkten historisierenden und auf ein kirchliches Motiv zurückgreifenden Fuge op. 35 Nr. 2 sagt Schumann:

„Könnte man einem Mädchen die letzte Partie (dieser Fuge) für ein Lied ohne Worte ausgeben, müßte es über die Anmut und Weichheit der Gestalten den cerimonellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, unter dem sie ihm vorgestellt wurde.“

Die historisierenden und doch zugleich liedhaft-romantischen Präludien und Fugen beeinflussten ebenso wie die direkt funktional kirchenmusikalischen Kompositionen Mendelssohns die Entwicklung von Schumann, Gade, Grieg und Brahms. Sein Denken und Schaffen formierte hauptsächlich die reaktionär-bürgerliche Cäcilienbewegung und die erste Welle der kirchenmusikalischen „Erneuerung“. Der Kosmopolit kümmerte sich in Deutschland wie in internationalem Rahmen in vorbildlicher Weise um die Durchsetzung des historistischen Gedankens. Das belegen hunderte von Brief- und Dokumenten-Seiten. Aber nicht nur in diesem engeren Rahmen, auch im Bereich der Salonkomposition bis hin zu Tschaikowsky war er Vater unzähliger Gesten und Details (und Schumann spricht ihm in ausführlicher Apologie die Vaterschaft für die Idee des „*Liedes ohne Worte*“ zu). Mendelssohns kammermusikalische Arbeitsweise blieb dem 19. Jahrhundert, wofern es sich damit beschäftigte, Vorbild. Aber sein Leitbild reicht über kompositorische Fragen weit hinaus. Unter seiner Hand z. B. wurden die Musikfeste aus Bürgerveranstaltungen der nationalen Gesinnung und des musikalischen Dilettantismus in zugkräftige kommerzielle Konzertinstitutionen umgewandelt. Mendelssohns organisatorische Laufbahn ist durch die Gründung des ersten deutschen Konservatoriums 1843 in Leipzig gekrönt. Durch diese richtungsweisende Tat profilierte er sich nicht nur als Protagonist der bürgerlichen Klasse im luftigen Raum der musikalischen Ideen, sondern auch als Vorkämpfer handfester Konsequenzen: der bürgerliche, ausgeweitete Musikbetrieb bedurfte der qualifizierten Arbeitskraft von Musikern, die nicht mehr durch ständischen Zunftzwang sich regenerierte, und bedurfte der organisatorischen Verfestigung seiner Ideologie.

Der Werkgerechtigkeit der Mendelssohnschen Kompositionen – daß sie mit den in der damaligen Zeit zur Verfügung stehenden Mitteln gearbeitet sind auf einem vorbildlichen Niveau – geht die Marktgerechtigkeit parallel. War die Erfindung des Genres „*Lied ohne Worte*“ ein gelungener Einfall, so reagiert die Repertoirebildung der acht Hefte auf den expandierenden Musikmarkt ebenso, wie sie andererseits ihn ausprägen hilft. Der Instrumentenbau, vornean der industrielle Klavierbau, erlebte ebenso wie das deutsche und internationale Verlagswesen eine wahrhafte Explosion. Vielleicht wird auf diesem Hintergrund deutlich, was die dreimalige Wiederholung des Erfolgsrezepts *Venezianisches Gondellied* bedeutet. Die in verschiedenen Heften verstreuten Charakterstücke sind auskomponierte Exotismen. Venedig war für den deutschen Endverbraucher der populären „*Lieder ohne Worte*“ 1830 so unerreichbar wie 1845. Für die überlebte alte und die neu hinzutretende bürgerliche Aristokratie, das Publikum erster Hand, lag in jenen Exotismen ein verkaufskräftiger Hauch von Luxusartikel und Nippes, der den Sekretär schmückt. Sie sind, mit

den einkomponierten Rufen der Gondolieri, wohl die realistischsten Charakterstücke Mendelssohns (opus 30 Nr. 6, opus 62 Nr. 5).

Realistisch sind die übrigen programmatischen Stücke unter den „*Liedern ohne Worte*“ kaum zu begreifen. Das *Spinnerlied* genannte Stück (opus 67 Nr. 4), eines der hübschesten Salonstücke Mendelssohns, müßte etwas von Realismus haben – doch es ist eher als ein esoterisches Scherzo, als ein Résumé von Feenzauber zu begreifen. Es ist Bastion der nach Autonomie strebenden Musik. Es rüttelt nicht an den Problemen des wirklichen Lebens. Die Wellen der gesellschaftlichen Bewegung schlagen in ihm nicht an. Ungebrochen lustig eigentlich, nur ein wenig in Mollmittelteilen getrübt, rattert es dahin. Das wirkliche Leiden jedoch, das die Arbeit unter dem sich verfestigenden Kapitalismus gerade in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts über das Proletariat in Deutschland gebracht hat, scheint überhaupt nicht in Mendelssohns Bewußtsein gedrungen zu sein. Im Jahre 1844, als das *Spinnerlied* auf den Markt geworfen wurde, trieb die Not die Weber im weder von Berlin noch von Leipzig allzuweit entfernten preußischen Schlesien zum Aufstand. Nichts spiegelt sich von Not, Aufstand und den disziplinierenden preußischen Gewehren in Mendelssohns Musik wider. Wie Hohn mutet die Publikation einer märchenhaften ländlichen Idylle an, die Rädchen und Fingerchen schnurren läßt.

6. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte

Mendelssohns rationale Fortschrittlichkeit im bürgerlichen Sinn, seine konstruktive Durchdringung der historisch tradierten oder wieder erarbeiteten Verfahren beim Komponieren, sein großbürgerlich-aristokratisches Bekenntnis zu rational nicht mehr erklärbaren Resten in der musikalischen Praxis und seine gelungenen Synthesen haben ebenso wie die Brüchigkeit seiner Musik den Verdacht des Intellektualismus auf sich gezogen. Seit Richard Wagner heftet sich die rassistisch-nationalistische Unterstellung an diesen Angriffspunkt:

„Mendelssohn hat uns gezeigt, daß ein Jude von reinster spezifischer Talentfülle sein kann, daß er die feinste und mannigfachste Bildung, das gesteigertste Ehrgefühl besitzen kann, ohne es je zu ermöglichen, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung aus uns hervorzubringen, sobald ein Heros u n s e r e r Kunst nur den Mund auftat, um zu uns zu sprechen.“

Wagners Urteil erhitzte die Gemüter, vermochte Mendelssohns musikalische Bedeutung aber nicht grundsätzlich zu schmälern. Er wurde und blieb Sinnbild für eine verständliche Musikkultur. Friedrich Engels hob den demokratischen Charakter seiner Tonsprache in einem frühen Bericht hervor. Mit Wagner signalisiert sich ein spezifisches Moment der Klassenpolitik des deutschen Bürgertums, in der dem Kleinbürgertum eine ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Mendelssohn, überwiegend doch fortschrittlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Demokrat, bewußter Bourgeois und Vorkämpfer der umfassenden Herrschaft der bürgerlichen Klasse, wurde in seiner Rezeptionsgeschichte Opfer des Faschismus, der mit einer den bürgerlichen Fortschritt zurückdrehenden Ideologie die höchste Form des Kapitalismus, den Imperialismus, brutal absicherte. Die schnaubende Wut der Reichskulturkammer gegenüber dem bald ein Jahrhundert toten Mendelssohn kann nur knapp skizziert werden. Der Münchener ordentliche Professor Blessinger entlarvte das

typisch jüdische Wesen der Mendelssohnschen „Formkonstruktion“ und „die Herkunft seiner besten melodischen Einfälle“, weiter „die heimlichen Regietricks des Erfolges, die dem jüdischen Komponisten den entscheidenden Vorsprung vor den nichtjüdischen“ sicherte. Nach Otto Schumann „erschöpfte er sich in Nachbildung deutscher Eigentümlichkeit. Diese wiederum konnte er aus rassistischen Ursachen nicht von innen erfassen und war daher triebhaft bestrebt, die äußeren Erscheinungsformen umso sorgfältiger nachzuzeichnen“. Daraus resultierte, so der anpassungsfähige Literat, „mangelnde Tiefenwurzelung“, „Unentschiedenheit gegenüber dem Zwiespalt Klassizismus – Romantik“ und fehlende Anteilnahme des „Fremdrassigen“ an der deutschen Musik.

Die nationalsozialistischen Sturmabteilungen im Musikbetrieb nahmen Mendelssohn, neben lebenden jüdischen und angeblichen wie wirklich bolschewistischen Künstlern, in erster Linie unter Beschuß. Da er physisch nicht mehr zu vernichten war, wurde alles unternommen, um selbst noch den vom Kapitalismus hochgehaltenen Markenartikel Mendelssohn auszumerzen. Gerade aber auch dorthin, wo man sich nach 1945 lautstark seiner antifaschistischen Haltung brüstete oder ein Lippenbekenntnis ablegte „nicht mutiger bekannt, nicht treuer gebetet, nicht fröhlicher gelaubt und nicht brennender geliebt (zu) haben“ („Stuttgarter Schuldbekenntnis“ der Evang. Kirchen v. 19. 10. 1945), ist ein Blick angebracht. Der nachträglich von Oskar Söhngen zum Antifaschisten stilisierte Leipziger Thomaskantor Karl Straube veröffentlichte 1933 eine Erklärung. Dort heißt es:

„Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, daß unserm Volk eine bürgerlich liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft heraus geboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, . . ., hat in der Kirche kein Heimatrecht und auch mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein. . . . Wir lehnen es ab, daß unserm Volk eine nicht bodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird.“

Mendelssohn sitzt für das von Straube entworfene Musikbild Positur. Seine Schule, seine Epigonen, die von ihm ausgehende Tradition und seine Fortschrittlichkeit selber werden damit angegriffen. Daß Fortschritt in der Musik, der sich der gesellschaftlichen Konsolidierung des Bürgertums verdankt, nicht vor den Kirchentüren Halt macht, wird durch Mendelssohns Oeuvre belegt. Von außen, von der die Fesseln des Feudalismus abschüttelnden Musik, werden Momente zentral in die Kirchenmusik integriert. An den Oratorien *Paulus* und *Elias* ist das ebenso wie an der *Missa Solemnis* zu zeigen. Der Geist des Liedes ohne Wort ist in Mendelssohns Orgelpräludien und -Fugen eingezogen und tritt in Widerstreit mit dem traditionellen Choral, der auch noch bei seinem instrumentalen Erklängen die alte Botschaft verkündet. Aber auch umgekehrt, von innen her, werden die Kirchentüren aufgesprengt. Choräle, oder der kontemplative Gestus von Choralparaphrasen, werden – sans paroles – in Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke der Romantik, in Mendelssohns zumal, eingewoben. Die allgemeine Emanzipation macht vor der besonderen nicht Halt. Radikal ist diese Emanzipation in Deutschland ohnehin nicht verlaufen: schnell genug gab es neue Friedensschlüsse – den des Bürgertums mit der Religion und die vielen der Musik. Die Klassenversöhnung schwebt wie ein Damoklesschwert über den musikalischen Synthesen Mendelssohns. In der Synthese

freilich bleiben deren konstitutive Momente nicht das, was sie waren. Der Choral wird nicht mehr für eine reine, schlichte, echte Textaussage zum Klingen gebracht. Er ist fungibel gemacht für ein komplexes bürgerliches Kunstwerk; er wird aufgesogen. Aber auch umgekehrt repräsentiert die Synthese nicht mehr ungebrochen den antifeudalen und antiklerikalen Kampfcharakter. Sie ist mehr geworden als nur Begleitmusik des bürgerlichen Aufstiegs. Der Beherrschungsanspruch, die Totalität des bürgerlichen Denkens, ergreift den Überbau und seine Geschichte. Die Mendelssohnsche Musik, die „*Lieder ohne Worte*“ mit all ihren Implikaten, spiegelt die Rolle des Großbürgertums im Vormärz recht getreu wider: mag man sich auch den Gang der Geschichte anders wünschen, so hat doch eine starke Fraktion des Großbürgertums ihren antifeudalen Kampf der zwanziger oder dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts gegen die Jahrhundertmitte hin fallen lassen.

Schwer läßt sich behaupten, die skizzierte Rezeptionsgeschichte sei der Musik Mendelssohns gerecht geworden. Gerade auch über die „*Lieder ohne Worte*“ ließen sich noch nach 1945 eine Fülle von Musikschriftsteller-Äußerungen zusammenstellen, die mehr oder minder in die grundsätzlicher bestimmte Tonart der Urteile über Mendelssohn einfallen. Bei dem prominenten Musikhistoriker Jacques Handschin finden wir in den 440 Seiten *Musikgeschichte im Überblick* (2/1964) zwar nur drei, dafür aber prägnante Sätze über Mendelssohn:

„Wieder anders ist die Stellung von Felix Mendelssohn, der auf seine Weise versuchte, neuen Wein in alte Schläuche, romantischen Märchenspek in klassische Form zu gießen. Ihm ist eine gewisse kultivierte Zurückhaltung zu eigen, und daher wird seine Musik nie problematisch. Dies ist einerseits ein Vorzug, andererseits ein Nachteil; erinnern wir uns, was Liszt über Mendelssohns Oratorium ‚Paulus‘ sagte: es wäre herrlich, ein solches Werk schreiben zu können, und doch möchte er es nicht geschrieben haben.“

Entgegen Handschins apodiktischer Feststellung kann Mendelssohns Musik zum Problem werden. Gerade als einstige Avantgarde bürgerlicher Ideologie ist Mendelssohns Musik bislang nicht gewürdigt worden. Die „*Lieder ohne Worte*“ aber sind darin wohl ein Herzblatt.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Symposium „Musik um 1600“ in Bregenz

von Clemens Hellsberg, Wien

Dem Problem des Stilwandels in der Musik um 1600, insbesondere der Frage der Verbreitung des *stile nuovo* im süddeutschen Raum und nicht zuletzt den historischen Voraussetzungen der ersten Opernaufführungen nördlich der Alpen in Salzburg war bei den Bregenzer Festspielen 1974 ein Symposium *Musik um 1600* anlässlich des 400. Geburtstages von Marcus Sitticus von Hohenems gewidmet. Organisation und wissenschaftliche Leitung des Symposions lagen in den Händen von Walter PASS, Wien. Tagungsort war der Gräfliche Palast zu Hohenems.

Die erste Sitzung war den historischen Grundlagen gewidmet, insbesondere der Geschichte der Hohenemser Grafenfamilie. Karl Heinz BURMEISTER (Bregenz) sprach über *Die „Embser Chronik“*, Alfred A. STRNAD (Rom) über *Die Hohenemser in Rom. Das römische Ambiente des jungen Marcus Sitticus*. Die kunsthistorischen Grundlagen wurden von Carlo BERTELLI (Rom), *Die Stiftung der Marienkapelle in der Kirche S. Maria in Trastevere (Rom) durch den Kardinal Marcus Sitticus und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund* und Helmut FRIEDEL (ROM), *Die Darstellung des Konzils von Trient in der Capella des Altemps in der Kirche S. Maria in Trastevere (Rom)* behandelt. Über die kirchenhistorischen Grundlagen sprach Rudolf REINHARDT (Frankfurt a. M.) in seinem Referat *Die kirchliche Erneuerung in der Diözese Konstanz um 1600 und ihre politischen Voraussetzungen*.

Zum Wandel des Musikstils um 1600 – Relationen zu den kirchlichen Erneuerungsbestrebungen der Zeit war das übergeordnete Thema der zweiten Sitzung, die folgende Referate brachte: Walter PASS (Wien), *Die Musik des Stile antico im Dienst der kirchlichen Erneuerungsbestrebungen. Die Sammlung „Rosetum Marianum“, Dillingen 1604*; Denis ARNOLD (Nottingham), *The Significance of the Venetian School in the Early 17th Century*; Helmut HAACK (Mainz), *Zur Problematik der musikhistorischen Bewertung frühbarocker motettischer Sätze, dargelegt u. a. an Werken von Hieronymus Bildstein*; Jerome ROCHE (Durham), *Some Aspects of Monody*.

Die dritte Sitzung war dem Thema *Erzbischof Marcus Sitticus und die Musik* gewidmet. Damit befaßten sich: Ernst HINTERMAIER (Salzburg), *Die Musik am Hof des Erzbischofs Marcus Sitticus von Hohenems zu Salzburg*; Elena FERRARI BARASSI (Mailand), *Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete „Primo libro delle Villanelle“ von Aurelio Bonelli (1596)*; Robert LINDELL (Wien), *Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete dritte Madrigalbuch von Sigismondo d'India (1615)*; Herbert SEIFERT (Wien), *Marcus Sitticus und der Stile nuovo. Die Dedikationen an den Erzbischof von Francesco Rasi, Pietro Pace und Camillo Orlandi*.

Ergänzend zu den wissenschaftlichen Veranstaltungen wurden zwei Konzerte *Geistliche Musik um 1600* und *Weltliche Musik um 1600*, beide ausgeführt vom Ensemble *Musica antiqua* (Wien), sowie eine von Walter PASS im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz gestaltete Ausstellung *Musik im Bodenseeraum um 1600* geboten. Außerdem waren im Palast zu Hohenems Dokumente von und über Marcus Sitticus und die Hohenemser Grafenfamilie zu besichtigen. Gleichzeitig erschien zur Ausstellung im Landesmuseum ein Katalog mit landeskundlichen Beiträgen zur Musik im Bodenseeraum in dieser Zeit.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß sich ein Bericht über das Symposium in Vorbereitung befindet.

Bericht über den ersten Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 4. – 9. Juni 1974

von Christoph Hubig, Berlin

Die Internationale Schönberg-Gesellschaft, 1972 in Wien gegründet, veranstaltete vom 4. bis 9. Juni 1974 in Wien ihren ersten Kongreß, der in Verbindung mit der Eröffnung einer Dokumentations- und Forschungsstelle in Schönbergs Mödlinger Wohnhaus durch die Gesellschaft, sowie einer von der Stadt Wien veranstalteten Schönberg-Ausstellung in der Secession aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr von Schönbergs Geburtstag stattfand. Die Leitung lag bei Rudolf STEPHAN (Berlin) unter Mitwirkung von Walter PASS (Wien).

Auf Grund der Teilnahme zahlreicher Musikwissenschaftler aus aller Welt war das wissenschaftliche Programm geprägt durch ein äußerst vielfältiges und breites Spektrum von Beiträgen zur Schönberg-Forschung, von der detailliertesten Darstellung biographischer Sachverhalte bis zur Diskussion allgemein-ästhetischer Fragestellungen. Die Quantität der Beiträge bedingte weitgehend ein Nebeneinander der Meinungen, die in ihrer Fülle nur selten Zeit zu eingehenderen Diskussionen erlaubten.

Die lose zu Gruppen zusammengefaßten Beiträge beschäftigten sich mit Schönbergs Biographie, der Quellenlage, Stilfragen, Werkanalysen usw. – die unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze in der Musikwissenschaft überhaupt spiegelten sich in ihrer Konkretisation auf Schönberg wider, was einerseits eine Sprengung der Gliederung des Kongreßverlaufs bewirkte, andererseits jedoch nicht etwa eine Verklammerung von Fragestellungen, den Aufweis von Zusammenhängen zum Resultat hatte, sondern eher auf ausstehende Klärungen von Grundlagenproblemen des Faches zurückverwies, insofern nämlich, als viele Ansätze methodologischen Alleinvertretungsanspruch erhoben.

Hans-Heinz STUCKENSCHMIDT berichtete über Bemühungen im Zusammenhang seiner Arbeit um die Schönberg-Biographie und verknüpfte damit die These, eine Grundlegung der Analyse Schönbergscher Werke finde ihre Substanz in der Biographie, die in ihnen chiffriert sei. Friedrich HELLER, behandelte das Verhältnis Schönbergs zu Schreker ebenfalls auf der Grundlage biographischer Details. Walter SZMOLYAN berichtete Neues über organisatorische Einzelheiten des Schönberg-Vereins, Ernst HILMAR über Wiener Kopisten Schönbergs. Das Bild wurde ergänzt durch Erinnerungen ehemaliger Schönbergschüler im Anschluß an Hans SWAROWSKYS Beitrag über Schönberg, der als Lehrer zum Gegenstand zahlloser Anekdoten wird.

Leonard STEIN aus Los Angeles stellte das dort beheimatete Schönberg Archiv vor – neben dem Mödlinger Haus das zweite Zentrum der Dokumentation und Forschung.

In der zweiten Sitzung wurde von verschiedenen Seiten zu ästhetischen Fragen Stellung bezogen: Zeitgeist und Individualitätsstreben bei Schönberg in ihrem Verhältnis zueinander aufzuschlüsseln, hatte sich Walter PASS zur Aufgabe gemacht, wobei die Kategorie der Deutlichkeit als ästhetische Schlüsselkategorie Schönbergs hervorgehoben wurde; Reinhold BRINKMANN verdeutlichte am Beispiel von op. 9 den Zusammenhang zwischen innovierendem Ausdruck, Triebleben der Klänge und Expressionslogik als Versuch, entfremdete Rationalität zu überwinden. Die „*innere Notwendigkeit*“ als künstlerisches Agens bedingt einen spezifischen Raum- und Zeitbegriff, der als Gemeinsamkeit expressionistischer Kunst von Klaus KROPPFINGER in seinem Referat *Schönberg und Kandinsky* herausgearbeitet wurde.

Innere Widersprüche Schönbergscher Kompositionsprinzipien versuchte László SOMFAI als Ausgangspunkt einer kritischen Schönberg-Rezeption hervorzuheben, indem er verschiedene Stufen der Schönbergschen Entwicklung miteinander konfrontierte. Der These, die Schönberg-Rezeption drohe abzubrechen, stellte Boris SCHWARZ in seinem Bericht über Schönbergs Musik im russischen Kulturkreis die Feststellung entgegen, daß eine Rehabilitierung seiner Werke dort einsetze.

Den größten Raum nahmen Einzelbetrachtungen ein, die sich mit historischen Bezügen und analytischen Ansätzen am konkreten Werk beschäftigten: Stuckenschmidts Theorie der Urzelle stand neben Ansätzen, die historische Bezüge hervorhoben: Robert SCHOLLUM die Verwandtschaft zu Beethovens Melodik, Hellmut KÜHN die Beziehung zu Bach hinsichtlich von Form- und Motivcharakteren, Elmar BUDDE die Tradition zu Brahms' Stilbewußtsein (Ableitungsprinzip, Erinnerbarkeit) und Theoriebegriff (funktional statt ontologisch), Christian SCHMIDT die Abhängigkeit der frühen Formen von der Idee des Programms und ihre Transformation. Rudolf Stephan untersuchte Schönbergs Rhythmik und zeigte die Funktion des Zeitmaßes für die Entwicklung musikalischer Gedanken (Monnbearbeitung), seine eigenständigen immanenten Strukturen (quasikanonisch in op. 25) oder auch die Favorisierung thematischer Gestalt ihm gegenüber (op. 29). Ernst WAELTNER zeigte die werkimmanente Konstituierung des Augustinethemas aus op. 10, Klaus GANTER brachte einen analytischen Beitrag zu op. 11, Carl DAHLHAUS zeigte die Bedeutung funktional zu Hierarchien differenzierter Kontrapunkts in strukturbildender Funktion, die in der *Erwartung* den konventionellen Formbegriff ablöst und „motivische Arbeit“ durch latente Präsenzabstufungen auch ohne Motiv, bzw. mit immer schon abgeleitetem erlaubt – gegen die Urzellentheorie. Am Beispiel von op. 15/VIII wies Gösta NEUWIRTH auf die wichtige Entwicklung vom ersten Entwurf mit der Idee der Klangzentrumskomposition zur Endfassung in ihrer Ajoutierungstechnik (Zentralklangkomposition) hin.

Die unterschiedlichsten Rezeptionsweisen auch bei den Wort-Ton-Kompositionen: Geistesgeschichtliche bei Peter NEUMANN, der die Funktion des „*hohen Stils*“ der Texte am Beispiel der *Petrarca*-Lieder als Grundprinzip diskutiert; die quasi psychoanalytischen Reflexionen Reinhard GERLACHS zu Schönbergs Sprachauffassung; Peter STADLENS frappante Analysen der Realisation von „*Sprachmelodie*“, Leonard STEINS Betrachtung zur Erklärung der Bühnenstücke aus der Werkgenese heraus.

Die Zwölftontechnik provoziert ebenfalls die widersprüchlichsten Meinungen: Josef RUFER versuchte eine Explikation des Begriffes Grundgestalt in seinem Verhältnis zu Reihe und Motiv, Rudolf KLEIN wies auf die Tonalitätsfunktion der Zwölftontechnik im Sinne von Genesisfunktion für das Werk, nicht im Sinne von Geltung für seine fertige Substanz hin, ein Standpunkt, der von Christian MÖLLERS verschärft wird insofern, als er aufweist, wie die Zwölftontechnik im 3. Quartett über den Status einer rein fiktiven Konstruktion nicht hinauskommt. Harmonieprobleme der Zwölftontechnik erläuterte Kennet L. HICKEN, die Restitution des quasi tonalen Stils Jan MAEGAARD, die Reihenabweichungen in op. 47 Richard HOFFMANN. Alexander RINGER diskutierte Schönbergs Begriff vom Gesetz; Religiöse Motive in Schönbergs Musik, unter Hinweis auf Analoges beim späten Beethoven, waren Gegenstand einer Betrachtung von Peter GRADENWITZ.

Bedauerlich war, daß die Wissenschaftler aus den Ländern des östlichen Bereichs, insbesondere der DDR, ihre Teilnahme fast ausnahmslos zurückziehen mußten.

Der „Secondo Congresso Internazionale di Studi Corelliani“ in Fusignano

von Lorenzo Bianconi, Venedig

Vom 5. bis 8. September 1974, genau sechs Jahre nach dem ersten Corelli-Kongreß, trafen die Corelli-Forscher in der Geburtsstadt des Komponisten wieder zusammen. Die Beiträge von 1968 liegen mittlerweile in den *Studi Corelliani* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 3, 1972) vor und legen Zeugnis von der Vielfalt der musikhistorischen Perspektiven ab, die aus dem Versuch entstanden, Corellis glänzende, doch eigentümlich unfaßliche Persönlichkeit zu

greifen (insofern war es auch nicht bedeutend, daß dem Kongreß scheinbar eine „innere Notwendigkeit“ fehlte, bloß weil an Corelli „kaum etwas Wesentliches zu entdecken oder etwa gutzumachen“ mehr gewesen wäre, wie es W. Kolneder in reflexionsloser Anlehnung an das Bild einer Musikgeschichte der großen Individualitäten formuliert hat [Musikforschung 26, 1973, S. 385]).

Wenn die Initiative abermals zu einem ergiebigen, sichtsicheren Austausch kritisch-historischer Erkenntnisse werden konnte (fern, wie schon 1968, aller panegyrischen Verehrung für den großen Stadtsohn), so ist dies zwei Umständen (einem institutionellen und einem thematischen) zu verdanken, die die Veranstaltung zunächst ermöglichten und dann ihren Erfolg sicherten, und überdies auch den freudigen Enthusiasmus aller Teilnehmer (ein Affekt, der nicht oft in Kongressen waltet) erklären helfen.

Der institutionelle und soziale Umstand, der die Ausführung des Corelli-Kongresses überhaupt möglich machte, verdient besondere Erwähnung. Als im Laufe des Sommers, infolge der von der italienischen Nationalbank und der Regierung eingeführten Kreditbeschränkungen sowie der Zurücknahme aller Staatsunterstützungen, die Stadtverwaltung des kommunistisch regierten Städtchens zeitweilig nicht mehr im Stande war, die laufenden Kosten für die Organisation des Kongresses zu tragen, und eine schroffe Kürzung des Etats für die Corelli-Feierlichkeiten erwägen mußte, ergriffen die Mitglieder des Fusignaneser „Comitato Permanente per le Onoranze ad Arcangelo Corelli“ die Initiative und fanden großzügige Unterstützung bei privaten und städtischen Korporationen und bei der gesamten Stadtbevölkerung. Diesem für viele italienischen und europäischen Metropolen beispielhaften Interesse einer kleinen Landstadt für das eigene Kulturerbe galt der offene Dank aller Kongreßteilnehmer und insbesondere der Società Italiana di Musicologia, der die wissenschaftliche Organisation der Tagung durch Adriano CAVICCHI, Oscar MISCHIATI und Pierluigi PETROBELLI oblag.

Der thematische Grund, weshalb zum anderen der Kongreß anregend und ergebnisreich ausfiel, lag in der Vielfalt der Beiträge. Eine Auseinandersetzung mit Corelli muß (schon wegen des eigenartigen Bildes, das Corelli von sich selbst zeichnete, und der noch merkwürdigeren, die das 18. Jahrhundert von ihm entwarf) zwangsläufig mehr Licht auf den Verband der musikalischen Entwicklungstendenzen des gesamten italienischen und europäischen Settecento, als auf Corelli selbst werfen. Nur in der Widerspiegelung jenes Lichtes scheint sich die Gestalt Corellis zu profilieren. Während die einzig neuen Beiträge zur Biographie nur am Rande gebracht wurden (CAVICCHI konnte seine früheren *Notizie biografiche* [in *Studi Corelliani*, S. 131 ff.] mit neuen Dokumenten aus den unerschöpflichen Beständen des estensischen Staatsarchivs zu Modena ergänzen), wurde breiter Raum den Fragen der Corelli-Rezeption gewidmet, was soviel heißt, wie die Mannigfaltigkeit der möglichen Corelli-Bilder (also des Selbstverständnisses von Musik) um und nach 1700 zu sichten.

Auch das, was der eifrigste aller derzeitigen Corelli-Historiographen, Hans-Joachim MARX, beitrug, gehörte mehr in den Bereich der Corelli-Rezeption. Sein Vortrag über *Probleme der Corelli-Ikonographie* rekonstruierte Entstehung, Verbreitung und Metamorphose des berühmtesten Corelli-Porträts aufgrund der Wiederentdeckung der mutmaßlichen malerischen Vorlage Hugh Howards zum Stich von John Smith, ein Stich, der in der Folge unzählige Male und bis zur Unkenntlichkeit nachgeahmt und entstellt wurde (vgl. MGG, Bd. II, Tafel 56,1). Auch der Marxsche Fund von *Verzierungen der Violin-Sonaten A. Corellis in der Handschrift Manchester, MS. 130 Hd 4. V. 313* aus den Jahren um 1750 (eine Handschrift von der Hand John Christopher Smiths, des Kopisten Händels, in dessen Besitz sie sich auch befand) betrifft Corellische Wirkungsgeschichte. Die neu aufgefundenen Verzierungen (möglicherweise von Pietro Castrucci?) verglich Marx mit den fünf sonst bekannten verzierten Fassungen von Opus V (Geminiani, Dubourg, Tartini, der „Anonymus“ Walsh, der „Anonymus“ einer Cambridger Handschrift), so daß ein Diagramm des übermütigen Reichtums an Manieren der geigenden „verwelschten Kräusler“ des 18. Jahrhunderts daraus entstand.

Die Reflexion über den Stellenwert, den solche schriftlich überlieferten Verzierungen sowohl im historischen Verständnis der Rezeption Corellis wie vor allem in der heutigen aufführungspraktischen Verwendung Corellischer Musik beanspruchen sollen und dürfen, nahm breiten Platz in dem Gespräch über *Problemi di prassi esecutiva*, das Luigi Ferdinando TAGLIAVINI mit der ihm eigenen kosmopolitischen Souveränität und engagierten Einsicht in die Probleme

der stilgerechten Wiederbelebung alter Musik leitete. Es ist größtenteils sein Verdienst, wenn dieser Zweig der historischen Auseinandersetzung mit musikalischer Vergangenheit in Italien eine im Vergleich zu Deutschland und England späte, aber doch intensive Blüte erlebt, die (durch die Erfahrung jener Länder belehrt) hoffentlich den Gefahren einer – auch kommerziell verwertbaren – Ideologisierung der Patina und Aura alter Klanglichkeit entgehen wird. Im übrigen war die Diskussion über Aufführungspraxis insofern bemerkenswert, als die grundsätzlichen Reflexionen und kritischen Stellungnahmen, die beim ersten Kongreß 1968 nur vereinzelt zur Sprache kamen, 1974 offenbar soweit rezipiert sind, daß alle Diskussionsteilnehmer sie sich zu eigen gemacht hatten. Über Einzelfragen brachte die Diskussion nicht viel neues; lehrreich für alle waren hingegen die mit feiner Ironie und verspielter Ambiguität vorgetragenen Aus- und Aufführungen des Cellisten Anner BIJLSMA, der exemplifizierend auf alten und modernen Instrumenten, nach alten und modernen Manieren spielte.

In diesen Rahmen gehört auch der Versuch Adriano CAVICCHIS, in Corellis Werken schemenhafte Spuren didaktischer Absicht auf dem Gebiet des Geigenspiels zu erkennen (*Aspetti didattici dell'opera di Corelli*). Die pädagogische Wirkungskraft Corellis geht freilich über das direkte Lehrer-Schüler-Verhältnis hinaus und durchzieht den weiten Kreis der Corelli-Nachahmung. Ludwig FINSCHER behandelte in einem Beitrag über *Corelli als Klassiker der Triosonate*, in Weiterführung eines Referats von 1968, die musterhafte Auswirkung Corellischer Vorlagen vor allem bei englischen Komponisten. Ist die „*Stilisierung Corellis zum Klassiker durch Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer*“ evident, so bleibt jedoch „*die immanente Tendenz zum Klassischen*“, die Finscher in Corellis Haltung erblickt, nur in einzelnen Symptomen sichtbar und zwar in solchen, die mehr die äußerliche Gliederung und die betont exemplarische Publizität des gedruckten Oeuvres als die musikalische Verfassung selbst betreffen (in dieser Hinsicht vortrefflich sind neuerdings die Bemerkungen von Giorgio PESTELLI in Einaudis *Storia d'Italia*, Bd. V, S. 1112 ff.).

Vier Beiträge über das Verhältnis Corellis zu seinen Zeitgenossen bildeten das eigentliche Zentrum des Kongresses. Carolyn GIANTURCO legte anhand des Themas *Corelli e Alessandro Stradella* dar, wie die Komposition orchestraler Musik aus dem Stadium des erfindungsreichen Experimentierens (Stradella) in eine Phase der repräsentativen Stilisierung (Corelli) gleitet. Giorgio PESTELLI reflektierte über die verhinderten oder nur fragmentarischen Einflüsse Corellis auf die zeitgenössischen Cembalokomponisten: an der graduellen Profilierung von melodisch-harmonischen Wendungen, die bei Corelli keimen und – über Domenico Scarlatti – in dem Rokoko eines Rutini aufblühen, zeigte Pestelli (in Spitzerschem Verständnis der Stilkritik) die hintergründige Tragweite der Corellischen Formulierung einer hohen instrumentalen Musiksprache. Das Referat von Gunther MORCHE betraf *Corelli und Lully*: an den zwei Komponisten kristallisiert sich in Frankreich um 1700 der Gegensatz von französischer und italienischer Musik, um 1750 aber ihre Identifikation als gleichwertige Muster der edlen, alten, klassischen Tonkunst. Im ständigen Wechselspiel zwischen den theoretischen Äußerungen der Zeitgenossen und dem satzanalytischen Befund gelang es ihm, die Inkommensurabilität der kompositorischen Voraussetzungen beider Komponisten (beider Stilbereiche) zu umschreiben und folglich auch die Verfremdung, der Corellis Musik im Zuge ihrer Aufnahme in einen französischen Pantheon der „*goûts réunis*“ unterliegt. Denis ARNOLD verfolgte die Konstanz der Anwesenheit Corellis im englischen Konzertleben und seine hervorragende Bedeutung für das instrumentale Schaffen Händels, die freilich erst nach Händels Italienperiode und in einer Zeit einsetzt (Händels Concerti grossi op. VI), als Händel längst zum Komponisten der Nation geworden war. In einem Land, das kein Rokoko und keine Empfindsamkeit gekannt habe, dauere der Palladianismus der Corellisten (so Finscher) bis zum Einsetzen des Haydn'schen Klassizismus an. Oscar MISCHIATI schließlich wies auf einen anderen Zeitgenossen Corellis hin, den Architekten Filippo Juvarra, der 1735 in Turin in einer Serie von etwa hundert Studienblättern phantastischer Grabdenkmäler für berühmte Männer einen der ersten Plätze gerade Corelli vorbehielt. Im Theater des Kardinals Ottoboni in Rom hatten der junge sizilianische Bühnenbildner und der berühmte Solist und Dirigent zusammen gewirkt. Mit dem Fund von Mischiatu wurde ein Thema erst angeschnitten, das genügend Stoff für eine künftige Tagung hergäbe: eine von Corelli ausgehende, nicht fachbegrenzte Ergründung der Kulturhistorie Roms um 1700.

Zwei Kammerkonzerte mit corellisierender Musik in stilgerechten Aufführungen (Gustav

LEONHARDT und Anner BIJLSMA, und das junge Ensemble *Gruppo Cameristico Bolognese*) erfreuten die Teilnehmer ebenso wie die preiswürdige Gastfreundschaft der Fusignanenser. Dem kulturellen Niveau und Engagement der Tagung entsprach nämlich auf gastronomischem Gebiet die erfreuliche Feststellung, daß in diesem Fleck Italiens die sonst oft bedrohte Wertkategorie der Qualität noch stets in hohem Kurs gehalten wird.

Zemlinsky und die Tradition Symposion des Grazer Instituts für Wertungsforschung von Gerhard Melzer, Graz

Alexander Zemlinsky, weitgehend vergessener Komponist, Dirigent und Schwager Arnold Schönbergs, stand im Mittelpunkt eines Symposions, das vom Institut für Wertungsforschung (Leiter: Otto KOLLERITSCH) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz zum letztjährigen „*Steirischen Herbst*“ veranstaltet wurde. Referenten aus dem In- und Ausland bemühten sich, den von Otto Kolleritsch propagierten Absichten des Instituts zu folgen. In seinem Einleitungsreferat meinte Kolleritsch zum Thema des Symposions: „*Was als Einzelleistung sich abhebt und späterhin für eine Epoche repräsentativ geworden ist, ist sicher intensiver von einem künstlerischen Kollektiv der Epoche geprägt, als die Nachwelt, die nach ihrer Perspektive Vorbilder kürt, das annimmt.*“

Mit den historischen und kulturellen Gegebenheiten im Wien der Jahrhundertwende beschäftigten sich Anton STAUDINGER (Wien) und Jan MAEGAARD (Kopenhagen). Während der Historiker Staudinger die Grenzen seines Wissenschaftsbereiches nicht zu überschreiten vermochte, gelang es Maegaard, das nicht zuletzt auch für Zemlinskys Schaffen konstitutive geistige Klima zwischen Tradition und Fortschritt nachzuzeichnen. Arnošt MAHLER (Prag), der Zemlinsky noch persönlich gekannt hatte, und Ernst HILMAR (Wien) beschränkten sich bewußt auf biografische Details, deren Bedeutung angesichts der schlechten Materiallage nicht unterschätzt werden soll. So klärte Mahler (am 15. 1. 1975 verstorben. Anm. der Redaktion) beispielsweise die Frage von Zemlinskys Geburtsdatum (14. Oktober 1871), während Hilmar mit der Nachricht überraschte, daß eine viersätzigige Sinfonie in Privatbesitz aufgefunden worden sei. Den biografisch-kulturellen Teil des Symposions rundete Horst WEBER (Göttingen) ab. Über *Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911* sprach Walter PASS (Wien), der betonte, daß der Schönberg-Schwager vor allem als Dirigent nie umstritten war. Als Komponist hingegen habe seine Popularität zunehmend nachgelassen. Begründet schien dies vornehmlich im Zwittercharakter der Musik Zemlinskys, deren Besonderheiten vor allem am zweiten Tag des Symposions untersucht wurden. Gernot GRUBER belegte an ausgewählten Beispielen aus Zemlinskys Opern eine auffallende Kohärenz von lyrischer Aussage und dem Vorwiegen von Klangflächen. Dagegen sei der Charakter der dramatischen Passagen eher konventionell. Zurückbleiben Zemlinskys hinter Gustav Mahler stellte Monika LICHTENFELD (Köln) nach einer präzisen vergleichenden Analyse der *Lyrischen Sinfonie* und des *Liedes von der Erde* fest. Ebenfalls mit der *Lyrischen Sinfonie* setzte sich Reinhard GERLACH (Stuttgart) auseinander, der seinen Ansatzpunkt in der Beziehung zwischen Musik und polyphon werdender Sprache suchte. Über Zemlinskys Quartette sprach Rudolph STEPHAN (Berlin), der sie verschiedenen Genres (Brahmstradition, Monumentalquartett, reduzierter Anspruch und Rückgriff auf Mahler bei aufrechterhaltenem reduzierten Anspruch) zuordnete. Eine gegenseitige Erhellung Zemlinskys durch Schreker und umgekehrt Schrekers durch Zemlinsky versuchte Gösta NEUWIRTH (Graz) in seinem vergleichenden Referat über die *Maeterlinck-Lieder* und die *Lieder für eine tiefe Stimme*. Tibor KNEIF (Berlin) schließlich widersprach Th. W. Adorno, der gemeint hatte, Zemlinskys changierendes Verhältnis zur funktionalen Harmonie mache sein „*Eigenes*“ aus. Vielmehr habe sich Zemlinsky nie entscheidend von Trivialharmonien absetzen können.

Kasseler Musiktage 1974

von Helmut Rösing, Saarbrücken—Kassel

Sehr Unterschiedliches, wenn auch keineswegs Heterogenes, brachten die 7 Konzerte der Kasseler Musiktage, die vom Internationalen Arbeitskreis für Musik mit Unterstützung des Hessischen Kultusministers und des Magistrats der Stadt Kassel veranstaltet worden waren und unter dem Motto *Kontraste. Neue Formen des Konzerts mit Musik der Klassik und Moderne* standen. Den Begriff „Kontraste“ freilich hätte man mit nicht geringerer Berechtigung auch durch den Begriff „Gemeinsamkeiten“ ersetzen können. Denn was nach herkömmlichem Urteil musikalisch als Kontrast gilt, erwies sich als durchaus aufeinander bezogen und voneinander abhängig. Wie sehr die Kompositionen des Schönbergkreises nämlich der musikalischen Tradition verpflichtet sind, verdeutlichte gerade die Konfrontation mit der Wiener Klassik, wie sehr Kunst- und Gebrauchsmusik, zumindest bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts, sich gegenseitig beeinflusst haben, zeigte die Soirée mit Musik von Mozarts [*Geistes-*] *Verwandten in Stadt und Land* und sogar noch Schönbergs Bearbeitung des Walzers *Rosen aus dem Süden*, der zusammen mit dem Straußschen Original in der vom Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter Hiroyuki IWAKI glanzvoll ausgeführten *Sinfonischen Promenade* zu hören war.

Der Untertitel der Veranstaltung hieß „*Neue Formen des Konzerts*“. Die vier Folgen mit Kammermusik, ein Sinfoniekonzert, die schon erwähnte sinfonische Promenade und eine Art Wandelkonzert konnten dem natürlich nur bedingt gerecht werden: der Darbietungsrahmen war insgesamt durchaus konventionell, die Konzertsaal-Atmosphäre gegenwärtig, auch bei dem Wandelkonzert, das den Besucher nötigte, sich zwischen den einzelnen (hintereinander folgenden und nicht etwa simultan erklingenden) Darbietungen von einem Saal in den anderen zu bequemen. Und selbst das TONI GOTH-SEXTETT zwängte man zusammen mit den MÜNCHNER SOLISTEN auf das Konzertpodium, obwohl doch nun gerade hier die historische Legitimation für eine derartige Aufführungsweise keineswegs gegeben ist. Aber so fremd sich die Musiker des Sextetts auf dem Podium auch vorgekommen sein mögen, so erlesen und fein waren ihre Interpretationen volkstümlicher Tänze, derart, daß sie ihre Münchener „sinfonischen“ Kollegen weitgehend austachen.

Jedoch, neue Formen meinte wohl etwas anderes. Vier der sieben Veranstaltungen waren durch Gespräche über die gerade erklingene Musik aufgelockert, und zweimal auch konnte das Publikum in den Gesprächsverlauf fragend eingreifen. Da gab es einmal die Form der didaktischen Musikdarbietung: Friedrich CERHA und sein Ensemble *Die Reihe* spielten Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9. Danach führte Cerha in die Entstehungsgeschichte dieser seines Erachtens „*letzten Sinfonie*“ ein (Alban Bergs später komponierte 3 Orchesterstücke aber ließ er unerwähnt). In einer instruktiven thematischen Analyse machte er auf die formalen Bezugspunkte zur klassischen Sinfonie aufmerksam, und schließlich verwies er darauf, daß der Zwang zur Komplexität der Struktur als grundlegender Bestandteil der Schönbergschen Musikauffassung akzeptiert werden müsse. Nach der Pause wurde die *Kammersinfonie* ein zweites Mal gespielt, sicherlich zum großen Nutzen der aufmerksamen Zuhörer.

Ferner gab es das Informationsgespräch mit dem Komponisten. Wilfried BRENNECKE vom WDR-Köln befragte den griechischen Komponisten Dimitri TERZAKIS über sein Stück *Kosmogramm*, das danach vom Orchester des Staatstheaters Kassel unter James LOCKHART uraufgeführt wurde. Daß der Titel nicht programmatisch, sondern lediglich assoziativ gemeint sei, daß die alte byzantinische Musik ihn nachhaltig beeinflusst habe und daß die notenmäßig fixierten Tonhöhen nur als ungefähre Richtlinien für individuelle Intonationen verstanden werden sollen – das waren die wichtigsten Ergebnisse des Gesprächs. Leider behielten die Streicher des Orchesters die variable Intonation auch bei der Wiedergabe von Beethovens *Großer Fuge* in der Bearbeitung von Felix Weingartner bei, obwohl sie hier natürlich nicht am Platze war. Höchst beeindruckend gelang dagegen Alban Bergs *Kammerkonzert* mit Saschko GAWRILOFF und Aloys KONTARSKY als bewährten Solisten.

Dann gab es die Form des Publikumsgesprächs mit den Interpreten. Erst spielten Klaus STORCK, Violoncello, und Alfons KONTARSKY, Klavier, Werke von Beethoven, Wölfl, Schubert, Schönberg und Webern, und im Anschluß daran konnten die Konzertbesucher Fragen stellen. Doch abgesehen von knappen Informationsfragen wollte man lieber die schwerer zu rezipierenden Stücke nochmals hören: Schönbergs op. 33a und Weberns drei musikalische *Aphorismen* op. 11.

Und schließlich gab es eine Art „Interpretationsstudio“. Ludwig FINSCHER und Saschko GAWRILOFF sprachen mit den Mitgliedern des KREUZBERGER STREICHQUARTETTS, nachdem der 1. Teil des Programms mit der Wiedergabe kontrapunktischer Fingerübungen von Beethoven und Schönberg abgeschlossen war. Gawriloff erbat von den Ausführenden interpretatorische Alternativen sowohl zu den während des Unterrichts bei Albrechtsberger geschriebenen Präludien und Fugen in C-dur und F-dur als auch zu den Schönbergschen Kanons, ähnlich wie seine vielen kurzen Männerchöre zu den verschiedensten sich bietenden Gelegenheiten verfaßt. Die Mitglieder des Streichquartetts gaben bereitwillig Einblick in ihre Probenarbeit, spielten etwa eine Beethoven-Fuge erst im barocken Stil, dann als klassisches Charakterstück, um schließlich nochmals ihre letztlich für gültig befundene Interpretation als Synthese beider Spielarten zu verdeutlichen. Ähnlich wurde mit Schönbergs Stücken verfahren, und es ergaben sich nun wirklich Einblicke, die man einem auch noch so gut gestalteten Programmheft wohl kaum hätte entnehmen können.

Wie sehr eine reflektierende, verschiedene spieltechnische und historisch begründete Alternativen durchdenkende Interpretation der Musik selbst zugute kommt, das zeigte vollends die Wiedergabe des op. 95 von Beethoven. Die krasse Individualität der einander ohne verbindende Zwischenstücke gegenübergestellten Themen des 1. Satzes wurde vom Kreuzberger Streichquartett in einer Plastizität nachgezeichnet, die man selbst bei den bekanntesten Schallplatteneinspielungen vergeblich sucht, das abschließende *Allegro agitato* in einem Tempo gespielt, das jede Diskussion über diese so problematisch scheinende Tempovorschrift überflüssig werden ließ.

Die Darbietung des *f*-moll Quartetts war unbestrittener Höhepunkt der insgesamt so außerordentlich vielfältigen und zur Revision vorgefaßter Ansichten beitragenden Kasseler Musiktage, auch wenn der Vertreter der Musikwissenschaft innerhalb der Diskussionsrunde der kompositorischen Idee noch mehr Tribut gezollt und die Gegensätze im 1. Satz bis an die Grenze des Zusammenhanglosen betont wissen wollte.

Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens „Alta Musica“ in Graz (25. – 29. November 1974)

von Ernst Naredi-Rainer, Graz

Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltete vom 25. bis 29. November 1974 eine Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens, die durch den Rektor der Hochschule, Friedrich KORCAK, eröffnet wurde.

Ein Großteil der Referate beschäftigte sich mit Problemstellungen, die schon lange zum festen Repertoire der historischen Musikwissenschaft gehören. Detlef ALTENBURG (Köln) berichtete über das Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert, Walter BIBER (Bern) skizzierte das Blasmusikwesen der Schweiz in Geschichte und Gegenwart, Ludwig BLANK (Wasseraffingen) behandelte die Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens in Nordwürttemberg. Werner J. DÜRING (Köln) befaßte sich mit der Blasmusik am Dreikönigsgymnasium zu Köln, Hellmut FEDERHOFER (Mainz) referierte über Blasinstrumente und Blas-

musik in der Steiermark bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) beschäftigte sich mit der Rolle der Blasmusik im saarländischen Industriegebiet im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wendelin MÜLLER-BLATTAU (Saarbrücken) widmete sich dem Kompositionsstil und der Aufführungspraxis venezianischer Bläsermusik, Erich SCHNEIDER (Bregenz) sprach über die Entwicklung des Blasmusikwesens in Vorarlberg, und Oskar STOLLBERG (Schwabach) über das Verhältnis der Blasmusik zu den Schulkantoreien im Reformationszeitalter.

Instrumentenkundliche Erörterungen brachten die Referate von Jürgen EPPELSHEIM (München), der nachwies, daß das Subkontrafagott, eine spezifische Erscheinung der Blasmusik des 19. Jahrhunderts, nur eine Quarte, und nicht eine Oktave, unter dem Kontrafagott liegt. Georg KARSTÄDT (Lübeck) sprach über die Verwendung der Hörner in der Jagdmusik, Friedrich KÖRNER (Graz) demonstrierte instrumentenkundliche Untersuchungsmethoden in der Erforschung der Blechblasinstrumente anhand fünf verschiedener Trompeten.

Eugen BRIXEL (Graz), der organisatorische Leiter der Tagung, setzte sich mit Tongemälden und Schlachtenmusiken, einem militärmusikalischen Genre des 19. Jahrhunderts, auseinander, Hans HADAMOWSKY (Wien) sah das Blasorchester aus der Sicht des Hochschulinstitutes für Wiener Klangstil, Thomas HANCL (Ostrava) umriß die derzeitige Situation der Blasmusik in der ČSSR, Helmut MOOG (Köln) besprach den Einsatz von Blechblasinstrumenten in der Sonderpädagogik, Balint SAROSI (Budapest) widmete seine Ausführungen der ungarischen Bauernkapelle des Dorfes Boldog am nördlichen Rand der ungarischen Tiefebene, Wolfgang SUPPAN (Graz) zeigte die musikalischen, soziologischen und ökonomischen Grundlagen des Blasorchesters auf, und determinierte Forschungsgebiet und Forschungsaufgabe in bezug auf die Blasmusik. Fritz THELEN (Lindenberg) lieferte eine Monographie von Willi Schneider, Othmar ZAUBEK (Wien) legte die Bedeutung von Blasmusikmuseen und Blasmusikarchiven für die regionale Blasmusikkunde dar und gab einen Arbeitsbericht über erste diesbezügliche Versuche in Niederösterreich.

Das Rahmenprogramm der Tagung bildeten Konzerte des sinfonischen Hochschulblasorchesters und weiterer Bläserkreise der Grazer Hochschule für Musik und darstellende Kunst, eine Exkursion, die eine Begegnung mit der Blasmusikkapelle Göss ermöglichte, sowie Empfänge des Bürgermeisters der Stadt Graz und des Landeshauptmannes für Steiermark.

Während der Tagung konstituierte sich die *Gesellschaft zur Förderung und Erforschung der Blasmusik*, die ihren Sitz in Graz haben wird. Zum ersten Präsidenten wurde Wolfgang SUPPAN (Graz) gewählt, zu seinem Stellvertreter Walter BIBER (Bern). Die Gesellschaft wird das Aperiodikum *Alta Musica* herausgeben, das somit zum Organ der nun nach dieser Initiative voraussichtlich in stärkerem Maße einsetzenden Blasmusikforschung werden soll. Die Referate der Grazer Tagung werden als erster Band dieser Reihe publiziert.

Die IMHV – Eine Zwischenbilanz

von Dietrich Berke, Kassel

Als 1966 das neue Urheberrechtsgesetz (UrhG) in Kraft getreten war, erläuterte Hubert Unverricht in Jahrgang XIX (1966) dieser Zeitschrift die beiden für den musikwissenschaftlichen Herausgeber und Verleger relevanten Paragraphen 70 und 71, die musikwissenschaftliche Editionen unter bestimmten Voraussetzung schützen:

§ 71 schützt Ausgaben nachgelassener Werke, d. h. Ausgaben nicht veröffentlichter Werke, deren Schutzfrist (70 Jahre nach dem Tod des Autors) abgelaufen ist (Editio princeps). Das Recht ist übertragbar und erlischt 10 Jahre nach Erscheinen des Werkes.

§ 70 schützt wissenschaftliche Ausgaben urheberrechtlich nicht geschützter Werke, „wenn sie das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit darstellen und sich wesentlich von bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“ (UhrG). Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu und erlischt 10 Jahre nach Erscheinen der Ausgabe bzw. 10 Jahre nach Herstellungsbeginn, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. (Zum vollen Wortlaut der Gesetzestexte und deren Interpretation vgl. Unverricht in Jahrgang XIX, 1966 dieser Zeitschrift). Neben Interpretation des neuen Gesetzes, aber auch Kritik an einzelnen Bestimmungen – Kürze der Schutzfrist von nur 10 Jahren, Bestimmungen des § 70, der nicht wissenschaftliche Ausgaben schlechthin schützt, sondern nur dann, wenn sie sich von anderen wesentlich unterscheiden – fordert Unverricht in dem genannten Aufsatz Herausgeber und Verleger auf, aus dem neuen Gesetz organisatorische Konsequenzen zu ziehen: „Die Herausgeber und ihre Verlage sollten sich ungesäumt und in gemeinsamer, organisierter Zusammenarbeit daran machen, die praktischen Fragen (Prüfung der Schutzfähigkeit jeder einzelnen Edition, Inkasso-Möglichkeiten, Prinzipien der Verteilung aller Erträge usw.) zu klären, und dafür zu sorgen, daß auch künftighin ihre Vorschläge Gehör finden.“

In Jahrgang XXI (1968) dieser Zeitschrift konnte Unverricht unter dem Titel *Die Wahrnehmung der Urheberrechte an musikwissenschaftlichen Ausgaben durch die IMHV* eine neue Vereinigung vorstellen, die am 20. Juli 1967 den Status einer Verwertungsgesellschaft erhalten hatte: die Interessengemeinschaft musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger (IMHV). Aufgabe der IMHV ist es, für alle geschützten musikwissenschaftlichen Ausgaben die Rechte wahrzunehmen. Aufgrund gesetzlicher Bestimmungen hat die IMHV das Alleinvertretungsrecht für die Ansprüche an musikwissenschaftlichen Ausgaben (Unverricht). Die Satzung fordert darüber hinaus „den Zusammenschluß aller Musikwissenschaftler und Verleger, die mit der Veröffentlichung von Erst- und Neuauflagen befaßt sind“ (§ 2,1). Blickt man auf die inzwischen geleistete Arbeit der IMHV zurück, so wird offenkundig, daß sie ihre Aufgaben nur zu einem Teil erfüllen konnte. Denn keineswegs sind alle „Musikwissenschaftler und Verleger, die mit der Veröffentlichung von Erst- und Neuauflagen befaßt sind“, in dieser Gesellschaft vereinigt. Dies ist umso bedauerlicher, als die §§ 70, 71 UhrG in einzelnen Bestimmungen durchaus reformbedürftig sind: nur eine mitgliedstarke Interessenvereinigung dürfte die Chance haben, bei künftigen Reformen des UhrG gehört und ernstgenommen zu werden. Das Desinteresse der Editoren, die hier zunächst angesprochen sind, ist umso unverständlicher, als hier erstmals die Wahrnehmung von Rechten für den edierenden Wissenschaftler angestrebt wird, die für jeden Bearbeiter und Arrangeur seit langem selbstverständlich sind.

Bei der IMHV sind z. Zt. rund 600 Einzelwerke als schutzfähig im Sinne der §§ 70, 71 UhrG registriert. Dieser Werkkatalog ist viel zu klein, und man darf wohl davon ausgehen, daß seit Inkrafttreten des Gesetzes (1. Januar 1966) in dessen Geltungsbereich weit mehr nach den §§ 70 und 71 schutzfähige Werke erschienen sind. Der relativ schmale Werkkatalog bedeutet für die IMHV eine ganz erhebliche Einengung der Arbeit, wenn es etwa um den Abschluß von Pauschalverträgen mit Verbrauchergruppen geht. Die Zurückhaltung der Herausgeber und Verleger bei der Werkanmeldung hat sicherlich verschiedene Gründe: Da ist zunächst eine gewisse Unsicherheit, ob eine Ausgabe tatsächlich schutzfähig ist oder nicht. Insbesondere gilt dies für Ausgaben, die eventuell Schutz nach § 70 beanspruchen können, da hier die gesetzlichen Bestimmungen („wesentlich unterscheiden“) notwendigerweise etwas unscharf scheinen. Die IMHV ist bei Werkprüfungen jedoch bemüht, die Möglichkeiten des Gesetzes, soweit vertretbar, voll auszuschöpfen. Ein besonderes Problem bieten Werke mit Generalbaß-Aussetzungen, gleichgültig nach welchem der beiden Paragraphen sie schutzfähig sind. Generalbaß-Aussetzungen gelten als Bearbeitungen im Sinne des § 3 UhrG, sind also voll schutzfähig. Strittig ist jedoch die Frage, ob die Rechte an einem Werk auch dann wahrgenommen werden können (durch die GEMA), wenn der Verbraucher lediglich die zur Ausgabe gehörenden Aufführungsmateriale, nicht jedoch die ebenfalls zur Ausgabe gehörende Generalbaß-Aussetzung benutzt (und stattdessen eine eigene Bearbeitung des Generalbasses verwendet). Die Frage also, ob die Ausgabe eines Werkes mit Generalbaß-Aussetzung als Einheit zu betrachten und darum voll schutzfähig ist, auch dann, wenn eine andere Generalbaß-Aussetzung verwendet wird, oder ob eine solche Ausgabe „geteilt“ werden kann, z. B. in (nicht benutzte) schutzfähige Generalbaß-Bearbeitung und (benutztes) nicht schutzfähiges Stimmenmaterial, kann wohl nur geklärt

werden, wenn ein Musterprozeß einmal einen klaren Präzedenzfall schafft. Solange dies nicht geschehen ist, registriert die IMHV auch Ausgaben mit Generalfaß-Bearbeitung, soweit sie den gesetzlichen Bestimmungen der §§ 70, 71 entsprechen, macht aber Herausgeber oder Verleger darauf aufmerksam, daß das Werk auch bei der GEMA gemeldet werden sollte.

Die Scheu der Herausgeber und Verleger, der IMHV beizutreten oder – sofern sie bereits Mitglieder sind – Werke zu melden, mag finanzielle Gründe haben, die gleichwohl nicht recht einzusehen sind. Ein Mitgliedsbeitrag in der IMHV kostet 30.– DM im Jahr, eine Werkanmeldung pro Anmeldebogen 10.– DM. Setzt man diesen finanziellen Aufwand in Relation zu anderen Kosten, z. B. zu den Gesteuerungskosten einer Ausgabe, so kommt man zu einem Mehraufwand, der einen Bruchteil von 1% ausmacht. Natürlich benötigt die IMHV auch ein Belegexemplar der Ausgabe, deren Schutzfähigkeit sie ja anhand dieses Exemplares prüfen muß. Es sei noch hervorgehoben, daß die IMHV mit einem Minimum von Verwaltungsaufwand arbeitet: Sie hat keine ständig fest angestellten Mitarbeiter, die Arbeiten werden fallweise von Mitarbeitern auf Honorarbasis durchgeführt (ein Grund übrigens, warum Briefe und Anfragen nicht immer postwendend erledigt werden können).

Wenn die IMHV die ihr gestellten Aufgaben voll wahrnehmen will, bedarf sie vor allem der Mitarbeit der Herausgeber und Verleger: Sie benötigt einen größeren Mitgliederstand und einen respektablen Werkkatalog, mit dem sie sich sehen lassen kann. Darum sei an dieser Stelle nochmals an alle Verleger und Herausgeber appelliert, Werke, die „IMHV-verdächtig“ sind, anzumelden, auch auf die Gefahr hin, daß die IMHV in einen oder anderen Fall negativ entscheiden könnte. Nur durch die Anmeldung und Registrierung aller schutzfähiger Werke wird Herausgebern und Verlegern die Möglichkeit geboten, die aus den §§ 70 und 71 erwachsenden gesetzlichen Ansprüche voll auszuschöpfen. In diesem Zusammenhang dürfte die Mitteilung wichtig sein, daß es der IMHV in den letzten Wochen des Jahres 1974 gelungen ist, mit der Evangelischen Kirche einen Pauschalvertrag abzuschließen; entsprechende Verhandlungen mit der katholischen Kirche stehen vor dem Abschluß. Ausdauer und Geduld sind jedoch auch weiterhin vonnöten, damit die IMHV dereinst den Platz im Musikbetrieb einnehmen kann, der ihr als Verwertungsgesellschaft und Interessengemeinschaft einer für ein intaktes Musikleben unentbehrlichen Gruppe zukommt. Die IMHV hat die Anschrift: 35 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Zusammenklang und Aufbau in den Motetten Machauts von Ramón A. Pelinski, Ottawa

1. Das Werk Machauts ist erst in diesem Jahrhundert als zentrale Erscheinung der Ars nova erkannt worden. So bezweifelt Raphael Georg Kiesewetter, ob die Kompositionen von Guillaume de Machaut jemals zu Gehör gebracht worden sind. Kiesewetter ist der Meinung, „*sie waren wohl nur für eine geschlossene Gesellschaft von Schulpedanten geschrieben, oder für solche, die entschlossen waren und Selbstverleugnung genug hatten, auf Kosten ihrer Ohren für Kenner der 'Neuen Kunst' gelten zu wollen*“¹. Der Kontrapunkt Machauts klinge „*roh*“, die Harmonien „*falsch*“ und Machaut selbst als Komponist sei ein „*Dilettant*“². Noch Hugo Riemann warnt vor einer Überschätzung Machauts als Komponist. Für ihn ist Machaut „*kein Repräsentant der Ars nova in dem Sinne einer von den Schlacken des Organalstils gereinigten kontrapunktischen*

1 R. G. Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, Leipzig 1841, S. 10-11.

2 Ders., *Galerie der alten Kontrapunctisten*, Wien 1847, S. 1.

Setzweise“; die Mehrzahl von Machauts Stücken wimmelte von Parallelführungen der schlimmsten Art und auch von allerlei sonstigen Archaismen³. Erst die Studien von Friedrich Ludwig über die mittelalterliche Musik haben den Weg für eine geschichtlich adäquate Deutung des Werkes Machauts eröffnet. Ludwigs Verdienst liegt u. a. darin, daß er das Werk Machauts als ein sinnvolles Glied in der geschichtlichen Entfaltung der Musik angesehen hat, ohne zu versuchen, Prinzipien späterer Musikepochen dem musikalischen Werk Machauts aufzuzwingen⁴. Nach Auffassung Besslers hat Machaut von Philippe de Vitry den Typus der isorhythmischen Ars nova-Motette übernommen, ohne ihn persönlich zu prägen. Dagegen gesteht Bessler ein, daß Machauts Balladen neue Möglichkeiten des musikalischen Satzes erschlossen haben⁵.

Die bisher erwähnten Autoren betrachten das Werk Machauts in seinem geschichtlichen Zusammenhang mit anderen musikalischen Gattungen und mit den Werken anderer Komponisten. Einen Versuch, jede einzelne Komposition Machauts zu analysieren, hat Armand Machabey in seinem Buch *Guillaume de Machaut* unternommen⁶. Manche wichtige Fragen – Korrespondenz von Text und Musik, Funktion des Cantus firmus, klangliche Struktur – sind darin aber nicht genügend berücksichtigt⁷. Wertvolle Analysen, die sich mit speziellen Fragen oder mit bestimmten von Machaut gepflegten Gattungen beschäftigen, finden sich in den Aufsätzen von Gilbert Reaney⁸, Georg Reichert⁹, Hans Heinrich Eggebrecht¹⁰, sowie in den Dissertationen von Ursula Günther¹¹ und Wolfgang Dömling¹². Mit dem Aufkommen der Kompositionstechnik mit „zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ und ihren serialistischen Konsequenzen wandte sich die Aufmerksamkeit einiger Komponisten auf die Ars nova. Die Verselbständigung des Rhythmus von der „Polyphonie“ legt – nach Boulez – Zeugnis über die unabhängige Handhabung von rhythmischen und seriellen Strukturen ab¹³; sogar die rhythmische „Einseitigkeit“ von *Le Sacre du Printemps* wird als Wiedergewinnung eines Gleichgewichts angesehen, das analog in der konstruktiven Rhythmik der isometrischen Motetten von Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay bereits angedeutet war¹⁴. Auch die Tendenz zur Stasis in der neueren Musik soll auf Vorbilder zurückweisen, die sich bei den mittelalterlichen Organa und den isorhythmischen Motetten insbesondere bei denen Machauts finden¹⁵.

2. Ein Aspekt der Satztechnik Machauts wurde von der Musikforschung bisher vernachlässigt: Der Klanggestaltung bei den Motetten kommt eine prinzipielle Bedeutung zu. Der Zusammenklang, in seiner Funktion als Ruhepunkt, weist einerseits auf die Herkunft der Gattung „Motette“ bei Machaut hin, andererseits steht er in sinnvoller Beziehung zu den übrigen

3 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, 2. Teil, Leipzig 1905, S. 336.

4 F. Ludwig, *G. de Machaut. Musikalische Werke*, 4 Bde., Leipzig 1926-1928. Wiederabdr. 1954. Ders., *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, Teil 1 in: SIMG IV, 1902-1903; Teil 2 in: SIMG V, 1903-1904. Ders., *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in: G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 127 ff.

5 H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, in: AfMw VIII, 1926, S. 137 ff.

6 A. Machabey, *Guillaume de Machaut. La vie et l'oeuvre musicale*, 2 Bde., Paris 1955.

7 Eine kritische Stellungnahme zu Machabey's Arbeit findet sich in der Dissertation von U. Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Hamburg 1957, S. 19-20.

8 G. Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of G. de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, in: AML, Vol. XXVII, 1955, S. 40 ff.

9 G. Reichert, *Musikalische und textliche Struktur in den Motetten Machauts*, in: AfMw 13, 1956, S. 197 ff.

10 H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*. Teil I in: AfMw 19/20, 1962/63, S. 281, Teil II in: AfMw 25, 1968, S. 173.

11 U. Günther, a. a. O.

12 W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut*, Tutzing 1970.

13 P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, S. 158.

14 P. Boulez, ebenda, S. 144.

15 La Monte Young und M. Zazeela, *Selected Writings*, München 1969. Vgl. ferner D. Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 20 ff.

Dimensionen der Motettenkomposition. Schon ein flüchtiger Einblick in die isorhythmischen Motetten Machauts führt zu der Feststellung, daß fast regelmäßig lang ausgehaltene Klänge jeweils an den gleichen Stellen der Talea erscheinen; es treffen sich alle Stimmen in einem Ruhepunkt, der häufig mit einem Versschluß zusammenfällt. Man sieht außerdem, daß diese verhältnismäßig lang ausgehaltenen Klänge oft in Verbindung mit den Hoquetuspartien – und zwar unmittelbar vor oder nach den Hoquetusstellen – auftreten. Diese Erscheinungen stellen uns vor die Frage nach Herkunft der Ruheklänge und nach ihrer Bedeutung für den Motettensatz Machauts.

Nach eingebürgerter Ansicht ist die Motette aus den Diskantpartien des Organum entstanden, eine Behauptung, die den Sachverhalt im Hinblick auf die Motette der *Ars antiqua* zweifellos trifft. In den Motetten Machauts treten jedoch andere, neue Momente hinzu: Es scheint nämlich, daß diese Motetten nicht nur vom Satzbild der Diskantpartien, sondern auch in gewisser Hinsicht von den Organalpartien herzuleiten sind. Ich möchte hier von denjenigen Elementen der *Ars nova*-Motette absehen, die in enger Beziehung zu Elementen der *Ars antiqua*-Motette stehen, wie z. B. das Verhältnis der modalen Rhythmik zur Isorhythmie, oder etwa die fließende Melodik in den Motetten des Petrus de Cruce und ihre Entsprechung in den Motetten Machauts. Dagegen sollen zwei Merkmale herausgestellt werden, die zeigen, wie Machaut in seinen Motetten auf die Technik des alten Organum zurückgegriffen hat: erstens, das Verhältnis der Bewegung zwischen den Ober- und Unterstimmen und zweitens, die von den Ruheklängen verkörperten übergeordneten Klangfolgen.

Das rhythmische Verhältnis von Oberstimmen und Tenor in den Diskantpartien der Organa sowie in der Motette der *Ars antiqua* ist verschieden von dem in den Motetten Machauts vorherrschenden: Im ersten Fall treffen auf jeden Tenorton (Doppellonga) höchstens 6 Töne (Breves) der Oberstimmen. Bei Machaut hingegen kann ein Cantus firmus-Ton (Longa) Träger von 18 Tönen (Minimae) der Oberstimmen sein; die Spannweite zwischen langen und kurzen Tönen hat sich verdreifacht. Das Bewegungsverhältnis in den Motetten Machauts neigt also zu einer Gegenüberstellung entfernter Bewegungsstufen im Ober- und Unterbau, was mehr den Organal- als den Diskantpartien entspricht. Der Ursprung der Motette aus dem Organum wird bei Machaut durch die Anwendung von Ruheklängen hervorgehoben¹⁶. Die lang ausgehaltenen Cantus firmus-Töne der Organalpartien leben in diesen Klängen wieder auf, indem alle Stimmen auf sie hinzielen und in ihnen einen Ruhepunkt finden. Auch die Textgliederung in den Oberstimmen trifft mit den Ruheklängen häufig zusammen. Diese setzen als Klangsäulen ein, die die übrigen Cantus firmus-Töne einklammern und mit ihnen in sinnvoller melodischer Verbindung stehen. Denn die Cantus firmus-Töne, auf denen sich die Ruheklänge aufbauen, erstarren nicht zum bloßen Klangfundament, wie es bei den Organalpartien der Fall ist, sondern als übergeordnete Klänge fassen sie den klanglichen Vorgang zusammen, der zwischen den Ruheklängen stattfindet und dessen Entstehung nach der üblichen Behauptung durch das Vermittlungsglied der *Ars antiqua*-Motette auf die Diskantpartien des Organum zurückzuführen ist.

Ähnlich wie in den Diskantpartien der Organa häufen sich in der *Ars antiqua*-Motette die Zielklänge an, bedingt durch die Kurzatmigkeit der modalen rhythmischen Formeln. Dazu kommt das Verfahren der Pausenüberbrückung, das der Motette eine kontinuierliche Bewegung verleiht und damit dem Setzen von Ruheklängen ausweicht.

16 R. v. Ficker, *Perotinus, Organum quadruplum „Sederunt principes“*, Wien 1930, S. 27.

A Dieu comment ce-le qui mon cuer a et mia-mor Deus! ou que-le soit do-nés li tui bon jor En tot le
 Por moi de-dui-reel-por moi de-por-ter mia-lai l'au-trieren un vergier jo-er Car de-sir-rier mes-tait
 En non Dieu! que que nus di-e je ne la puis ou-blier ma-fres douce a-
 Omnes

Nachdem sich das Triplum in der späten Motette der Ars antiqua (s. z. B. Fasc. VII der Hs. Montpellier) von der Modalen Rhythmik befreit hatte und seine Melodik Zielstrebigkeit und längere Züge aufwies, tritt wieder das Bedürfnis einer klaren Gliederung durch rhythmische Schwerpunkte auf. In der Motette der Ars nova wird diese Art schwebender Melodik durch den Schematismus des isorhythmischen Tenors geregelt, dessen Gliederung wiederum mit der Textfaktor im Zusammenhang steht. Im Motettensatz Machauts findet also eine Synthese zwischen beiden Satzarten statt, die das Organum charakterisieren, nämlich zwischen Organal- und Diskantpartien. Den Diskantpartien entnimmt Machaut das Schema des verhältnismäßig bewegten Cantus firmus als Basis bewegter Oberstimmen; aus den Organalpartien übernimmt er die starke Gliederung aller Stimmen – besonders der Oberstimmen – durch ein Zusammenfallen auf Ruheklänge, die als Klangsäule die diskantartigen Cantus firmus-Töne einklammern.

N'on ques ma-da-me ri-che men-tang coymon d'alent cuer qui ne se part des oynes res jo-y
 di-se-teus ri-che-ment se-cou-rus

Im Hinblick auf eine präzise Anwendung des Begriffes „Ruheklang“ im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes, zähle ich die mir wichtig erscheinenden Merkmale auf:

- a. Die Ruheklänge verdeutlichen im Motettensatz Machauts vor allem das klangliche Moment, indem sie es durch das Verweilen aller Stimmen auf einem Klang hervortreten lassen und das klangliche Geschehen in übergeordneten Klangfolgen zusammenfassen.
- b. Die Ruheklänge verdeutlichen im Motettensatz Machauts den isorhythmischen Aufbau, indem sie durch ihr regelmäßiges Auftreten die Gestalt der Talea sinnhaft erfassen lassen.
- c. Die Ruheklänge haben in Bezug auf die Melodie gliedernde Funktion.
- d. Die Ruheklänge können am Anfang, am Schluß und innerhalb der Talea, besonders aber vor und nach den Hoquetuspartien auftreten.

e. Die Ruheklänge sind – im allgemeinen durch die Gliederung des Textes bedingt – so angeordnet, daß sie mit den Verschlüssen mindestens einer Stimme zusammenfallen; sie können eventuell auch unabhängig von Textgliederung auftreten.

3. Welche Funktion erfüllen die Ruheklänge in der rhythmischen Faktur der Motetten Machauts? Neben den Hoquetus- und Synkopenstellen und den melodischen Analogien bestimmen die Ruheklänge vor allem die Wahrnehmungsmöglichkeit der isorhythmischen Struktur der Motetten, indem sie als Ziel- und Ausgangspunkt melodischer Abschnitte und rhythmisch auffallender Stellen (Hoquetus und Synkopen) regelmäßig erscheinen¹⁷. Die isorhythmische Faktur kann wohl des Hoquetusverfahrens, nicht aber der Ruheklänge als Mittel der Verdeutlichung entbehren (s. z. B. die Motette Nr. 17). Die Ruheklänge bilden jedoch, wo immer eine Hoquetuspartie vorkommt, mit dieser einen rhythmischen Kontrast. Die Ruheklänge können eine Hoquetusstelle abschließen (Motetten Nr. 2, 14, 18, 19, 22, 23), oder eröffnen (Motetten Nr. 3, und 13 im diminuierten Teil), oder beides tun (Motetten Nr. 4, 7, 10, 12, 15, 21, und 13 im Anfangsteil). Nehmen wir z. B. die Motette Nr. 23. Sie zeigt in ihrer Talea einen symmetrischen Aufbau. Ihr diminuierter Teil wird ausschließlich aus Hoquetuspartien gebaut; jede Talea zerfällt hier nach ihrer ursprünglichen Symmetrie in zwei Hoquetusabschnitte, deren jeweiliger Abschluß ein Ruheklang ist (Mensuren 3, 6 und Parallelstellen); den Ruheklängen kommt hier die Funktion zu, die symmetrische Einteilung der Talea zu verdeutlichen.

Die Hoquetusstellen im diminuierten Teil der Motette Nr. 21 werden von zwei Ruheklängen eingeklammert (am Anfang der 1. Mensur und am Schluß der 4.), wobei der erste Ruheklang am Anfang jeder Talea eigentlich der Schluß des vorhergehenden, kurzen, nicht isorhythmischen melodischen Abschnittes ist. Der Ruheklang, der die Hoquetusstellen abschließt, zeigt, daß ein Ruheklang vor allem für die Gliederung der Oberstimmen bestimmend ist, da die Bewegung der Unterstimmen ohne Veränderung vorwärts treibt und sie erst in der Mensur 5 eine Gliederung erfährt. Es gibt jedoch Ruheklänge, die auf einem länger ausgehaltenen Klang des Unterbaues stehen (z. B. in den Motetten Nr. 8, letzte Mensur jeder Talea; Nr. 14, 4. und 6. Mensur jeder Talea; Nr. 18, die 7. Mensur jeder Talea im Anfangsteil und die 4. Mensur jeder Talea im diminuierten Teil; Nr. 21, am Anfang jeder Talea im diminuierten Teil; usw.). Die Ruheklänge verwirklichen ihre gliedernde Funktion auch in den rhythmisch nicht hervortretenden Stellen der Oberstimmen; sie treten an den gleichen Stellen der Talea im allgemeinen regelmäßig auf, auch wenn die Abschnitte der Oberstimmen keiner strengen Isorhythmie unterzogen werden.

In den meisten isorhythmischen Motetten fällt der Schlußklang mit einer Mensur zusammen, deren Parallelstellen in den vorhergehenden Taleae einen Ruheklang aufweisen. In den Motetten Nr. 3, 4, 7 und 10 verschiebt sich bei der letzten Talea der Ruheklang, um dadurch eine Übereinstimmung mit dem Schlußklang zu erzielen. Die von den Ruheklängen abgetrennten melodischen Abschnitte können verschiedene Länge aufweisen; dabei ist die Zahl der in einer Talea erscheinenden Ruheklänge nicht von der Länge der Talea bedingt. Die Motette Nr. 12, deren jeweilige Taleae nur 6 Mensuren aufweisen, hat in jeder Talea 3 Ruheklänge; die 11-Mensur-Taleae der Motette Nr. 3 haben hingegen nur 2 Ruheklänge.

4. Ich habe bereits auf die Polarität der Bewegung von Ober- und Unterstimmen hingewiesen; ihr Ursprung ist wohl in den Organalpartien des Organum zu finden; dort waren die melismatischen Oberstimmen einem in langen Tönen verlaufenden Tenor gegenübergestellt. Die Befreiung des Triplums von der modalen Rhythmik in der Motette der späten Ars antiqua und die dadurch verursachte Verlangsamung im Vortrag des Triplums¹⁸ gehen auf die Satzvorstellung der Organalpartien zurück. Diese Tendenz zur entgegengesetzten Bewegung zwischen Ober- und Unterbau erreicht in den isorhythmischen Motetten Machauts ihren Höhepunkt; dabei streben die Oberstimmen zu dem jeweils nächsten Ruheklang hin.

17 Vgl. U. Günther, a. a. O., S. 142.

18 F. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 230.

Rudolf von Ficker hat in seiner Analyse des Organum *Sederunt* auf die starke Abhängigkeit des Melos vom Klang in den Organa der Notre Dame-Schule hingewiesen. Die Cantus firmus-Töne bilden das klangliche Gerüst, über dem die Oberstimmen aufgebaut werden. Die klangliche Grundlage behält im Aufbau die Priorität, denn die Aufgabe der Oberstimmenmelismen besteht darin, die jeweils festgehaltene Klangform und ihre Verdoppelungstöne in der Quint- und Oktavlage zu kolorieren¹⁹. Dieses Merkmal der Melodiebildung bei den Organa bleibt im wesentlichen in den Motetten Machauts erhalten. Auch hier wird die melodische Linie der Oberstimmen vom Klang her bestimmt; sie hat am Anfang jeder Perfektion einen vom Unterbau vorgeschriebenen Verlauf, der darin besteht, daß das Triplum bzw. der Motetus die Oktav, die Quint oder seltener die Terz vorträgt. Um diese Töne zu erreichen, werden Durchgangswendungen gebraucht, die oftmals einen formelhaften Charakter aufweisen.

Betrachtet man den Zusammenhang zwischen Melodik und Ruheklängen, so stellt man fest, daß diese als unauskolorierte Klänge erscheinen²⁰; sie gliedern die fließenden Stellen der Oberstimmen in Abschnitte, deren unterschiedliche Länge isorhythmisch geregelt ist. Der melodische Verlauf innerhalb der Abschnitte richtet sich zielstrebig auf Ruhepunkte hin, mit denen oft ein Ruheklang zusammentrifft (s. z. B. Motette Nr. 14). Die melodiegliedernde Funktion der Ruheklänge tritt deutlicher in den Oberstimmen als im Unterbau hervor, denn der melismatische Ablauf der Oberstimmen setzt sich vom Zielton durch seine kurzen Notenwerte stark ab, während der Unterbau eine ruhige, gleichmäßige Bewegung aufweist.

Da die Taleagrenze in den meisten Motetten verwischt wird, kommt es nur selten am Ende der Talea zu einem Zielpunkt, der sonst sowohl melodisch als auch klanglich die Bedeutung eines Halbschlusses hätte. Wenn ein Ruheklang am Anfang einer Talea vorkommt, überschneidet sich der Schluß der Oberstimmenperiode mit dem Anfang der Tenortalea (Motette Nr. 2 im diminuierten Teil; Nr. 12 in den Taleae 2, 5 und 8; Nr. 21). Die Motette Nr. 17 stellt den umgekehrten Fall dar: der Anfang der melodischen Periode mit vorzeitigem Einsatz des Motetus und verspätetem Beginn des Triplums fällt mit der Talea zusammen, wobei alle drei Stimmen sich in einem Ruheklang treffen. Die Motette Nr. 22 verbindet beide Möglichkeiten: der Einsatz des Motetus fällt mit dem Schluß der Überleitungswendung des Triplums auf den Anfang der Talea, wo sich ein Ruheklang bildet (Motette Nr. 22, Mensur 21, 33, 45).

5. Die Ruheklänge treffen in der Regel mit einem Versschluß und oft mit Versschlüssen in beiden Stimmen zusammen. Dieses Hervorheben des Reimes durch die Ruheklänge tritt besonders deutlich in den Motetten auf, deren vers- bzw. strophenmäßiger Textbau genau mit der Tenor-Talea übereinstimmt. Als auffälligstes Beispiel dafür erwähne ich die Motette Nr. 14, in der die regelmäßige Verteilung des Textes (3 + 1 + 2 + 1 Verszeilen) innerhalb der Talea durch das regelmäßige Zusammentreffen der Ruheklänge und der Versschlüsse beider Stimmen in den Mensuren 4, 6 und 10 jeder Talea unterstrichen wird. Weitere Beispiele dafür sind u. a. in den Motetten Nr.

- 1 (Mensur 5 und 11 jeder Talea im Anfangsteil)
- 4 (Mensur 5, 9, 13, 17-18 jeder Talea im Anfangsteil)
- 7 (Mensur 4 und 6 jeder Talea im Anfangsteil)
- 13 (Mensur 8-9 jeder Talea)
- 17 (Mensur 7 jeder Talea)
- 18 (Mensur 7 jeder Talea im Anfangsteil und Mensur 4 jeder Talea im diminuierten Teil)
- 21 (Mensur 1 jeder Talea im diminuierten Teil)
- 23 (Mensur 3 und 6 jeder Talea im diminuierten Teil)

zu verzeichnen.

Besondere Erwähnung verdient die Motette Nr. 15, in der die weibliche Endung „ure“ im Triplum – mit Ausnahme des Anfanges bei den Hoquetusstellen (Mensuren 13 und 33) – regelmäßig mit einem Ruheklang zusammenfällt und auf zwei gleichhohe Semibreves gesungen wird. Ähnliche Koinzidenz von Reim und Ruheklang mit wiederholter Semibrevis auf gleicher Tonhöhe ist im Anfangsteil der Motette Nr. 10 (Mensuren 7, 8, 15, 16, 23, 24) festzustellen.

¹⁹ R. v. Ficker, *Perotinus. Organum Quadruplum „Sederunt principes“*, Wien 1930, S. 27 ff.

²⁰ Vgl. U. Günther, a. a. O., S. 76.

In den Motetten, die keine regelmäßige Entsprechung zwischen Text und Musik aufweisen, kann der Ruheklang oft in der Mitte einer Verszeile vorkommen. Ein Beispiel dafür ist die Motette Nr. 3, deren Anfangsteil in der Mensur 8 jeder Talea einen Ruheklang bringt; in der ersten und zweiten Talea treffen Reimstelle und Ruheklang zusammen; in der dritten Talea fällt der Ruheklang in beiden Stimmen auf die Mitte einer Verszeile. Ein ähnlicher Vorgang ist im diminuierten Teil zu beobachten. Hier zeigt sich, daß der Ruheklang nicht immer eine Funktion der Textstruktur ist, denn seine Stellung innerhalb der Talea bleibt vornehmlich durch die Isorhythmie gerade in den Motetten bedingt, die keine unmittelbare Übereinstimmung zwischen Text und Musik aufweisen.

6. Im Unterschied zur Motette der *Ars antiqua* prägen die Ruheklänge das Satzbild der Motetten Machauts derart, daß das Klangliche sich als Hauptmerkmal dieser Kompositionen herausstellt. Es wurde bereits festgestellt, daß die Erscheinung der Ruheklänge isorhythmisch geregelt ist, d. h. daß die Ruheklänge unmittelbar mit der Talea zusammenhängen, deren Aufbau sie verdeutlichen helfen. Da die Tenor-Melodie (*Color*) sich in keiner Motette mit einer Talea deckt, erscheint es fraglich, ob durch die Ruheklänge ein einheitlicher klanglicher Aufbau des *Color* verwirklicht werden kann. Die Überschneidung von *Color* und Talea führt normalerweise zum Auftreten verschiedener *Cantus firmus*-Töne an der Stelle der Talea, wo sich ein Ruheklang einstellt. Infolgedessen erweist sich die Rhythmisierung des *Cantus firmus* über mehrere Taleae als ein Hindernis für den einheitlichen klanglichen Aufbau der Motette. Es gibt jedoch Motetten, deren Ruheklänge sinnvoll auf die Faktur des *Cantus firmus* bezogen sind; das ergibt sich vor allem aus dessen melodischer Beschaffenheit: Der *Cantus firmus* bringt in regelmäßigen Abständen tektonisch wichtige Töne, die durch die Rhythmisierung hervorgehoben werden und sich durch die Ruheklänge in übergeordnete Klangfolgen konstituieren. Es ist anzunehmen, daß gerade jene liturgischen Melodien, die einen sinnvollen klanglichen Aufbau ermöglichen, als *Cantus firmus* bevorzugt wurden. Als Beispiel kann der Tenor-*Cantus firmus* der Motette Nr. 13 dienen:

The image shows a musical score for the Tenor-Cantus firmus of Motette Nr. 13. It consists of four staves of mensural notation. The first staff is labeled 'Mens 1' at the beginning and '14' at the end. A vertical dashed line is drawn through the score at mensura 9, indicating the start of the second section. The notation includes various note values and rests, illustrating the rhythmic structure and the placement of the 'Ruheklang' (rest sound) at the end of each talea.

Die liturgische Melodie zerfällt in vier Taleae, die jeweils in zwei Abschnitte gegliedert werden; der zweite Abschnitt beginnt immer mit dem Ton *a* (Mensur 9-10)²¹. Dieses Merkmal der Tenor-Melodie wird durch die an dieser Stelle regelmäßig vorkommenden Ruheklänge hervorgehoben; die Motetus- und Triplum-Texte bringen hier einen Verszeilenschluß. Wenn auf den Ton *a* ein fallender Sekundschritt folgt, wie es in den drei ersten Taleae der Fall ist, so bildet sich eine Klausel, in der die Sext sich in Gegenbewegung zum Tenor in die Oktav auflöst. In

²¹ Dieses Verfahren wird von H. H. Eggebrecht als „isoharmonisch“ bezeichnet. Vgl. H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, in: *AfMw* 25, 1968, S. 178.

den Mensuren 6 und 11, die die rhythmisch komplizierten Stellen einleiten, erscheinen klangliche Schwerpunkte. In anderen Motetten treten die Ruheklänge auch am Schluß der Hoquetus- bzw. Synkopenpartien auf (so z. B. in den diminuierten Teilen der Motetten Nr. 1 bis 4, 10, 18, 22 und 23 und in den Motetten Nr. 7, 8, 12, 14, 15, 19 und 22). Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Cantus firmus der Motette Nr. 13 wiederkehrende melodische Abschnitte bringt (a-a; b-b).

Auch der Tenor-Cantus firmus der Motette Nr. 15 wird in vier Taleae gegliedert, die paarweise (Taleae 1-2 und 3-4) den Oberstimmenperioden entsprechen. Das Auftreten der Ruheklänge richtet sich hier nicht nach der Tenor-Gliederung, sondern nach der Gliederung der Oberstimmen.

Tab. 1 Motette Nr. 15:

	Ruheklänge				
Mensur :	3	5	6	8	10
Talea 1 :	G		G	A	G
Talea 2 :		B	A	A	C
Talea 3 :	A		F	F	A
Talea 4 :		G	A	F	F

Mit Ausnahme der Mensur 8 der Taleae 2 und 4 treffen die Verschlüsse regelmäßig mit den Ruheklängen zusammen; man beobachtet, daß die Ruheklänge in den Taleae 3 und 4 vorwiegend auf dem Ton *F* liegen, der die Tonart dieser Motette bestimmt.

In der Motette Nr. 17 werden die Taleae durch zwei Ruheklänge eingeschlossen, die zwischen den Tönen *C* und *G* wechseln; dabei ist zu berücksichtigen, daß der Cantus firmus *C*-Tonart aufweist:

Tab. 2 Motette Nr. 17:

	Ruheklänge				
Mensur :	1	3	5	7	
Talea 1 :		C		G	Color 1
Talea 2 :	G	C	H	C	
Talea 3 :	G			C	
Talea 1' :	C		A	G	Color 2
Talea 2' :	G		G	C	
Talea 3' :	D			C	

Die Ruheklänge werden am Anfang und am Schluß der Taleae deutlich gesetzt; in der Mitte treten sie hingegen unregelmäßig oder nicht genug geprägt (z. B. in Talea 3, Mensur 5, oder in Talea 1, Mensur 3) auf. Übernimmt der Motetus die Klangträgerfunktion (s. Mensuren der 3. Talea und Mensur 5 der 2. Talea), so verstärkt er durch das Vortragen eines tektonisch-klanglich gewichtigen Tones – *G* – den klanglichen Aufbau.

Zweiteilige Motetten bringen im diminuierten Teil weniger Ruheklänge als im Anfangsteil. Im diminuierten Teil treten wegen seines strengeren isorhythmischen Aufbaues die Ruheklänge regelmäßiger in Erscheinung; sie werden im allgemeinen auf einem Tenor-Ton aufgebaut, der bereits im Anfangsteil Träger eines Ruheklanges war. Als Beispiel dafür dient die Motette Nr. 18: Die Tenor-Melodie wird hier jeweils in zwei Taleae zergliedert und erscheint je zweimal in jedem Motettenteil. Die Hauptruheklänge, die am Anfang und am Schluß der Talea vorkommen, und die zusätzlichen Ruheklänge innerhalb der Talea tragen dazu bei, die Binnengliederung der Tenor-Talea deutlich zu machen (s. auch z. B. Motette Nr. 1, 4, 12, 13, 14, 15, 17, 22, 23).



Die Rhythmisierung des Tenor-Cantus firmus nimmt Bezug auf den Ton *F*, der am Schluß jeder Talea „isoharmonisch“ erscheint und zum Träger eines Ruheklanges wird. So zentriert sich das Klanggeschehen der Talea auf gerade den Ton, der die Tonart der Motette bestimmt:

Tab. 3 Motette Nr. 18:

		Ruheklänge				
		Anfangsteil		Diminuirter Teil		
Mensur	:	1-2	7	Mensur	:	4
Talea 1	:	<i>C</i>	<i>F</i>	Talea 1'	:	<i>F</i>
Talea 2	:	<i>G</i>	<i>F</i>	Talea 2'	:	<i>F</i>
Talea 1'	:	<i>C</i>	<i>F</i>	Talea 1''	:	<i>F</i>
Talea 2'	:	<i>G</i>	<i>F</i>	Talea 2''	:	<i>F</i>

Ein ähnliches Verfahren taucht in der Motette Nr. 23 auf: jede Talea schließt mit dem Klang *D*, der die Tonart der Motette festlegt.

Die für die Tonart bestimmenden Ruheklänge können jedoch bei anderen Motetten erst in der letzten Talea auftreten. Das ist z. B. der Fall bei der Motette Nr. 22. Sie steht in der *F*-Tonart; die ersten drei Ruheklänge fallen auf den Cantus firmus-Ton *F*. Der zweite Color setzt innerhalb der zweiten Talea ein (Mensur 27), wodurch sich eine neue Reihe von Ruheklängen ergibt, die auf anderen Tönen als im ersten Color stehen. Erst mit dem Einsatz des dritten Color am Anfang der vierten Talea erscheinen wieder die tonartgebundenen Ruheklänge aus dem Beginn der ersten Talea:

Tab. 4 Motette Nr. 22:

		Ruheklänge			
Mensur	:	1	4	8	12
Talea 1	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>E</i>
Talea 2	:	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
Talea 3	:	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
Talea 4	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	

(22)

Auch der Cantus firmus der zweiteiligen Motette Nr. 1 zeigt in der letzten Talea beider Teile einen klanglichen Aufbau, der auf eine planmäßige Anwendung der Ruheklänge im Hinblick auf die Tonart der Motette schließen läßt:

Tab. 5 Motette Nr. 1:

		Ruheklänge								
		Anfangsteil		Diminuirter Teil						
Mensur	:	1	5	10	Mensur	:	1	5	11	
Talea 1	:		<i>H</i>	<i>F</i>	Talea 1	:	<i>A-C</i>	<i>H</i>		
Talea 2	:		<i>G</i>	<i>A</i>	<i>G</i>	Talea 2	:	<i>G-B</i>	<i>A</i>	
Talea 3	:		<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	Talea 3	:	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Motette Nr. 4: jeder ihrer beiden Teile besteht aus zwei Colores, die jeweils in drei Taleae zergliedert werden; die streng isorhythmisch vorkommenden Ruheklänge werden jedoch derart eingesetzt, daß sie beim zweiten Color auf dieselben Cantus firmus-Töne entfallen; bei der Aufteilung klanglicher Schwerpunkte entsteht zusätzlich eine Symmetrie durch Anhalten auf dem Ton *A* (Mensuren 10-11 der 1. und der 3. Talea):

22 Mit Ausnahme des 1. Ruheklanges der Talea 3 (*C*) bilden die Grundtöne der übrigen Ruheklänge – analog zum Organum – eine Art „übergeordneter Melodie“, deren Tonfolge sich mit einem Abschnitt des Cantus firmus deckt (s. Mensuren 19 bis 27, bzw. 37 bis 45).

Tab. 6 Motette Nr. 4: (Anfangsteil)

	1. Talea	2. Talea	3. Talea
Mensur	1 5 9 13 17	5 9 13 17	5 9 13 17
Ruheklänge	(F) B G (A) G G	G F (F) B G	G G (A) G F
	1. Color	2. Color	

Die Ruheklänge tragen wesentlich zum kompositorischen Aufbau der Motetten Machauts bei. In dem die Gestaltung verschiedener Dimensionen der Motettenkomposition – Text, Melodie, Rhythmus – durch das planmäßige Hinstellen von in sich ruhenden Klängen verdeutlicht wird, wird in der Motette kompositorisch, darüber hinaus auch geschichtlich, Zusammenhang gestiftet. Machauts „Archaismen“ verbergen geschichtliches Gedächtnis und allerlei sonstige Möglichkeiten späterer Musikentfaltung.

Johannes Frosch – Theologe und Musiker in einer Person ?

von Gunther Franz, Tübingen

Während in der Allgemeinen Deutschen Biographie (1878) noch offengelassen wurde, ob der 1533 gestorbene Augsburger und Nürnberger Theologe Johannes Frosch das beachtenswerte musiktheoretische Werk *Rerum musicarum* und andere Kompositionen verfaßt hat, wird heute in allen einschlägigen Nachschlagewerken die Identität beider Namensträger vertreten¹. Dies ist durch verschiedene Fakten zu widerlegen. Der Musiker Frosch mit dem Humanistenamen *Batrachus* veröffentlichte 1532 auch eine Kometenschrift. Er stammt vielleicht aus Herxheim (Pfalz), hatte Beziehungen zu Württemberg und war wahrscheinlich ein humanistisch gebildeter Lehrer.

1. Der Theologe Johannes Frosch, genannt *Rana*

Nach dem ältesten Datum war Frosch Karmeliter in Bamberg. Er ist wohl dort ins Kloster getreten und stammt aus der Stadt oder ihrer Umgebung. 1504 wurde er in Erfurt immatrikuliert. In Toulouse promovierte er zum *Baccalaureus biblicus*; 1514 wurde Frosch in Wittenberg inskribiert, wurde *baccalaureus sententiarum* und 1516 *Lizentiat*². Als Prior des Karmeliterklo-

1 G. A. Will, *Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon*, 1, Nürnberg 1755, S. 491 f. und 5 (Forts. v. Christian Conrad Nopitsch), Altdorf 1802, S. 371 f. – E. E. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, Bd. 1, 3. Aufl. Stuttgart 1866, S. 405 f., Bd. 2, 1867, S. 475 f. – *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, Leipzig 1878, S. 147 f. (Bertheau). – Matth. Simon, *Johannes Frosch (um 1480 bis 1533)*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 2, München 1953, S. 181-196. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 4, Kassel 1955, Sp. 1011-1014 (Hans Albrecht). – R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 2. Aufl., Bd. 3, Graz 1959, S. 94 f. – *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl., Personenteil A-K, Mainz 1959, S. 558. – *Neue Deutsche Biographie*, 5, Berlin 1961, S. 663 f. (Matthias Simon).

2 Die Matrikelvermerke bei G. Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikforschung* 7, 1942, S. 98. Es handelt sich immer um dieselbe Person „*frater Johannes Frosch Carmelita de conventu Bambergensi*“ (1514).

sters St. Anna in Augsburg (ab 1517) wurde Frosch 1518 Luthers Gastgeber und reiste 1518 zur Doktorpromotion nach Wittenberg.

Als früher Anhänger Luthers wurde Frosch mit Urban Rhegius und Stephan Kastenbauer (Agricola) ein Führer der lutherischen Reformation³. 1525 heiratete Frosch, wurde vom Rat als Prediger angestellt und führte den evangelischen Abendmahlsgottesdienst ein. Nach der vorübergehenden Entlassung beim Augsburger Reichstag von 1530 forderten Frosch und Agricola 1531 wegen des Abendmahlsstreites mit der zwinglianischen Mehrheit in der Stadt die Entlassung, nachdem ihnen am 4. März 1531 die Besoldung ausbezahlt worden war. Frosch reiste nach Nürnberg und wurde schon am 28. April 1531 mit einem Jahresgehalt von 100 Gulden als Mittagsprediger bei der Jakobskirche angestellt. Am 17. Juni wurden ihm auch noch Predigten bei St. Sebald und der Katechismusunterricht der Kinder übertragen. Im März 1532 wurde das Gehalt auf 150 Gulden verbessert und 1533 erhielt er als Prediger an St. Sebald eine vornehme Nürnberger Kirchenstelle. (Einen Ruf nach Kempten lehnte er 1533 ab⁴.) Schon wenige Wochen später starb er; die Beerdigung dürfte Anfang August stattgefunden haben. Es ist erstaunlich, daß von dem gut geschulten Lutheraner keine theologischen Schriften bekannt sind. Die Aussage „Frosch hat eine Reihe von rein theologischen Schriften verfaßt, meist luth. Inhalts“ (MGG) konnte nicht verifiziert werden. Frosch ist der Verfasser einer Umdichtung des *Salve Regina* von Maria auf Christus 1524⁵. Auch wird der Theologe Johannes Frosch der Urheber des Liedes „Gott selbst ist unser Schutz und Macht“ sein. Es erschien 1529 auf einem Straßburger Einzeldruck des Wolf Köpfel vom Jahr 1529 und dann in den Straßburger Psalmen ab 1530⁶. Diese Nachdichtung des 46. Psalms wurde durch Luthers „Ein feste Burg“ verdrängt.

2. Der Musiker Johannes Frosch, genannt *Batrachus*

1535 wurde in Straßburg folgendes Werk gedruckt:

RERV// MVSICARVM// OPVSCVLVM RARVM AC IN –// signe, totius eius rationem mira in–// dustria & breuitate complectens, iam// recens publicatum. IOAN.// FROSCIO, //Autore, // [3 Punkte, Holzschnitt] Am Ende: ARGENTORATI APVD PETRV// Schoeffer & Mathiam Aniarium. Anno Salutis// M. D. XXXV.// 2^o [42] Bl. [*]⁶ A-D⁶E⁴F⁶ (nicht 4^o, wie RISM sagt)⁷. Nach Bogen B ist eine zweiseitige Tafel eingeklebt (*Hemicycliorum literae perfectas*). Die Kustode „*Sequitur tabula*“ verweist darauf. Letztes Blatt leer.

Der Titel trägt einen Holzschnitt mit dem Wappen des Druckers Peter Schöffer, 2 Hirten und einem vornehmen Paar. Über dem Wappen findet sich ein Spruchband „*Ingenium vires superat*“, darunter das Monogramm H G (nicht von Hans Baldung Grien)⁸. Die Worte „*iam recens publicatum*“ auf dem Titel zeigen keine Neuauflage an (MGG), sondern bedeuten „jetzt neu veröffentlicht“. Es wäre auch zu merkwürdig, wenn die Erstauflage vollständig verloren sein sollte, während der Druck von 1535 in 49 Exemplaren nachweisbar ist und also eine starke

3 Fr. Roth, *Augsburgs Reformationsgeschichte*, 1 (2. Aufl.), 2, München 1901-1904 (Register).

4 Will – Nopitsch, a. a. O., Bd. 5, S. 371.

5 Joh. E. Kapp, *Kleine Nachlese einiger, größten Tels noch ungedruckter und sonderlich zur Erläuterung der Reformations-Geschichte nützlicher Urkunden*, T. 2, Leipzig 1727, S. 622 bis 624.

6 1529 (auf 8 Blättern 8^o) zusammen gedruckt mit dem *Te deum laudamus* in der Übersetzung von Johannes Brenz. Ph. Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte d. deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt 1855, S. 108. – Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1870. – Joh. Zahn, *Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Bd. 5, Gütersloh 1892, S. 220.

7 Répertoire International des Sources Musicales, B VI 1, München-Duisburg 1971.

8 Abbildung in MGG 4, Sp. 1013 f.

Verbreitung gefunden hat. 1967 erfolgte ein Nachdruck in der Reihe „Monuments of Music and Music Literature in Facsimile“⁹.

Blatt 2a findet sich ein Widmungsgedicht „*In musicales minutias Ioannis Froschii Melchior Cumanus*“ und ein Distichon. Blatt 3 ist das Widmungsschreiben von besonderem Interesse: „*Illustri domino domino Georgio comiti in Wirttenberga et in Montebeligardo etc. domino suo clementissimo et in primis observandisso Ioannes Froschius, sese commendat.*“ Am Ende: „*Argentorati, Idibus Septembris Anno Domini M. D. XXXII.*“ Das Werk war also schon drei Jahre vor dem Druck vollendet. Im ersten Satz schreibt Frosch, daß er „*in limine senectae*“ stände, was auf eine Geburt um 1470-80 schließen läßt. Die Widmung an Graf Georg (1498 bis 1558) erfolgte, weil Frosch einst als Knabe wie seine Vorfahren von dessen (Halb-)Bruder Herzog Ulrich (1487-1550, erste Regierungszeit 1503-1519) und anderen Mitgliedern des Württemberger Hauses Wohltaten erhalten habe. Es heißt: „*Quandoquidem et mihi olim ab illustrissimo principe, fratre tuo, domino Ultrigo duce Wirtenbergen. etc. clementissime favori contigit et alii clarissimae familiae tuae incliti heroes, in me puerum adhuc maioresque meos benefici et quamoptime de nobis meriti fuerunt.*“ Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart konnte nichts darüber gefunden werden. Frosch suchte wahrscheinlich mit der Widmung den Erhalt eines neuen Benefiziums oder eine Anstellung zu erreichen. Graf Georg von Württemberg erhielt während der österreichischen Regierung Württembergs Reichenweiher im Elsaß als Wohnort zugewiesen, wo er Hof hielt. Häufig weilte er auch in Straßburg. Graf Georg hatte an der Musik Interesse. 1530 trat er zur evangelischen Konfession über. 1534 wurde er Statthalter der Grafschaft Mömpelgart (Montbéliard) und durch eine späte Heirat Stammvater des Hauses Württemberg¹⁰.

In der Vorrede und am Schluß des Buches *Rerum musicarum opusculum* betont Frosch, daß das Buch zum Studium für die Jugend bestimmt sei; es ist anscheinend aus dem Musikunterricht erwachsen. Es handelt sich aber keineswegs um ein kleines Schullehrbuch. Nach eigener Angabe stützte sich der Autor auf Aristoxenos, Aristoteles, Plinius, Plutarch, Ptolemäus, Aulus Gellius, Macrobius und Boethius. Daß ein Musiker sich in dieser Form auf die Antike einläßt und alte Autoren zitiert, stellte ein Novum dar. Die Schrift geht ausführlich auf das griechische Tonsystem und mathematische Fragen ein und scheint besondere Bedeutung für die Rezeption der antiken Musiktheorie in Deutschland zu haben, so daß sich eine nähere Untersuchung sicher lohnen würde¹¹.

Von Frosch stammt auch eine andersartige Schrift:

DE ORIGINE ET // PRINCIPIIS NATVRALIBVS IM=//PRESSIONVM in singulis aeris regionibus nascenti=//um, maxime uero ignitarum lucentiumq3, & Cometa=//rum, atq3 de eorum significationibus, & quatenus eæ, uel//ab astris, uel physicis rationibus sint expetendæ, adiectis// paucis aliquot antiquitatis exemplis, ex Authoribus// neutiquam poenitendis, minutala obiter con=//quisita, per Ioannem Batrachum, siue// Froschium.// [Strich]// M. D. XXXII.// [Holzschnitt mit Himmelskreisen] 8 Bl. A-B⁴ 4^o Vhd. München BSB Phys. sp. 300.

Die Schrift ist in Form eines Briefes abgefaßt mit der Anrede: „*Praestantissimo viro Ioanni Wynichio, maioris hospitalis urbis Argentinae Oeonomo prudentissimo, domino sui inter primos numerando felicitatem optat.*“ Am Ende: „*Argentorati Idibus Octobris, Anno Christi M. D. XXXII. Tuus Ioannes Froschius.*“

In den ersten Oktobertagen (Calendarum ac nonarum Octobrium diebus) wurde bei Straßburg ein Komet beobachtet. Frosch berichtet über die Natur der „plötzlich auftretenden Sterne“ und ihre Bedeutung. Neben der Schöpfungsgeschichte in Genesis 1 stützt er sich vor allem auf antike Autoren: Aristoteles, Plinius, aber auch Jesaja, Augustinus, Horaz. Frosch bittet den Spitalverwalter, ihn auch „*dominus huius relligiosae domus praefectis gubernatoribus*“ zu empfehlen.

⁹ Joh. Frosch, *Rerum Musicarum opusculum*, New York 1967. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Series 2: Music Literature, Vol. 39.)

¹⁰ *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, Leipzig 1878, S. 709 (P. Stälin).

¹¹ Freundliche Auskunft von Herrn Prof. Dr. G. v. Dadelsen, Tübingen.

Von Frosch sind folgende Kompositionen bekannt: Ein Kanon *Dic io pean* wurde von Sigismund Salbinger herausgegeben und von Melchior Kriesstein (1540-1572) in Augsburg als Einblatt gedruckt¹². Zwei weltliche deutsche Lieder (vierstimmig) finden sich bei Georg Forster: *Ein außzug guter alter und neuer Teutscher Liedlein*, Nürnberg, Petreius 1539 und 1543¹³. Ein weiteres vierstimmiges Lied bei Forster: *Der dritte theyl schöner lieblicher alter und neuer Teutscher Liedlein*, Nürnberg 1549. Dasselbe anonym auch in Schöffers Liederbuch. Ein vierstimmiges Lied und ein weltlicher lateinischer Satz (sechsstimmig) finden sich bei Kriesstein: *Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones*, Augsburg 1540. Handschriftlich sind ein lateinischer Psalm und zwei Motetten bekannt¹⁴. Robert Eitner hat von Froschs Kompositionen wenig gehalten. Es seien „harte und wenig anziehende Kunsterzeugnisse, die noch sehr an eine frühere Periode erinnern. Fast wie absichtlich geht er jedem Wohlklange aus dem Wege¹⁵.“ Hans Albrecht sah bei breiterer Quellenkenntnis dagegen den Meister, der die Technik der polyphonen Liedkomposition beherrschte. „Stilistisch scheint er zu den Meistern der Senfl-Generation zu gehören, bei denen die Technik der Imitation den alten c.f.-Satz zu durchdringen beginnt¹⁶.“ Wie bei anderen Komponisten der Zeit wird ein größerer Teil des musischen Schaffens von Johannes Frosch verlorengegangen sein.

Nach dem Lebensalter kann es sich bei dem Musiker um jenen Johannes Frosch handeln, der aus Herxheim bei Landau/Pfalz (Diözese Speyer) stammt, 1489 in Heidelberg immatrikuliert, 1491 Baccalaureus und 1493 Magister artium wurde. Dieser Werdegang paßt zu der Vermutung, daß es sich bei dem Musiker um einen humanistisch gebildeten Lehrer handelt¹⁷.

Für die Identität des Theologen und des Musikers Johannes Frosch kann nur die Namensgleichheit und ein ähnliches Lebensalter angeführt werden, wobei der Theologe um 1485 geboren sein wird (1504 immatrikuliert). Da der Name Frosch nicht selten und der Vorname Johannes besonders beliebt war, konnte er öfters vorkommen. Ein Johannes Frosch diente 1554 bis 1555 als Altist ohne Sold an der Hofkapelle in Stuttgart ohne mit unserem Musiker identisch sein zu können¹⁸. Bekannt ist der Straßburger Jurist und Syndikus Franz Frosch¹⁹. Die verschiedenen Humanistenformen *Rana* und *Batrachus* sprechen ebenso gegen die Identität wie die Beziehungen des Musikers Frosch zu Württemberg. Es ist auch nicht denkbar, daß der erst kürzlich nach Nürnberg gekommene Prediger länger als einen Monat nach Straßburg reiste, um dort eine Kometenschrift drucken zu lassen und die Vorrede eines Musiklehrbuchs zu unterzeichnen, das erst drei Jahre später gedruckt wurde. Ein Doktor der Theologie hätte auch irgendwo

12 Répertoire International des Sources Musicales, A I 3, Kassel 1972, Nr. F 2041.

13 R. Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Leipzig 1896, Nr. 468. — Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques Suédoises*, Upsala 1952, Nr. 20.

14 Königsberg UB Ms. 4.24. — P. Mohr, *Die Handschrift B 211-215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel—Basel 1955. (Schriften d. Landesinstituts f. Musikforschung Kiel, 7.)

15 R. Eitner, *Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 26, 1894, S. 25.

16 MGG 4, Sp. 1012.

17 „Johannes Frost [1] de Hergszheim Spir. dioc.“ Imm. Heidelberg 14. 10. 1489. B. art. viae antiquae 8. 6. 1491. „Johannes Frosch de Herxem., d. det. sub M. Joh. Odenwald 11. Kal. Nou.“ (1493, im Heidelberger Album magistrorum artium). Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662, bearb. v. G. Toepke, T. 1, Heidelberg 1884, S. 394 und 2, 1886, S. 421.

18 *Neues Württembergisches Dienerbuch*, bearb. von W. Pfeilsticker, 1, Stuttgart 1957, § 920.

19 Zu Franz Frosch († 1540): *Allgemeine Deutsche Biographie*, 8, 1878, S. 146 f. — Sebastian und Moritz Frosch waren als Maler in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Feldkirch (Vorarlberg) tätig. (U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 12, Leipzig 1916, S. 528.) — 1563/64 wird in Württemberg ein Thomas Frosch, vertriebener Pfarrer aus Eppingen in der Pfalz, genannt (Pfeilsticker a. a. O.). Weitere Namensvertreter in den Matrikeln.

in seinen Schriften seinen Titel erwähnt. Vor allem ist über eine besondere musikalische Tätigkeit des Augsburger Karmeliterpriors nichts bekannt²⁰. Im aufgehobenen St. Anna-Kloster wurde 1531 ein Gymnasium errichtet, das für seine Musikpflege bekannt war und an dem die Kantorei St. Anna entstand. Dies ereignete sich aber erst nach dem Fortgang von Frosch²¹. Der Komponist Sixt Dietrich schrieb am 5. Dezember 1535: „*Item ich schick euch do ain music, hat Johannes Froschius gemacht, mir wohlbekant, ain erlicher gsell*“²². Dies ist nicht die Art, wie man vom führenden Nürnberger Geistlichen, der vor zwei Jahren gestorben war, redete. Die merkwürdige Verbindung von Theologe und Musiker wird im MGG-Artikel mehrfach hervorgehoben. Der Schlußsatz lautet: „*Die Tatsache, daß ein so in den religiösen Kampf seiner Zeit verwickelter, für Luther und dessen Lehre Verfolgungen auf sich nehmender Theologe gerade der Musik seine Aufmerksamkeit schenkte und ihr über das allgemeine theologische und pädagogische Interesse hinaus als Komponist und Theoretiker diente, ist ein neuer Beweis dafür, daß die Reformation weit davon entfernt war, die Künste zu verachten oder gar zu verdrängen. Insofern kann man Frosch als den Prototyp des luth. Vorkämpfers bezeichnen.*“ Selbst wenn die Voraussetzung der Identität von Theologe und Musiker stimmen würde, wäre die Folgerung viel zu weitreichend. Es bedarf keiner besonderen Beweise, daß in der Reformationszeit die Künste nicht verdrängt wurden. Der Theologe Frosch ist trotz seiner hohen akademischen Qualifikation in der historisch bewegten Reformationszeit nicht überdurchschnittlich hervorgetreten. Der Musiker Frosch wird als Verfasser des musiktheoretischen Lehrbuchs heute beinahe eher Interesse verdienen. Nachdem er von dem gar nicht zu ihm passenden fremden Lebenslauf befreit worden ist, gelingt es vielleicht, Näheres über sein Leben zu erfahren.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“ Bemerkungen zu dem Beitrag von Helga Lühning in Heft 3/1974

von Joseph Heinz Eibl, Eichenau

Mozarts Oper *La clemenza di Tito* ist in den letzten 15 Jahren mehrmals Gegenstand von Spezial-Studien gewesen, denen verschiedene neue Aspekte zu verdanken sind (T. Volek, *MJb* 1959, S. 274 ff.; Fr. Giegling, *MJb* 1967, S. 121 ff.; ders., *MJb* 1968/70; ders., *NMA* II/5/20, S. VII ff., 1970; D. Kerner, *NZfM* 1973, S. 777 ff.). In Heft 3/1974 (S. 300 ff.) der *Musikforschung* hat nun Helga Lühning einen weiteren Beitrag zum Thema *Titus* veröffentlicht, dessen Ausführungen nicht in allen Punkten überzeugen können. Die von der Verfasserin als Nach-

20 Weder im Lebensbild von M. Simon (oben Anm. 1) noch bei Roth (Anm. 3) finden sich Angaben.

21 R. Schaal, *Das Inventar der Kantorei St. Anna in Augsburg. Ein Beitrag z. protestantischen Musikpflege im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Kassel 1965 (Catalogus musicus 3). — ders., *Neues zur Kantorei St. Anna in Augsburg*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22, 1965, S. 43-51.

22 *Die Amerbachkorrespondenz*, hrsg. v. A. Hartmann, Bd. 4, Basel 1953, Nr. 1997.

weise herangezogenen Quellen-Zitate sind zum Teil widersprüchlich, zum Teil unzureichend¹. Auch sind einzelne Gesichtspunkte und verschiedene ihren Hypothesen entgegenstehende Daten unberücksichtigt geblieben. Es erscheint daher sinnvoll, noch bevor ihre Dissertation vorliegt, aus der ihr Beitrag ein Ausschnitt zu sein scheint, wenigstens zu einzelnen Punkten ihres Beitrages Stellung zu nehmen.

1) *Guardasonis Vor-Vertrag mit Mozart vom April 1798*

Mozart schreibt am 10.4.1789 aus Prag an seine Frau Constanze (Bauer-Deutsch Nr. 1091/12 ff.):

„ich ging also zu Guardasoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # und 50 # Reisegeld zu geben“².

Diese Briefstelle wird von jeher mit dem *Titus* in Verbindung gebracht. Lühning stellt dazu folgende Fragen:

„Mußte Guardasoni, wenn er im April 1789 mit Mozart über eine neue Oper für seine Truppe verhandelte, nicht vielmehr an einer Opera buffa, . . . gelegen sein . . . ? Eine Opera seria wie die ‚Clemenza di Tito‘ wäre . . . im regulären Opernbetrieb vollkommen aus dem Rahmen gefallen und hätte vermutlich beim Prager Publikum . . . wenig Erfolg gehabt.“

„Warum entschied man sich 1789 gerade für den ‚Titus‘, für ein Sujet also, das nicht nur 55 Jahre alt, sondern auch so eindeutig an einen festlichen Anlaß gebunden war wie kaum ein anderes?“

Den Einwand, damals (im April 1789) habe die Krönung in Prag, bei der der *Titus* schließlich (am 6. 9. 1791) aufgeführt wurde, noch nicht vorausgesehen werden können (MJB 1967, S. 126) hält Giegling (NMA II/5/20) nicht für stichhaltig; Guardasoni könne Mozart den Auftrag auch ohne konkrete Aufführungsmöglichkeit durch einen äußeren Anlaß gegeben haben.

Der Einwurf, im April 1789 habe der äußere Anlaß zu einem Opernauftrag *Titus* gefehlt, der zunächst plausibel klingt, erweist sich in der Tat bei Berücksichtigung der Zeitverhältnisse als unbegründet.

Im April 1789 war Joseph II. Kaiser. Dieser war am 5.12.1788 krank aus dem Felde (Türkenkrieg) nach Wien zurückgekehrt (vgl. Deutsch, Dok, S. 290). Über seinen damaligen und späteren Gesundheitszustand geben seine Briefe eindeutig Aufschluß³. Mitte August 1788 hatte er an seinen Bruder Leopold, Großherzog von Toscana, seinen späteren Nachfolger Leopold II., aus dem Felde geschrieben:

„Was mich augenblicklich am meisten beunruhigt, ist der trockene Husten; meine Kräfte schwinden, ich magere ersichtlich ab, weil ich jede Nacht ohne Schlaf verbringe. Seit einiger Zeit gesellt sich zu den anderen Leiden auch noch ein leichtes Wechselfieber. Es macht mir Mühe, mich auf dem Pferde zu halten, selbst wenn ich nur Schritt reite“⁴.

Seit dem Frühjahr 1789 wußte der Kaiser, daß seine Tage gezählt seien. Am 15.4.1789 erlitt er einen Blutsturz; am nächsten Tag erhielt er die Sterbesakramente. Erst am 3.5.1789 konnte er wieder ausfahren und ein wenig in der Sonne herumgehen. Im Juni übersiedelte er nach Laxenburg und im Herbst nach Schönbrunn. Sein Gesundheitszustand hatte sich im Herbst soweit gebessert, daß er daran dachte, sich wiederum zur Armee zu begeben. Nach seiner Rückkehr in die Hofburg am 6.10.1789 erfolgte jedoch ein Rückschlag. Am 12.1.1790 notiert Zinzendorf

1 Dies gilt insbesondere für die Anmerkungen 39, 40, 41 von Lühnings Beitrag.

2 Das Autograph dieses Briefes ist verschollen; die Authentizität des durch Drucke überlieferten Textes kann also nicht nachgeprüft werden. Der zeitlich früheste Abdruck ist der in Nissens Mozart-Biographie (S. 526), in der der Text gekürzt wiedergegeben wird. Vollständig bringt ihn G. Nottebohm (*Mozartiana*, S. 78-79). Der Brief war also einer derjenigen, die Constanze Mozart 1799 als Material „für den künftigen Biographen“ an Breitkopf & Härtel in Leipzig sandte und die dort in das Heft kopiert wurden, das Nottebohm als Quelle für seine Veröffentlichung (1880) diente.

3 Vgl. A. Wolf, *Marie Christine, Erzherzogin von Oesterreich*, Wien 1863, 1. Band, S. 277 ff.

4 Vgl. V. Bibl, *Kaiser Josef II.*, Wien-Leipzig 1943, S. 275. Die unmittelbar folgenden Ausführungen über den Gesundheitszustand des Kaisers sind diesem Werk entnommen.

in seinem Tagebuch: „*Der Kaiser hat mehrmals wiederholt: 'Wenn ich nur sterben könnte!' Es ist eine unheilbare Herzerweiterung.*“ Am 20.2.1790 verstarb Joseph II.

Daß Mozart und Guardasoni so außerhalb ihrer Zeit lebten, daß sie in den ersten Monaten des Jahres 1789 nichts von dem schlechten Gesundheitszustand des Kaisers wußten, wird man wohl nicht unterstellen. Man rechnete damals mit einem baldigen Ableben des Kaisers und der Thronbesteigung seines Bruders Leopold, der dann auch zum König von Böhmen gekrönt werden würde. Erscheint es so abwegig, daß sie sich auf diese Möglichkeit einstellten und ein für das letztere Ereignis passendes Opern-Sujet in Erwägung zogen, das selbstverständlich nichts mit dem „regulären Opernbetrieb“ zu tun hat, aber eben dem erwarteten Ereignis entsprach? Die Formulierung der oben zitierten Briefstelle läßt vermuten (worauf schon T. Volek hinweist), daß Mozart und Guardasoni schon vor der Prager Reise Mozarts über den Opernplan korrespondiert haben und daß Constanze darüber (im allgemeinen) informiert war. Als dann im Herbst 1789 (im „künftigen Herbst“!) eine Besserung im Befinden des Kaisers eintrat, wurde die Ausführung des im April vor-vereinbarten („fast“!) Opernplans (zunächst) fallen gelassen. Dieser zeitgeschichtliche Aspekt der Wahl des *Titus*-Stoffes im April 1789 scheint bisher unberücksichtigt geblieben zu sein. Natürlich erledigt sich bei Akzeptierung dieser Möglichkeit die Vermutung Lühnings, das Rondo „*Non più di fiori*“ (Nr. 23 von *La clemenza di Tito*) sei ursprünglich für eine andere, im April 1789 von Mozart und Guardasoni geplante Oper, „*vermutlich einen Buffa-Stoff*“, geschrieben worden und der Text dieses Rondos stamme „*von jenem Dichter, der das Libretto zu der geplanten Oper schreiben sollte*“. Der Text des *Titus* stammte dann nicht von 2 Dichtern (Metastasio und Mazzolà), sondern von 3 (Metastasio, Mazzolà und X) und Mozart hätte bei der Eintragung des *Titus* in sein *Verzeichniß* verschwiegen, daß der Text nicht allein von Metastasio und Mazzolà herrührt!

2) Da Pontes Nachfolger als Hofdichter

Lühning sagt: „*Nachdem Da Ponte beim Wiener Hof in Ungnade gefallen und entlassen worden war, wurde als Nachfolger zunächst Mazzolà aus Dresden berufen.*“ Der von Lühning aus dem „*betreffenden Protokoll*“ (wohl aus dem über die Audienz Mazzolàs bei Leopold II.) zitierte Satz:

„*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzolini! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monathen, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden, man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können*“

hat nur einen Sinn, wenn eine Anstellung Mazzolàs als Hoftheater-Dichter nicht erfolgte, Mazzolà nicht als Nachfolger Da Pontes nach Wien berufen wurde.

Über die (angebliche) Audienz Mazzolàs bei Leopold II. berichtet Dieter Kerner in seinem von Lühning in diesem Zusammenhang zitierten Artikel *Vom „Titus“ der 18 Tage* folgendes:

„*1791 wollte Caterino Mazzolà kaiserlicher Hofpoet in Wien werden. Deshalb reiste er von Dresden nach Italien, wo sich seine Majestät bereits seit Mitte März aufhielt. Am 6. Mai war in Prag 'Hr. Matzola, Poet, von Dresden, im blauen Stern'. Wenn auch die nachfolgende Audienz am 13. Mai 1791 in Triest negativ verlief und der Librettist beim Kaiser nicht zum Zug kam, darf doch angenommen werden, daß Mazzolà spätestens in diesem Monat auf der Durchreise in Wien mit Mozart zusammentraf.*“

Darnach hat sich Mazzolà lediglich um eine Anstellung als Hofdichter bemüht, ist aber von Leopold II. abschlägig beschieden worden, was zwar mit dem eingangs zitierten Auszug aus dem „*betreffenden Protokoll*“ übereinstimmt, aber naturgemäß nicht damit in Einklang zu bringen ist, daß Mazzolà, den von Lühning zitierten „*Quellen*“ zufolge, als Nachfolger von Da Ponte als Hofdichter tatsächlich angestellt worden sein soll. Lühning ignoriert diesen Dissens bzw. versucht nicht, ihn zu klären.

Zu der (angeblichen) Audienz Mazzolàs bei Leopold II. ist folgendes zu sagen:

Sie hat keinesfalls im Mai – weder am 13. (wie Kerner angibt) noch am 14. oder am 25.5. 1791 – in Triest stattgefunden. Leopold II. befand sich zwar seit 14.3.1791 (Abreise von Wien) auf Italienreise⁵; er hielt sich vom 24.3. bis 8.4.1791 in Venedig auf, traf aber schon am 8.4.

⁵ Die Reise ist ausführlich geschildert und datiert bei Adam Wandruszka, *Leopold II.*, Wien-München 1965, Band II, S. 343 ff. (Kapitel: *Wiedersehen mit Italien*).

1791 abends in Florenz ein und reiste Mitte Mai von Florenz über Mantua (17.5.), Cremona (21.5.), Lodi und Parma nach Mailand weiter, wo er am 28.5.1791 eintraf. Der Kaiser kann also weder am 13. (14.) noch am 25. Mai in Triest gewesen sein. Um feststellen zu können, ob, wann und wo die angebliche Audienz Mazzolàs bei Leopold II. überhaupt stattgefunden hat, müßte schon etwas mehr aus dem „*betreffenden Protokoll*“ zitiert werden. Daß Mazzolà überhaupt als „Poeta caesareo“, d. h. als Nachfolger von Da Ponte nach Wien berufen wurde, wie Lühning behauptet, muß bezweifelt werden.

Da Ponte selbst bezeichnet sich nämlich gegenüber Giovanni Bertati bei seinem späteren Besuch bei diesem in Wien als „sein Vorgänger als kaiserlicher Hofdichter“ („*Ich sagte, ich hätte die Ehre gehabt, sein Vorgänger als kaiserlicher Hofdichter gewesen zu sein, mein Name sei Da Ponte.*“)⁶; kein Wort also von dem angeblichen „*Interims-Hofdichter*“ Mazzolà, von dem doch Da Ponte (nach Lühning) „*genau wußte, daß er Da Pontes unmittelbarer Nachfolger war*“. Mazzolà war eben nicht „*Nachfolger*“ Da Pontes als Hoftheater-Dichter. Richtig mag sein, daß er, wie Lühning sagt, „*als Librettist in Wien tätig*“ war; das bedeutet aber keineswegs, daß Mazzolà als Hofdichter und Nachfolger Da Pontes fungierte. Das versucht Lühning durch den allgemeinen Hinweis auf die „*in der Generalintendanz der Hoftheater . . . aufbewahrte Besoldungsliste von 1791*“ zu beweisen, ohne anzugeben, welche Besoldung für welche Leistung er empfangen hat. Der scheinbare Widerspruch – Mazzolà als Librettist in Wien tätig, aber nicht Hoftheater-Dichter als Nachfolger Da Pontes – läßt sich ohne weiteres anhand eines Parallelfalles klären:

1784 – also zu der Zeit als Da Ponte bereits Hoftheater-Dichter war – kam Giovanni Paisiello nach Wien und sollte hier eine Oper komponieren. Dem Hoftheatral-Direktor Rosenberg gelang es, den Kaiser (Joseph II.) davon zu überzeugen, daß ein wirklicher Dichter, wie Casti, das Libretto für den berühmten Komponisten schreiben müsse und nicht Da Ponte, der noch zu geringe Beweise seiner Fähigkeiten geliefert habe. Der Kaiser war zwar mit der Betrauung Castis einverstanden, weigerte sich jedoch zeitlebens, Da Ponte von den Funktionen eines Hoftheater-Dichters am Burgtheater zu entbinden⁷. Giambattista Casti, der Günstling Rosenbergs, schrieb dann das Textbuch zu der opera eroi-comico *Il rè Teodoro in Venezia*, die mit der Musik von Paisiello am 23.8.1784 am Burgtheater zur Uraufführung kam.

Es gab also sehr wohl die Nebeneinander-Existenz eines Hoftheater-Dichters und eines vom Hof mit Einzelaufträgen bedachten Librettisten. Daß Mazzolà im Jahre 1791 tatsächlich einen Auftrag für Wien erhielt und ausführte, ist nachweisbar: Er verfaßte das Libretto zu der von Pierre Dutilleu komponierten und am 14.11.1791 am Burgtheater uraufgeführten Oper *Il trionfo d'amore*, die übrigens vom Publikum abgelehnt wurde und nur 4 Aufführungen am Burgtheater erlebte. Aus der „*Besoldungsliste von 1791*“ müßte ersichtlich sein, welches Honorar Mazzolà für das Textbuch erhielt⁸.

Lühnings Angaben zufolge war Mazzolà „*von Mai bis Ende Juli*“ in Wien tätig. Wurde er schon ab Mai besoldet, obwohl er sich am 6. 5. 1791 noch in Prag aufhielt und kaum vor dem 10.5.1791 in Wien angekommen sein kann? Ganz abgesehen davon, daß ja „*der in Dresden angestellte Mazzolà*“ laut dem von Lühning zitierten Bericht Dieter Kerners bei der angeblichen Audienz in Triest am 14. (25.) 5.1791 sich um Berufung nach Wien erst b e m ü h t haben soll.

Lühning vermutet, Mazzolà sei „*ohne Zustimmung des Kaisers von Rosenberg, der ungleich berühmtere Bertati dagegen vom Kaiser selbst engagiert worden*“. Das müßte dann jedenfalls vor dem 25. J a n u a r 1791 gewesen sein, denn an diesem Tage wurde Rosenberg seines Dienstes als Hoftheatral-Direktor enthoben und Johann Wenzel Graf Ugarte zu seinem Nachfolger ernannt⁹; Ugarte wurde am 4.3.1791 in sein Amt eingeführt¹⁰. Wenn Mazzolà von Rosen-

6 Vgl. Lorenzo Da Ponte, *Mein abenteuerliches Leben*, Deutsche Neufassung 1960, S. 136 (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Band 74/75).

7 Vgl. O. Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1970, S. 175 ff.

8 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 328 ff.; S. 428, Anm. 43 (Urteil Zinzendorfs).

9 Vgl. E. Wlassack, *Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters*, Wien 1876, S. 67.

10 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 317.

berg „engagiert“ wurde, was soll denn dann Mazzolàs Bittreise nach Triest im Mai für einen Sinn gehabt haben? Hat denn Rosenberg es überhaupt riskieren können, einen Hofdichter anzustellen, ohne Kenntnis des (bis 14.3.1791 in Wien anwesenden) Kaisers? Daß die Resolution über die „Entlassung“ Mazzolàs – von der Lühning nur einen „Entwurf“ zitieren kann! – Ende Juli 1791 an Graf Ugarte „expediert“ wurde (der „Entwurf“?), hätte darauf aufmerksam machen müssen, daß Rosenberg in Theatriersachen in dem in Frage kommenden Zeitraum überhaupt nichts mehr zu sagen hatte. Übrigens hätte Rosenberg doch sicher nicht Mazzolà als Nachfolger Da Pontes vorgeschlagen, sondern seinen Protégé Casti auf Grund der engen Beziehungen, die ihn mit diesem verbanden.

Rosenberg wußte im Mai 1791, dem Zeitpunkt der angeblichen Berufung Mazzolàs als Nachfolger Da Pontes, längst, daß Leopold II. während seines Aufenthalts in Venedig (24.3. bis 8.4.1791) einen Theaterdichter „nach seinem Geschmack“ gefunden hatte, denn Giovanni Bertatis Berufung nach Wien war am 9.4.1791 in der *Gazetta Urbana Veneta* (einen Tag nach der Abreise Leopolds von Venedig!) bekanntgegeben worden¹¹. Durch den damaligen diplomatischen Vertreter des Kaisers in Venedig, Karl Graf Breuner, ist das sicher auch in Wien bekannt geworden. Selbst wenn also Rosenberg im Mai 1791 noch Hoftheater-Direktor gewesen wäre, hätte er doch kaum im gleichen Monat Mazzolà als Nachfolger Da Pontes engagiert. Daß die (angebliche) Berufung Mazzolàs im Mai 1791 erfolgte, scheint Lühning, ihren Ausführungen zufolge, anzunehmen. Sie widerspricht nämlich der Annahme Maria Calzavaras, Mazzolà sei „schon im Januar auf den Posten des Poeta caesareo berufen“ worden. Letzteres könnte aber, wenn überhaupt, zeitlich noch eher der Fall gewesen sein (berücksichtigt man Rosenbergs Entlassungstermin), als eine Berufung im Mai.

Wenn „der Poet Mazzolà“ zu Ende Juli 1791 „entlassen“ wurde, wie Lühning aus dem „Kabinettsprotokoll“ (-Entwurf!) zitiert, so bedeutet es nach Sachlage lediglich, daß er mit weiteren Aufträgen nicht mehr zu betrauen sei. Die einschlägigen Daten lassen es durchaus zu, daß Mazzolà noch vor dem 31.7.1791 mit der Bearbeitung des Metastasianischen *Titus* (id est: mit der Fortführung seiner 1789 begonnenen Bearbeitertätigkeit) beauftragt wurde. Daß Da Ponte in seinen Erinnerungen Mazzolà in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, obwohl er „sicher wußte, daß sein Freund Mazzolà sein Nachfolger war“, geschah nicht, um „gegen Bertati umso heftiger polemisieren“ zu können, wie Lühning meint, sondern erklärt sich einfach daraus, daß Mazzolà eben nicht der Nachfolger Da Pontes war.

Daß Pietro Antonio Zaguri (1732-1806) sich bei Casanova in Dux (nicht „Druux“, wie auf S. 308 steht) erkundigt:

„Come Mazzola successò a Da Ponte, se Bertati l'autore de' cattivi libri di San Moisè ricevette qui le congratulazioni . . .“

geht offensichtlich auf die irrtümliche Annahme (ein im Umlauf befindliches, ihm vielleicht durch Casanova oder von dritter Seite zukommendes Gerücht) zurück, Mazzolà sei „Nachfolger von Da Ponte“ geworden, was eben nicht zutrifft. Da Ponte hat übrigens Zaguri in Venedig kennengelernt¹² – er war zeitweise Zaguris Privatsekretär – und auch Mazzolà zählt zu den Bekannten Da Pontes aus der Zeit seines Aufenthalts in Venedig.

Wenn Mazzolà tatsächlich im Mai 1791 nach Wien gekommen ist, dann hat er sehr wohl Da Ponte hier noch angetroffen; letzterer hat nämlich Wien nicht im März 1791 verlassen¹³, sondern erst Ende Juni (gemeinsam mit der Ferrarese)¹⁴. Dies sei zu der von Lühning aufgeworfenen Frage bemerkt, „ob Da Ponte überhaupt noch in Wien war, als Schikaneder an der 'Zauberflöte' arbeitete“.

Die in Da Pontes Erinnerungen geschilderte Unterredung zwischen ihm (Da Ponte) und Leopold II. in Triest hat (bei Berücksichtigung des Abreisetermins Da Pontes aus Wien und der Reiseroute des Kaisers) in der ersten Junihälfte 1791 stattgefunden. Nach dem Aufenthalt

11 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 384, Anm. 5.

12 Vgl. Zaguris Urteil über Da Ponte bei Michtner, a. a. O., S. 426, Anm. 16.

13 So Deutsch, Dok, S. 349.

14 Vgl. Michtner, a. a. O., S. 320, 322.

in Mailand (Ankunft 28.5.1791) reiste Leopold II. nach Padua, dann über Triest, Laibach und Graz nach Wien zurück, wo er am 20.7.1791 eintraf¹⁵.

Lühning erwähnt, Mazzolà habe, nachdem er an den Krönungsfeierlichkeiten teilgenommen hatte, Prag am 9.9.1791 verlassen und sei nach Dresden zurückgekehrt. Daraus ergeben sich, bei Zugrundelegung der Hypothese Lühnings, Mazzolà sei vom Mai bis Ende Juli als Nachfolger Da Pontes in Wien „angestellt“ gewesen, folgende Fragen: Hat Mazzolà vor seiner Abreise aus Dresden Anfang Mai 1791 sein Dienstverhältnis als sächsischer Hofdichter gelöst? Würde er nach seiner Rückkehr nach Dresden im September 1791 ohne weiteres als Hofdichter wieder angestellt? Oder liegt es nicht näher, anzunehmen, daß er nie aus den sächsischen Hofdiensten ausgeschieden ist, sich vielmehr von Mai bis Ende August 1791 (wenn er tatsächlich, was Lühning für möglich hält, mit Mozart nach Prag gereist ist)¹⁶ in Wien lediglich auf Grund eines ihm vom Dresdener Hof gewährten Urlaubs aufgehalten und hier Aufträge zur Ausarbeitung bzw. Umarbeitung von Opernlibretti angenommen hat? Das würde auch eher mit dem Bericht Kerners zu vereinbaren sein, Mazzolà habe sich um Anstellung am Wiener Hof bemüht. Im „*Krönungsjournal für Prag*“ 1791 (Deutsch, Dok, S. 524) wird Mazzolà jedenfalls ausdrücklich als „*Theaterdichter in Dresden*“ bezeichnet, ein Indiz, daß er die sächsischen Hofdienste nicht verlassen hatte. Ein „Doppel-Dienstverhältnis“ (Dresden und Wien) wird ja Lühning im Ernst nicht unterstellen.

3) *Guardasonis Vertrag mit den Böhmisches Ständen vom 8. 7. 1791*

Die bedeutsamste Bestimmung in diesem Vertrag ist die Verpflichtung Guardasonis, „*das Libretto, wovon mir der Herr Burggraf zwei Entwürfe gegeben hat, auszuarbeiten und von einem berühmten Meister in Musik setzen zu lassen; im Falle aber, daß dies aus Zeitmangel nicht möglich wäre auszuführen, verpflichte ich mich, für eine ganz neu komponierte Oper zu sorgen, und zwar über das Motiv des Titus von Metastasio*“¹⁷.

Die hier subsidiär formulierte Verpflichtung Guardasonis, den Metastasianischen *Titus* komponieren zu lassen, war seitens Guardasoni sicher von vornherein, schon bei Vertragsabschluß, als einzige in Frage kommende Alternative gedacht, d. h. Guardasoni hat wohl im Ernst nie daran gedacht, auch nur den Versuch zu machen, die beiden Entwürfe des Oberstburggrafen zu realisieren; er hat also Mazzolà wahrscheinlich gar nicht aufgefordert, ein neues Libretto zu schreiben. Die Überlegung Lühnings, Mazzolà habe sich vielleicht nicht zugetraut, in der zur Verfügung stehenden kurzen Zeit ein neues Libretto zu schreiben, erübrigt sich daher. Daß Guardasoni im Juli 1791 den *Titus* ins Spiel brachte¹⁸, bestätigt geradezu die Richtigkeit der Vermutung, daß im April 1789 der *Titus* in Betracht gezogen worden war, denn Guardasoni wußte ja, daß Mazzolà daraufhin mit der Bearbeitung des Metastasianischen Textes begonnen hatte und die Fertigstellung des Librettos in verhältnismäßig kurzer Zeit möglich sein werde. Außer dem Rondo „*Non più di fiori*“ konnten im Juli 1791 bereits andere Teile der Mazzolà'schen Bearbeitung vorgelegen haben, wie aus den vorhandenen Skizzen und Entwürfen ersichtlich ist, die anerkanntermaßen die Textfassung Mazzolàs zugrundelegen. Dessen Bearbeiter-Tätigkeit dürfte, soweit sie zeitlich vor Juli 1791 liegt, in die Zeit von April bis Herbst 1789 fallen. Denn im Herbst 1789 ist der im April 1789 projektierte Opernplan (*Titus*) auf Eis gelegt worden; es bestand für Mazzolà ab Herbst 1789 zunächst keine Veranlassung mehr, sich mit dem Metastasio-Text zu befassen. Die endgültige Textfassung konnte dann nach dem 14.7.1791 von Mazzolà während seines von Lühning glaubhaft gemachten Wiener Aufenthalts entsprechend den Wünschen Mozarts hergestellt werden.

¹⁵ Vgl. Wandruszka, a. a. O., S. 365.

¹⁶ Mozart ist nicht Mitte August 1791 von Wien nach Prag abgereist (Deutsch, Dok, S. 351), sondern am 25. oder 26. 8. 1791, wie schon L. Nowak in NMA I/1/Abt. 1, Teilbd. 1, S. VIII, richtig angibt.

¹⁷ Vgl. NMA II/5/20, S. IX.

¹⁸ Für die Wahl gerade des *Titus*-Stoffes für die Krönungs-Feierlichkeiten waren speziell in der Person Leopolds II. liegende Gründe maßgebend, die bei anderer Gelegenheit im einzelnen darzulegen sind.

4) Rondo „*Non più di fiori*“

Der Identifizierung des im Programm eines Konzerts der Josepha Duschek vom 26.4.1791 in Prag als 6. Nummer aufscheinenden

„*Rondo von Herrn Mozart mit obligaten Bassete-Horn*“

mit dem Rondo „*Non più di fiori*“ (KV 621 Nr. 23) widerspricht Lühning; es könne sich auch um die Bearbeitung eines anderen Gesangsstückes, beispielsweise des zum *Figaro* nachkomponierten Rondos „*Al desio, di chi t'adora*“ KV 577 handeln.

Josepha Duschek hat auch in ihrer Wiener Akademie am 29.3.1789 ein Mozartsches

„*Rondo mit obligaten Bassethorn*“

und am 7.2.1794 in Prag „*das himmlische Rondo der Vitellia aus der opera seria 'la clemenza di Tito' von Mozart*“ gesungen. Diese von Tomislav Volek erwähnte Tatsache wird von Lühning ignoriert. Eine durch nichts beweisbare Bearbeitung eines anderen Gesangswerks erscheint jedoch unwahrscheinlicher als die doch naheliegende Vermutung, daß es sich bei den von Josepha Duschek gesungenen Rondos in den Konzerten vom 26.4.1791 und vom 29.3.1798 um das gleiche Rondo aus dem *Titus* handelt, das die Sängerin nachweislich in der Akademie am 7.2.1794 gesungen hat.

Er erscheint auch nicht „*sehr wahrscheinlich*“, daß „*die Arie in Madame Duscheks Konzert ein Rezitativ hatte*“. Das ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil in keinem der drei Konzertprogramme von einem Rezitativ die Rede ist, sondern immer nur von dem „*Rondo*“. Die Erweiterung der Instrumental-Einleitung des Rondos auf 8 Takte gegenüber der Entwurfs-Fassung (4 Takte) hat jedenfalls den Zweck, ein dem Rondo vorgeschaltetes Rezitativ bei Konzertvortrag des Rondos entbehrlich zu machen. Das zweifellos sehr spät dem Rondo vorangestellte Rezitativ (Nr. 22) der *Vitellia* paßt das textlich völlig neutrale Rondo der Handlung des *Titus* erst ein. Gerade weil der Text des Rondos jeden Bezug auf die Opern-Handlung vermeidet (keinen einzigen Eigennamen enthält!), war das Rondo „*Non più di fiori*“ (isoliert) besonders geeignet für den Konzertvortrag.

Mit der oben begründeten Wahrscheinlichkeit, daß der *Titus* schon im April 1789 ins Auge gefaßt wurde, entfällt auch die Notwendigkeit, einen imaginären dritten Text-Dichter für den *Titus* einzuführen. Wenn nämlich der *Titus* bereits damals in Erwägung gezogen wurde, dann ist aller Wahrscheinlichkeit nach bereits damals (1789) Mazzolà als Bearbeiter des Metastasianischen Textes in Aussicht genommen und die Verbindung mit ihm aufgenommen worden, vielleicht von Mozart während der 5 Tage, die er in Dresden weilte (12.4. abends bis 18.4.1789). Als Frucht des vorerst nur provisorischen Kontakts zwischen Mozart, Guardasoni (Prag) und Mazzolà (Dresden) ließe sich der Text von „*Non più di fiori*“ durchaus denken, den Mozart dann möglicherweise noch vor Erteilung des für 1789 erwarteten endgültigen Auftrags komponierte. Da schriftliche Zeugnisse, insbesondere die Korrespondenz zwischen Mozart und Guardasoni bzw. Mazzolà fehlen, ist auch das eine Hypothese. Sie erspart aber jedenfalls die allzu ungläubhafte Einführung eines dritten Dichters zum *Titus* und die Unterstellung, im Konzert vom 26.4.1791 (und doch wohl auch in dem vom 29.3.1798) habe Josepha Duschek die Bearbeitung einer anderen Arie gesungen als das Rondo, das sie nachweislich in ihrem Konzert vom 7.2.1794 sang.

Ob die im Konzert vom 26.4.1791 von Josepha Duschek außerdem gesungene

„*ganz neu gefertigte grosse Scene von Herrn Mozart*“

wirklich die Szene „*Chio mi scordi di te*“ KV 505 war, ist zu bezweifeln. Deutsch (Dok, S. 345) denkt an die Arie KV 583 („*Vado, ma dove? – oh Dio!*“), entstanden im Oktober 1789. In Frage käme aber wohl in erster Linie die 1787 für die Duschek komponierte Szene „*Bella mia fiamma*“ – „*Resta o cara*“ KV 528, die vielleicht in Prag noch nie öffentlich aufgeführt worden war, und die „*eine große Verzweigungs- und Abschiedsszene*“ ist (NMA).

Die Stimmung des Klappenchalumeau von I. C. Denner Ein Nachtrag

von Kurt Birsak, Salzburg

Die Stimmung des I. C. Denner Instrumentes wurde in den beiden Beiträgen zur Musikforschung¹ von Jürgen Eppelsheim (S. 498, Fußnote 3) und von mir (S. 495, letzter Absatz) verschieden beurteilt. Nach einem Kontrolltonband, das ich bei meiner Untersuchung des Instrumentes mitlaufen hatte, konnten die Frequenzen der Töne der Grundskala nun nachgeprüft werden². Die hier dokumentierte Skala wurde zweimal in langen Notenwerten hinauf und hinunter gespielt. Für *b* und *f*¹ wurde der Gabelgriff mit zusätzlicher Abdeckung des nächst tieferen Griffloches benützt.

Die Werte in Hertz:	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹
1. Reihe hinauf	167,5	189,1	210,2	223,1	250,5	283,7	321,2	342,2
hinunter	166,5	188,7	210,2	223,7	251,3	286,0	323,4	
2. Reihe hinauf	167,5	188,9	210,6	223,8	253,0	287,0	321,2	343,6
hinunter	166,5	189,1	210,6	225,5	253,2	287,3	323,4	

Auch für das im genannten Beitrag von mir besprochene Dreiklappen-Chalumeau³ kann ich nach der Bandaufzeichnung eine Frequenzmessung der Grundskala nachtragen. Hier sind für *f*¹ und *c*² nur einfache Gabelgriffe verwendet worden.

Die Werte in Hertz:	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	<i>g</i> ¹	<i>a</i> ¹	<i>h</i> ¹	<i>c</i> ²
hinauf	245,5	275,3	319,3	338,9	378,4	417,0	461,1	495,6
hinunter	247,9	278,0	319,3	339,3	378,4	416,5	462,1	

Diese letzteren Werte stellen auch eine Korrektur meiner eigenen Angabe in der Musikforschung (S. 496) dar, wo ich „etwas unter unserer heutigen Normalstimmung“ angab. Die Stimmung des Instrumentes liegt allerdings beträchtlich tiefer.

1 J. Eppelsheim, *Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums*, in: *Mf* 26, 1973, S. 498-500. — K. Birsak, *Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München*, in: *Mf* 26, 1973, S. 493-497.

2 Dafür ist dem Institut für musikalische Grundlagenforschung am Mozarteum Salzburg, insbesondere Herrn Prof. Rolf Maedel zu danken.

3 Die Behauptung von Jürgen Eppelsheim im genannten Beitrag, S. 498, Fußnote 1, daß es sich hier um „ein zweifelsfrei der Gattung Klarinette zuzuordnendes“ Instrument handle, steht ohne Begründung da.

Die byzantinische Notenschrift, in zwei umfassenden Werken neu vorgeführt *

von Ewald Jammers, Heidelberg

Zwei Werke, umfangreich, in überaus fleißiger und opfervoller Arbeit hergestellt und auf genauem Studium der Theoretiker und Quellen beruhend, sowie, soweit der Rezensent beurteilen kann, mit geringen Ausnahmen (s. weiter unten) die gesamte einschlägige moderne Literatur verarbeitend, handeln wesentlich über das gleiche zentrale Thema, die byzantinische Notenschrift – und doch in der ganzen Haltung verschieden, ohne sich in den Einzelheiten häufig zu widersprechen. Ein Zeichen, daß die Zeit gekommen ist, wo die vielen Bemühungen um diese Notation oder Notationen, von den mannigfaltigsten Standpunkten ausgehend, die vielfachen merkwürdigen Erscheinungen erörternd, endlich zusammengefaßt werden können und müssen, wo eine brauchbare, wenn auch vielleicht noch immer nicht abschließende Aussage über diese Notenschrift dem Musikwissenschaftler zur Verfügung gestellt wird.

Zwei Werke, gekennzeichnet auch durch eine Einordnung in die allgemeine Notenkunde, aber gerade hierin verschieden in einem ersten Punkt.

Floros nennt sein Werk *Universale Neumenkunde*, d. h. er geht davon aus, daß die Neumen der lateinischen Kirche wie selbstverständlich auch die der slavischen Missionsgebiete von Byzanz engst mit den byzantinischen Zeichen verwandt, ja aus ihnen entwickelt worden sind. Haas dagegen behandelt die byzantinischen (und slavischen) Neumen unbekümmert um die lateinischen, und der Basler Herausgeber der gesamten *Palaeographie der Musik* (ursprünglich Leo Schrade) hat die einzelnen „Neumengebiete“ an selbständige Verfasser verteilt (es sei denn, daß in dem noch nicht erschienenen Einführungsfaszikel diese plötzlich neu aufgetauchte und zweifellos wichtige Frage des Zusammenhanges der Neumen erörtert wird).

Es ist selbstverständlich, daß in dieser Rezension nicht die 1000 Einzelheiten besprochen werden können, sei es bejahend, sei es auch gelegentlich bezweifelnd, falls der Rezensent, der sich als Außenseiter der musikalischen Byzantinistik weiß, zu zweifeln berechtigt ist. Vielmehr erscheint es angebracht, zunächst durch eine gekürzte Inhaltsübersicht die Leser vorzubereiten und auf die Unterschiede der Arbeiten und ihre Bedeutung aufmerksam zu machen.

Haas behandelt die mittelbyzantinische Notation (System, Interpretation, rhythm. Zeichen, Hypotasen), Intonationen und Martyriai, bringt Beispiele und erörtert anschließend die paläobyzantinischen und paläoslavischen Notationen sowie Ursprung und Wandlungen der Schrift. Floros' Kapitel lauten: I. *Grundlagen*, II. *Quellen*, III. *Repertoire*, IV. *Adaptionen der slavischen Texte an die Originalmelodien*, V. *Neumenbestand*, VI. - X. *die Neumenarten*, XI. *Martyriai*, XII. - XIII. *Stadien der frühbyzantinischen Notationen. Ihr Verhältnis zueinander*, XIV. *Chronologie der Quellen*, XV. *Die Adiestematie*, XVI. *Zusammenhang der byzantinischen und lateinischen Neumen*, XVII. *Klassifizierung der lateinischen Neumen*, XVII. - XXII. *Lateinische Entsprechungen der griechischen Neumen* (insbesondere: Zierneumen, Halbvokale, Buchstaben usw.) XXIII. - XXVII. *Namen und Ursprung der byzantinischen, lateinischen, slavischen Neumen*, XXVIII. - XXXIII. *Corollaria* (Dodekaechos, Fratres Ellenici, St. Gallen usw.). Leider fehlen beiden Werken Register, nicht aber Facsimilia und Umschriften, die bei Floros einen gewichtigen 3. Band bilden.

Im Ergebnis ist also das Werk von Haas ein Handbuch der byzantinischen Notenschrift, überaus brauchbar für alle, die sich mit dem Gesang der mittelbyzantinischen Zeit, etwa ab dem 12. Jahrhundert befassen, nützlich auch für die Forscher, die sich um die ältere, d. h. paläobyzantinische Musik bemühen – im Rahmen der Ungenauigkeiten dieser Schriften. Bei Floros

* Constantin Floros: *Universale Neumenkunde*. Kassel (Bärenreiter Antiquariat: Auslieferung) 3 Bde. 391, 287, 376 S., 127 Taf. – Max Haas: *Byzantinische und slavische Notationen*. Köln: Arno Volk Verlag (1973). 138 S., 8 Taf. (= Bd. 1: Fasz. 2 der *Palaeographie der Musik*.)

aber handelt es sich um ein Forschungswerk, das einerseits diese Ungenauigkeiten möglichst genau fixieren will, das aber andererseits und noch mehr den Zusammenhang der verschiedenen Schriftarten klarstellen will. Nochmals: ein großangelegtes und wichtiges Forschungswerk, und wenn der Rezensent im lateinischen Bereich zwar oft, aber nicht überall und auch im Grundsätzlichen nicht zustimmen kann (und mit ihm vielleicht auch andere nicht), so ist doch diese Gesamtschau neuartig und umgestaltend.

Die Methodik beider Werke ist grundsätzlich verschieden: Haas geht vom Bekannten aus und führt dann in die schwierige paläobyzantinische und slavische Schrift anhand der Untersuchung einiger Beispiele ein. Vorteil dieses Weges ist, daß der Leser sozusagen durch eigene Arbeit die Schwierigkeiten und Ungenauigkeiten erkennt. Floros geht von den einzelnen Zeichen aus, gesondert als Tonoî haploi, Hemitonoi, als Buchstabenneumen, danach als Tonoî synthetoi, Thetas – und schließlich als Martyriai und Phthorai. Er widmet jedem Zeichen eine besondere Erörterung, so beispielsweise dem Apostrophos (der bei Haas [S. 86] ursprünglich ein Zeichen für unbetonte Silben war). Er bringt gesondert Abschnitte (S. 137 ff.) über den Apostrophos descendens, aber auch über die anfänglich vertretenen Abarten des Apostrophos repetens (als Zeichen der Tonwiederholung) und (selten und in archaischen Schriften zu finden als) Apostrophos ascendens und erwähnt auch Stilisierungen des Zeichens. So entsteht vor dem Leser ein großangelegtes Bild des Wachstums der Neumenschrift in Richtung auf die Diastematie, bei dem freilich dem Leser das erreichte Ziel in der mittelbyzantinischen Schrift fast vor-enthalten wird, obwohl die Stufen der eingeschlagenen Wege abschließend nochmals gezeichnet werden. Es ist ein Bild des Weges von einer „Erinnerungsschrift“ (um diesen Ausdruck vorläufig zu gebrauchen), die an das Wissen der Sänger appelliert, hin zur Vorschrift für den unorientierten Sänger. Ein gefährliches Bild vielleicht für manchen Leser, da sich die herausbildende Definition trotz vieler Angaben wie „oft“, „in der Regel“ usw. in den Mittelpunkt der Erörterung stellt und so leicht übersehen werden kann, wieviel immer noch von der Grundtatsache der „Erinnerungsschrift“ übrig bleibt, daß also z. B. Töne nicht erfaßt werden (was anfangs sozusagen Regel ist) oder andere mehrfach notiert werden, wenn die Formelzeichen sich überdecken. (Vgl. dazu bei Haas die Beispiele auf S. 91, aber auch S. 97 oder S. 100 unten.) Letztlich zielt Floros mehr auf die Zeichen und ihre Entwicklung hin, Haas läßt die Vielfalt der Ungenauigkeiten besser erkennen. Anmerkungsweise sei also erwähnt, wie schwer es war, das Ziel der Diastematie zu erreichen, wie revolutionär die mittelbyzantinische Schrift umgestaltete, indem sie z. B. erläuternde Buchstaben zu 'Pneumata', also Neumen, machte und auch hier die Bildhaftigkeit der Schrift preisgab. Erwähnt aber sei nochmals die Eindringlichkeit der Arbeit von Floros, wenn er etwa den Thetas in ihrer wechselnden Form (!) nachgeht.

Bedenklich erscheint dabei dem Rezensenten, daß das Wesen der byzantinischen Neumenschrift unerwähnt bleibt. Die Neumen sind nämlich Bezeichnungen und nicht Abzeichnungen, Abbildungen der Dirigier- oder Tonbewegungen auf dem Papier. Der byzantinischen Notenschrift geht eine theoretische, d. h. gedankliche Erfassung der Musik voraus: Die Musik besteht aus Bewegungen oder Formeln oder Formelteilen. Diese werden bekanntgegeben durch Bezeichnungen. Die Bezeichnungen werden allmählich genauer; es wird z. B. allmählich bei jeder Silbe mitgeteilt, daß ihr eine Bewegung entspricht, und dann, welcher Art diese Bewegung ist und schließlich wie groß diese ist. Das ist der Weg zur Diastematie, ein gedanklicher, ein begrifflicher, nicht ein anschaulicher, bezeichnender. Dieser Weg wird bei Floros vielleicht sichtbar, aber nicht in seiner Eigentümlichkeit klargestellt. Das scheint dem Rezensenten ein bedenklicher Umstand zu sein.

Vielleicht ist weiterhin die Frage erlaubt, ob in Zukunft noch andere Probleme zu erörtern wären, etwa die Beziehungen zum Rhythmus, und ob die Musik auch Textausssprache war, d. h. die Beziehungen der Neumen (und Töne) zum Text. Haas erwähnt aber bereits, daß es oft mehr auf „ganze Phrasen“ ankomme (S. 96), Floros' 3. Band nennt als Untertitel u. a. „Formeln“.

Herausgegriffen seien noch die Zeichen der Hemitonoi: Klasma, (Perikletike), Kouphisma. Nach Floros ist das Klasma ein rhythmisches Zeichen; das bedeutet für ihn anscheinend ein Zeichen der Tondauer: Dehnung. Andererseits verlangt das Kouphisma einen besonderen Vortrag. Die Hemitonoi bedeuten bei Floros eigentlich liqueszierende Töne: „in 2/3 aller Fälle stehen die Töne mit 'Semivokalen' in Berührung“. Es handelt sich also bei Floros „um eine Spezialität des musikalischen Vortrages. Besonders deutlich wird das dort, wo das Klasma oder

Kouphisma am Kolonende über Vokalen stehen“ (S. 156). Haas, oder vielmehr Oliver Strunck, seine oft benutzte Quelle, stellt fest, daß das mittelbyzantinische Kouphisma „*ausschließlich über der Paenultima einer Zeile, in der diese Silbe den Wortakzent trägt, aber nicht auf den 'Schlag' fällt*“, verwendet wird. Der Rezensent möchte daher (aufgrund einiger Beispiele) glauben, daß ähnlich das Klasma auf den Fortführungen, Wiederholungen unbetonter Silben (die er „Quasisilben“ nennen möchte) benutzt wird, wenn diese Quasisilben den Iktus („Schlag“) erhalten. In dem einen Fall wird dann dem Akzent des sprachlich betonten Wortes etwas entnommen, im anderen Fall dem sprachlich unbetonten Wort bzw. einer Fortführung als Quasisilbe etwas an „Akzent“ hinzugegeben. Auf jeden Fall scheint dem Rezensenten, daß die Beziehungen der Zeichen zur Aussprache des Textes noch untersucht werden dürften.

Ein anderer Umstand wäre die Frage, ob die Zeichenverdopplungen nur den angedeuteten Ton oder die Dauer der Silbe überhaupt verdoppeln. Das zweite war der Vorschlag des Rezensenten. Haas hat ihn nicht abgelehnt (S. 14), aber gefordert (S. 15), daß weitere Untersuchungen gemacht werden müßten. Floros übergeht ihn – wie alle rhythmischen Erwägungen des Rezensenten. (Dieser Punkt ist vor allem gemeint, wenn oben bedauert wird, daß nicht alle Beiträge zur musikalischen Byzantinistik verarbeitet worden sind. Floros befindet sich dabei im Einklang mit fast allen byzantinischen Forschern. Vgl. *Acta musicologica* XLIII, 1, S. 13: „*Jammers' methods have not yet found either an acceptance or a rebuff.*“ Natürlich kann der Rezensent unter solchen Umständen nicht auf die Folgen eingehen, die diese – bewußte oder unbewußte – Außerachtlassung hat. Er müßte frühere Arbeiten wiederholen.) Haas hat sie dagegen berücksichtigt.

Man möge verzeihen, wenn der Rezensent die von der altbyzantinischen Schrift abhängige slavische Notation übergeht, um sich etwas ausführlicher den Zusammenhängen zwischen den lateinischen und byzantinischen Neumen zu widmen, freilich auch dies nur in einzelnen, besonders wichtigen oder auffälligen Punkten. Über diese Frage hat Haas in einem Artikel *Probleme einer universalen Neumenkunde* (*Forum musicologicum* I/1974) berichtet. Ferner dürfte die Verfasserin des Faszikels „*(Lat.) Neumen*“ der Basler *Palaeographie der Musik* berufener sein, hierüber zu urteilen – und sollte sie es unterlassen, so wird der spätere Rezensent dieses Faszikels nicht an den Ausführungen von Floros vorbeikommen.

Ist also die lateinische Neumenschrift von der byzantinischen abhängig? Floros führt im zweiten Band (S. 224) seiner *Universalen Neumenkunde* als Beweis für diese Abhängigkeit an: 1.) die Namen, 2.) den gemeinsamen Bestand an Grundzeichen und die Formverwandtschaft, 3.) Bedeutungsverwandtschaft von Zeichen; Ähnlichkeit von Formeln, 4.) Beziehung der lateinischen Neumen zu den byzantinischen Lektionszeichen, 5.) Kirchengeschichte des 7. und 8. Jahrhunderts, 6.) der byzantinische Ursprung des lateinischen Dodekaechos.

Nun ist aber der Dodekaechos meines Erachtens ein Fremdkörper für den lateinischen Bereich. Ferner waren unter Gregor I. die römischen Liturgiker so byzanzfeindlich, daß der Papst seine Alleluiapolitik von dem Verdachte einer byzantinischen Nachahmung befreien mußte. So etwas vererbt sich über die offizielle Politik hinweg. Im übrigen aber wäre folgendes zu beachten: Das Christentum ist wesentlich in griechischer Sprache nach Rom gekommen. Die lateinische Sprache ist erst seit 280 liturgiefähig geworden und hat die griechische verdrängt. So sind Gemeinsamkeiten von Anbeginn gegeben. Andererseits muß man wenigstens einen rudimentären Beginn der lateinischen Neumenschrift für das Ende des 7. Jahrhunderts ansetzen, als in Rom eine zweite Choralfassung entstand. Beide Fassungen konnten sich ohne gelegentliche Fixierungen wenigstens durch Notizen nicht nebeneinander in der gleichen Liturgie (!) am gleichen Ort (!) behaupten. Die Grundzeichen ferner entstammen der Grammatik, das gilt für beide Musiken. (Der Rezensent darf vielleicht auf seine früheren Arbeiten verweisen.) Man übersehe auch nicht, daß die byzantinische Liturgie poetische Texte verwandte, Rom aber sich auf Psalmen, allenfalls auf biblische Texte beschränkte. (Die Hymnen waren schlicht und galten nicht als Teil der Liturgie.) Roms Musik ist also aus der „lectio“, besser der Psalmodie entstanden, also aus rezitativen Quellen, und gerade hier ist die Benutzung von grammatischen Zeichen selbstverständlich.

Daran, daß die Neumen der aquitanischen Schrift im Kern Chronozeichen der Grammatik waren, daran hält der Rezensent fest. Was schließlich die paläofränkische Schrift betrifft, so sieht er sie mit Handschin als eine diastematische Schrift von Anbeginn, wenn auch (anders als

Handschrift) als eine Mischschrift zwischen gregorianischer und aquitanischer Notation. Daß von solchen Voraussetzungen Aussagen von Floros über Zeichen dieser paläofränkischen Schrift hinfällig werden, sei erwähnt. Aber Floros geht auf diese Aussagen nicht ein. Zum mindesten die Ausführungen von Handschrift hätten Erörterung, wenn nicht Zustimmung verdient.

Man könnte auch überlegen, ob nicht der Westen veranlagungsgemäß sofort zu einer Schrift aus Einzelzeichen oder gruppierten Einzelzeichen fähig war. Das Ziel der Diastematik wird in der Gregorianik grundsätzlich bereits durch Guido von Arezzo erreicht, und vor etwa 870, der Entstehung der paläofränkischen Schrift, besaß die aquitanische Schrift (so wie der Rezensent sie versteht, wohl schon vor Pipin oder Karl dem Großen) rhythmische Zeichen, und in der *Ars Antiqua* und *Nova* waren die Tonzeichen nicht mehr textgebunden. Die Musik war nicht mehr Aussprache des Textes. Alles Dinge, welche die byzantinische Schrift viel später oder gar nicht erreichte: Schrift einer *Ars* zu sein, Zeichen von abstrakten Tönen und nicht „Beziehungen“. Natürlich, wenn die Notenschriften zwar aus gemeinsamer Quelle stammen, aber zeitlich sich verschieden entwickeln und mehr oder aber weniger zielbewußt sich entfalten, so schließt das zwar eine Entlehnung im Gesamten aus, nicht aber gelegentliche Anleihen. Das darf nicht a priori geleugnet werden.

Nun ein Wort zu einem Zeichen, das tatsächlich etwa dem *Kratisma* (nicht der *Hyporrhoe*: vgl. Haas, *Probleme*) entsprechen könnte, dem *Oriskus*. Der Name ist griechisch. Aber er ist im byzantinischen Bereich nicht nachweisbar. Und der *Oriskus* ist keine *Liqueszens*, wie Floros das von den *Hemitonoi* behauptet; er ist keine „Zierneume“. Er wird verwendet, wenn ein Ton auf gleicher Silbe wiederholt wird, dabei aber so etwas wie einen *Iktus* (einen „Schlag“ nach Oliver Strunck) erhält. Das besagt: Der Ton wird an sich nicht doppelt so lang wie üblich angehalten; er wird auf gleicher Tonhöhe erneuert. Der Rezensent drückte das bei früheren Gelegenheiten so aus: er wird nochmals angehaucht. (Infolge von Formgleichheiten kam er auf die Idee, ein *Spirituszeichen* anzunehmen. Floros hat hierzu nicht Stellung genommen.) Angehaucht, das könnte eine vorübergehende Trübung bedeuten, und so könnte man von einer *Neume*, einem Ton mit einem vorangehenden *Zierton* sprechen. Aber die *Neume* durch kurze Töne wiederzugeben (vgl. Floros, Band III, Beispiel 500/503 ff.) würde bedeuten, da der *Oriskus* in der Regel ein *Schlußton* ist, daß seine *Melodiephrase* mit kurzen *Ziertönen* schließt.

Das *Quilisma* endlich: Der Rezensent hat es, besonders in seiner üblichen aufsteigenden Form, in Verbindung gebracht mit dem organalen *Schluß*: etwa

$$\frac{d \rightarrow (es \rightarrow e) \rightarrow f}{c} \quad \frac{d}{c} \quad \frac{d}{d}$$

Das heißt, die *Melodie* wird vom erreichten *Schlußton* hinaufgeschleift zur reinen *Quart* über dem *Halteton*, um dann mit diesem einträchtig und erneut den *Schlußton* zu gewinnen. Es ist klar: Das Zeichen bekundet einen besonderen *Anstieg*, aber das *Organum*, ob nun von *Byzanz* oder irgendwoher entlehnt – hat vielleicht seinen besonderen *Schluß*, und dieser verlangt ein besonderes Zeichen; man muß also beides prüfen. Diese doppelte Aufgabe gilt auch für das vorherige Beispiel, und sie klarzustellen ist Absicht des Rezensenten. Aber mag auch der Gedanke an das *Organum* als allzu kühn oder gar frech abgelehnt werden: was hat das *Quilisma* denn mit dem *Anatrichisma* (vgl. Band III, S. 310) zu tun? Das *Quilisma* bedeutet einen eigentümlichen *Vortrag* für den *Anstieg*, mag er auch zu deuten sein, wie man will, dem ein schlichter *Zielton* folgt, die *Terz* vor dem *Schlußton* (oder die *Quart* der *Organalis*). Das *Anatrichisma* aber besteht, wie das deutliche Beispiel (479) mit seinen mittelbyzantinischen *Neumen* besagt, aus einem *Aufstieg* mit schlichten, langen Tönen, während der *Zielton* der Höhe durch *Verzierungen* bereichert ist. Das sind Gegensätze.

Und wenn schließlich Floros einen *Torculus* einem anderen lateinischen Zeichen hinzufügt, so mag sich bisweilen eine gewisse Ähnlichkeit mit byzantinischen *Figuren* ergeben. Aber die *musikalische Struktur* ist verschieden. Solche Ähnlichkeiten sind sozusagen unvermeidlich.

Diese Zeilen werden vielleicht einen abwertenden Eindruck machen. Aber das dürfte nur für den lateinischen Bereich gelten – und auch hier nicht! Für die lateinische *Neumenkunde* ist der Vergleich mit der östlichen sehr wertvoll, und der Rezensent muß Floros für viele Anregun-

gen danken; er muß Haas für seine im Ziel bescheidenere, im Erfolg wertvollere Arbeit danken, beiden Verfassern also und ihren Mitarbeitern und Vorgängern und – dies ist etwas Außerordentliches – auch dem Mäzen von Floros (I, S. 273) danken, im Namen der byzantinischen Musikforschung.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1974/75

Freiburg i. Br. Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Polyphonie in trivialer Musik (2).

Sommersemester 1975

Aachen. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Klassik und Romantik (2) – S: Einführung in die Harmonielehre (2).

Aachen. *Pädagogische Hochschule*. Prof. HAGELSTANGE: Musikgeschichte Teil III (Epochenübersicht: Barock, Vorklassik, Klassik). Für Stufenschwerpunkt I/II und Wahlfach.

Prof. Dr. HEINEN: Struktur und Formanalyse von Vokalwerken (Beethoven, Fidelio) (2)– Einführung in die Musikästhetik (2).

Frau Dr. U. ECKART-BÄCKER: Stilkriterien der Musik seit 1950 (Informationen, Analysen, Möglichkeiten für den Unterricht) (2).

Dr. W. PAPE: Analysen zur Geschichte der Populärmusik (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Musik ohne Gesellschaft? (mit Colloquium) (2) – Grund-S: Übungen zur Musik der Renaissance (2) – Paläographie der Musik IV: Übungen an ausgewählten Quellen des 15.-17. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (2) – Ethnomusikologie: Einführung in das praktische Arbeiten in Verbindung mit dem Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i. Br. (mit Dr. T. SEEBASS) (2) – Der Einfluß des Islams in der Musik Indonesiens (mit Dr. T. SEEBASS) (2) – Ethnomusikologisches Kolloquium (mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und Dr. T. SEEBASS) (14-täglich 2).

Prof. Dr. W. ARLT: Die Musik des 14. Jahrhunderts II (2) – Historische Satzlehre III: 15. und 16. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft zur älteren Musikgeschichte (2) – Interdisziplinäres mediävistisches Seminar: Geißler-Bewegung im 14. Jahrhundert (mit anderen Dozenten) nach Vereinbarung, pss. (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Instrumentalnotenschriften 14. bis 16. Jahrhundert (mit Übungen) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik des 19. Jahrhunderts (2).

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

Bayreuth. Fachbereich Erziehungswissenschaften. Dr. W. SPINDLER: Die Frühwerke Richard Wagners (2) – Musik und Rhetorik im Werk Johann Sebastian Bachs (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. T. KNEIF: Rockmusik seit 1970 (parallel mit Arbeit von Kleingruppen) (2) – S: Die Konzertwerke von Bartók (2) – Colloquium: Ernst Blochs Philosophie der Musik (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Zur Geschichte und Bedeutung der Symphonie (2) – S: zur Vorlesung: Zur Geschichte und Bedeutung der Symphonie (2) – S: Zur musikalischen Rezeption II (1) – Ü: Übung im vergleichenden Hören (2).

Frau Dr. A. LIEBE: Pros: Zur Musikanschauung des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Dr. A. NOWAK: Pros: Übungen zur Theorie des musikalischen Rhythmus (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: S: Musiklehre und Musikanschauung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2).

Dr. W. SCHLEMM: S: Fragen der Medienästhetik (2).

Dr. F. ZAMINER: S: Boethius und die Boethius-Rezeption im Mittelalter (2).

Stud. Hilfskraft SMITH (i. A. von Prof. Dr. R. Stephan): Ü: Harmonielehre (2) – Ü: Kontrapunkt (2) – Ü: Formenlehre (2).

J. STRAWN: Ü: Elektronische Klangerzeugung in der Rockmusik (2).

KAPP: Tutorium: Geschichte und Probleme der musikalischen Notation II (2) – Lektüre schwierigerer musiktheoretischer Texte (2).

Abtlg. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Beurlaubt.

Ass. Prof. Dr. J. P. REICHE: Pros: Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Folklore und Folklorismus in Musik und Musikwissenschaft (2).

Wissenschaftlicher Assistent NN: Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Tutor H.-P. SEIDEL M. A.: Tutorium: Instrumentenkunde I (2) – A. P. Merriam's Konzept einer „Anthropology of Music“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. KAUFMANN: Tätigkeitsfelder für Musikwissenschaftler in Rundfunkarchiven (mit Colloquium) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. My LIANG: The instrumental music in China und Korea (mit Colloquium) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. TOUMA: Kompositionsformen in der Kunstmusik der Araber (mit Colloquium) (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Prinzipien der Musikgeschichtsschreibung (2) – Pros: Musikalische Hermeneutik II (2) – S: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Doktorandencolloquium (2 n. V.).

Prof. Dr. F. BOSE: Fahrende Sänger (2) – Haupt-S: Literatur zur außereuropäischen Musikgeschichte (2) – Colloquium: Musikethnologisches Colloquium (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Analyse typischer Formen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th.-M. LANGNER: Ü: Instrumentalwerke Georg Friedrich Händels (2).

Ass. P. NITSCHKE: Ü: Analyse Neuester Musik unter Berücksichtigung der Notation (2) – Pros: Sonatenhauptsatzform in ihrer Abhängigkeit von Geschichte und Gattungen (2).

Tutor M. ZIMMERMANN: Tutorium: Musikalische Hermeneutik II (2) – Partiturstudium und Hörpraktikum (2).

Tutor R. W. WEHINGER: Tutorium: Analyse Neuester Musik unter Berücksichtigung der Notation (2).

Berlin: Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Berlin. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Italienische Musik im 16. Jahrhundert (2) – Beethovens Missa Solemnis (1) – S: Zur Rezeption der Wiener klassischen Musik im 19. Jahrhundert (2) – Ü: Wagners Ring des Nibelungen. Sprache-Dichtung-Musik (2) – Kolloquium nach Vereinbarung – Instrumentalkollegium (durch P. WALSER) (2).

Prof. S. VERESS: Kompositionssysteme im 20. Jahrhundert (1) – S: Musikethnologische Fragen (2) – Musikalische Werkanalyse IV (2) – Satzlehre: Kontrapunkt II (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Pros: Frühe Musik für Tasteninstrumente (2) – Satzlehre: Harmonielehre II (1) – Satzlehre: Harmonielehre IV (1) – Gehörbildung II (2) – Gehörbildung IV (1) – Vokalkollegium: Madrigale des 16. Jahrhunderts (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Beurlaubt.

Doz. Dr. K. RÖNNAU: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis 1750 (2) – Haupt-S: Kammermusik der Frühklassik (2) – Pros: Gregorianischer Choral und mittelalterliche Monodie (2) – Doktoranden-Kolloquium n. V.

Dr. G. ALLROGGEN: Pros: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Zarlinos „Istitutioni harmoniche“ (2).

Dr. Chr. AHRENS: Pros: Formprobleme in europäischer und außereuropäischer Musik (2) – Einführung in die Musikethnologie (2).

H. FREDERICHs: Ü: Musikalische Satzlehre (10).

Musisches Zentrum. H. FREDERICHs: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Hausmusikabend (2).

Abt. I Evang. Theologie: H. FREDERICHs: J. S. Bach: „Clavier-Übung“ III. Teil (1) – J. S. Bach: „Kleine Orgelmesse“ (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die europäische Musik von 1450 bis 1700 (Musikgeschichte II) (2) (G) – Haupt-S: (gemeinsam mit den Professoren Drs. S. KROSS, E. PLATEN, M. VOGEL): Zur Oper des 17. Jahrhunderts (2) (H) – S: Analyse ausgewählter Werke von Anton Bruckner (1) (H) – Doktorandenseminar: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Bartók (2) (H) – Einführung in die musikalische Akustik (2) (G) – S: Quellenkritik und Editionstechnik (2) (H) – Doktorandenseminar: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Grundfragen der musikalischen Notation (1) (G) – S: Musikalische Formenlehre. Vokale Großformen (Messe, Oratorium, Passion) (1) (G) – CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester (je 3), Camerata musicale (Musizierkreis) (2), Kammermusik (3) n. V.

Prof. Dr. M. VOGEL: S: Musiktheorie des Mittelalters (2) (H) – Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2) (H) – Musikinstrumentenkunde (gemeinsam mit Frau Dr. M. BRÖCKER) (2) (H) – Instrumentationslehre (1) (G).

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Musikalische Satzlehre IV. Harmonik in der Musik um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert (2) (G).

Dr. H. WEBER: Bibliographie des Musikschritftums (1) (G) – Einführung in die Musik der Wiener Schule. Schönbergs 1. Kammer-symphonie op. 9 (2) (G).

Bonn. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. ANTHOLZ: Konflikte in der Musikdidaktik – Konflikt-didaktik der Musik (1) – Ober-S: Das politische Lied und das Politische im Lied (2) – Kolloquium für Promovenden und Diplomanden (2) – Ü: Partiturlernen (1) – Kammermusik-kreis (2).

Prof. Dr. NOLL: Folklore – Didaktische Analysen und Entwurf einer Modellsequenz für die Sekundarstufe (1) – Satzlehre und Analyse III mit Ü (1) – Mittel-S: Neuere Lehrwerke des Musikunterrichts (2) – Ü: Improvisation II (1) – Folklorekreis (1) – Combo (1).

Lehrbeauftr. Dr. DASCHNER: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts I (2) – Ü: Untersuchung zum Problem von Wert und Unwert in der Musik (2).

Lehrbeauftr. Dr. KLUGMANN: Satzlehre und Analyse II (1) – Ü: Satzlehre und Analyse II (2) – Ü: Gehörbildung (für Fortgeschrittene) (1).

Lehrbeauftr. Dr. V. KARBUSICKY: Probleme und Methoden der Musiksoziologie (mit Ü) (2).

Akadem.Oberrat Dr. D. KLÖCKNER: Pros: Geschichte und Musikgeschichte (2) – Ü: Erstellung von Unterrichtsmaterialien (in Verbindung mit einem Schulversuch) (2) – Ü: Chorleitung I (1) – Chorleitung II (1) – Ü: Improvisation I (2) – Schulversuch: Grundschule mit Schwerpunkt Musik – CM: (2).

Wiss.Ass. Dr. NAUMANN: Satzlehre und Analyse I (1) – Ü: Satzlehre und Analyse I (2) – Ü: Gehörbildung (Elementarübung) (1).

NN.: Ü: Übungen zur elementaren Musiktheorie (2) – Satzlehre und Analyse I (1) – Satzlehre und Analyse II (1) – Gehörbildung (1) – Chorleitung I (1) – Chorleitung II (1) – Schulpraktische Übungen, Hochschulchor (2).

Braunschweig. Technische Universität. Dr. W. HERBST: Passionsoratorien zwischen Bach, Beethoven und Penderecki (1) – S: Partiturstudium und Interpretationsvergleiche von Bachs Matthäuspassion, Beethovens Christus am Ölberg, Pendereckis Lukaspassion u. a. (2) – CM: Hochschulorchester der Techn. Univ. und der Pädagog. Hochschule (2).

Bremen. Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ausgewählte Probleme des Opernschaffens von W. A. Mozart (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikalische Meisterwerke der Klassik (2).

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

Detmold. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. A. FORCHERT: Allgemeine Musikgeschichte IV (2) – S: Gustav Mahler II (2) – Haupt-S: Musiklehre und Musikanschauung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2).

Pfarrer Dr. G. KAPPNER: Liturgik und Kirchenkunde (14-täglich 3).

Prof. G. KLEBE: Instrumenten- und Instrumentationskunde (2).

Prof. Dr. W. CZESLA: Akustik I (2) – Ü: zur Vorlesung (1).

Prof. Dr. D. MANICKE: Musiktheoretisches Denken bei Hindemith und Messiaen (2).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Kolloquium: Formenlehre der Musik (2).

Prof. ORLINSKY: CM (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Geistliche und weltliche Vokalmusik im 16. Jahrhundert (2) – S: Probleme der Edition von Musik des 16. Jahrhunderts (2) – Ü: Studium von wissenschaftlichen Gesamtausgaben (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Mozarts Wiener Sinfonien (2) – S: Mozarts späte Salzburger Sinfonien (2) – Pros: Übungen zur Tonalität in der Neuen Musik.

Priv.-Doz. Dr. F. KRUMMACHER: Über die Symphonien Gustav Mahlers (2) – Ü: Probleme der Werkanalyse in Mahlers Symphonien (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Ü: Satzlehre bei Koch und Marx (2) – Mensuralnotation des 14.-15. Jahrhunderts (2) – Kontrapunkt I (2) – Harmonielehre II (2) – Gehörbildung (1) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Pros: Wissenschaftliche Interpretation musikalischer Kunstwerke (2) – Ober-S: Der frühe Schönberg (2) – Forschungs-S: Cappella Sistina bis Palestrina II (gemeinsam mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2) – Doktoranden-S (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Einführung in die musikalische Akustik (1) – Pros: Quellenkunde I, Weiße Mensuralnotation (2) – S: Musikästhetik (2) – Doktoranden-S (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Quellenkunde III, Musikhandschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek (2) – S: Die Opera seria im 18. Jahrhundert (2) – S: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Dedikationen als musikgeschichtliche Quelle (gemeinsam mit Akad. Oberrat P. CAHN) (2) – Ober-S: Schriftliche und mündliche Überlieferung im Mittelalter (3) – Forschungs-S: Cappella Sistina bis Palestrina II (gemeinsam mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2) – Doktoranden-S (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Musikgeschichte im Überblick IV, 19. u. 20. Jahrhundert (mit Hörpraktikum) (3) – S: Chormusik im 20. Jahrhundert (2) – Doktoranden-S (2).

Akad.Oberrat P. CAHN: Ü zur Musikterminologie bis 1600 (1) – Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt (2) – S: Dedikationen als musikgeschichtliche Quelle (gemeinsam mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2) – CM instr. (Akad. Orchester) (2) – CM voc. (2).

Exkursion im Anschluß an das Seminar Chormusik im 20. Jahrhundert nach Warschau, 7 Tage Ende Sept., Anfang Okt. (Akad.Oberrat P. CAHN u. Prof. Dr. W. KIRSCH).

Exkursion im Anschluß an das Ober-S schriftliche und mündliche Überlieferung im Mittelalter: Einführung in die mittelalterlichen Musikhandschriften der Landesbibliothek Fulda, 1 Tag (Prof. Dr. H. HUCKE).

Frankfurt a. M. Institut für Musikerziehung. Frau Prof. Dr. S. ABEL-STRUTH: Zieltheorien des Musik-Lernens (1) – S: Gegenwärtige Zielproblematik der Musikpädagogik (2) – Entwicklung musikalischer Lernprojekte für Grund- und Hauptschule (2) – Colloquium: Methodologie musikpädagogischer Forschung (2).

Prof. K. FELGNER: S: Sinn und Gestaltung in der Musik. Fragestellungen zur musikalischen Ästhetik (2) – S: Musikdidaktik und Musikunterricht. Bildungsinhalte und Unterweisung in Musik (2).

Doz. Dr. R. SCHMITT-THOMAS: S: Musikinstrumente – Klangwerkzeuge (Instrumentenkunde in der Schule) (2) – Pros: Anleitung zu wiss.-musikpädagogischen Arbeiten (2) – Arbeitsgemeinschaft: Schulfernsehen (2).

F. POHLNER, OStR. i. H.: Ü: Satztechnische und harmonische Analysen (2) – Ü: Werkanalysen und -interpretationen (2) – Ü: Musiktheorie in der Schule (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Schuberts Lieder (2) – S (gemeinsam mit Lehrbeauftr. Dr. E. REIMER): Zur musikalischen Semiotik (2) – S: Übungen zur Methode musikwissenschaftlichen Arbeitens II (2) – Kolloquium (gemeinsam mit Prof. Dr. J. LOHMANN): Privatissimum über die griechische Notenschrift – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Mozarts „Don Giovanni“ (2) – S: Bachs „Goldberg“-Variationen (2).

Prof. Dr. W. BREIG: S: J. S. Bachs Klavierkonzerte (2) – Arbeitsgemeinschaft (zusammen mit Frau Prof. E. PICH-AXENFELD): Analyse und Praxis: J. Haydns Klaviersonaten.

Lehrbeauftr. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Zur Vorgeschichte der Bachschen Harmonik (2).

Lehrbeauftr. Dr. P. ANDRASCHKE: S: Einführung in die musikalische Volkskunde (2).

Lehrbeauftr. Dr. W. FROBENIUS: S: Musik im Dritten Reich (2).

Lehrbeauftr. Dr. F. RECKOW: S: Einführung in die Musikästhetik anhand ausgewählter Grundbegriffe (2).

Lehrbeauftr. Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Ferruccio Busoni: Kompositionen und Schriften (2) – Kurs: Harmonielehre II (1) – S: Das Verhältnis von Theorie und Praxis in der Musik (2) – Kurs: Harmonielehre I (1).

Lehrbeauftr. Dr. W. RUF: S: Einführung in die musiksoziologische Literatur (2) – Kurs: Musikhistorische Forschung im 19. Jahrhundert (1).

Lehrbeauftr. R. STRAUSS: S (gemeinsam mit Lehrbeauftr. Dr. P. ANDRASCHKE): Grundlagen der Elektroakustik (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF e. V.) (2).

Freiburg i. Br. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: La musique dodecaphonique (2) – Pros: Musikalische Transkription und Bearbeitung (1) – S: La danse aux 16e et 17e siècles (1) – Formenanalyse (1) – Generalbaß (1).

Dozent Dr. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale I: La monodie médiévale (1) – Einführung in die Musikpädagogik (1).

Ass. Dr. E. DARBELLAY: Notation: Les tablatures de luth (1).

Gießen. Angehörige der Betriebseinheit: Kolloquium über aktuelle fachwissenschaftliche und fachdidaktische Probleme des Faches Musik (2).

Prof. Dr. E. JOST: Pros: Musik in den Massenmedien: Produktion und Präsentation (2) – S: Ausgewählte Probleme der Sozialgeschichte musikalischer Gattungen und Institutionen (2).

Prof. Dr. P. BRÖMSE: Grundlinien der europäischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Der deutschsprachige Schlager (2) – S: Musik um 1900 (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Pros: Einführung in die Musikalische Analyse (2) – S: Instrumentenkunde und Instrumentation, Projektseminar: 1. Semesterhälfte fachwissenschaftlich, 2. Semesterhälfte didaktisch (4).

Prof. Dr. K. KNOPF: Pros: Die Suite in der Orchester- und Kammermusik des Barocks und der Moderne (Haßler, Schein, Lully, Rameau, Bach, Händel, Telemann – Strawinsky, Bartók, Hindemith, Schönberg, A. Berg, Jolivet) (2).

G. RITTER, OStR. i. H.: Orgelbau und Orgelkomposition im 20. Jahrhundert (2).

Dozent Dr. P. FALTIN: S: Formprobleme in Beethovens Symphonien (2) – S: Theorie und Praxis des musikpsychologischen Experiments (2).

NN: S: Probleme politisch engagierter Musik (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. HUSMANN: Byzantinische und orientalische Kirchenmusik (2) – Ober-S: Praetorius: Syntagma musicum (3).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Stilperioden der Musikgeschichte von 1500 bis 1900 (4) – Ü: Einführung in Schumanns Klavierwerk (2).

Dr. R. FANSELAU: Ü: Orgelbau und Orgelmusik in der Romantik (2).

Frau Priv.-Doz. Dr. U. GÜNTHER: Die französischen Opern Giuseppe Verdis (2) – Ü: Übungen zur Mensuralnotation (2).

Dr. H.-P. HESSE: Ü: Musikpsychologie II (2) – Ü: Elektronische Musik (2).

Akad. Musikdir. H. FUCHS: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre III (1) – Kontrapunkt II (1) – Gehörbildung (1) – Göttinger Universitätschor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2).

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

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

Prof. Dr. W. LIPPHARDT: Einführung in die Hymnologie (2) – Hymnologische Quellen und ihre Erforschung (1).

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

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

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

Hamburg. Prof. Dr. C. FLOROS: Alban Berg (2) – Pros: Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts (2) – Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H. J. MARX: Die romantische Oper (1) – Ü: Hörpraktikum zur Vorlesung (1) – Haupt-S: Das Streichquartett der Wiener Klassik (2) – Pros: Paläographie der Instrumentalmusik vom 14. bis 16. Jahrhundert (2).

Dr. W. DÖMLING: Ü: Kommentierte Lektüre eines mittelalterlichen Musiktraktates (3) – S: Musikwissenschaft – Kunstwissenschaft – Allgemeine Geschichtswissenschaft: methodische Zusammenhänge (3).

Dr. P. PETERSEN: Der Choralis Constantinus von Heinrich Isaac (2) – Kursus: Werkanalyse I (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Prima und Secunda Pratica im Kirchenstil Monteverdis (14-täglich 2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Geschichte der Hamburger Oper I (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: Die Entwicklung der Oper in sozial-, kultur- und musikgeschichtlichem Bedingungs-zusammenhang (4).

Dr. H. SCHMIDT: S: Zur Geschichte des deutschen Liedes (14-täglich 3).

Fachrichtung Systematische Musikwissenschaft: Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Systematik und Psychologie der musikalischen Kommunikation I: Musik als Information und Verhalten (2) – Übung zur Vorlesung (2) – Haupt-S: Einführung in formale und experimentelle Methoden I (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Denkrichtungen der Musikästhetik (2).

Dr. E. HICKMANN: Ethnomusikologische Übung: Die Musik mittelasiatischer und kaukasischer Völker (2).

Prof. Dr. E. MARONN: Praktikum: Zur Synthesizismus mit Speichermöglichkeit durch Computer (2).

Akademische Musikpflege: Prof. J. JÜRGENS: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Nicht gemeldet.

Hannover. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Geschichte des Liedes (2) – S: Texte zur neueren Musikästhetik (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Bachs Kantaten (2) – S: Analyse ausgewählter Werke (zur Geschichte der Sinfonie) (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Priv.-Doz. Dr. W. SEIDEL: S: Zur Theorie der musikalischen Form (2) – Pros: Die klassische Klaviersonate (2).

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

Lehrbeauftragt. G. MORCHE: Kontrapunkt (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H. VOGT: Neue Notationen (2).

Heidelberg. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. RECTANUS: Ludwig v. Beethoven – Leben und Werke aus heutiger Sicht (1) – Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick – von der „ars antiqua“ bis zur Dodekaphonie (1) – Musik im 20. Jahrhundert (Unter besonderer Berücksichtigung der Musik nach 1945) (3) – Übungen über Werke Beethovens, insbesondere zu seinen späten Werken (mit Exkursion nach Bonn) (2) – Einführung in die musikalische Formenlehre und Analyse (2).

NN: Instrumentenkunde (1) – Das Volkslied in Geschichte und Gegenwart (2).

SADLER: Allgemeine Musiklehre (1) – Harmonie und Satzlehre (12).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Musik des Hochmittelalters (2) – Pros: Instrumentenkunde (2) – Ober-S: Das Klavierkonzert (2) – Dissertantenkonversatorium (2) – Ü: Madrigalchor (2).

Prof. Dr. J. PFLEIDERER: Physik des musikalischen Hörens (1).

Prof. Dr. W. SENN: Dissertantenkonversatorium (2).

Dr. Z. KUMER: Die Volksmusik der Balkanvölker (3).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Satzlehre I (Forts.): Harmonielehre (2).

Lehrbeauftragt. Prof. R. NESSLER: Satzlehre II (Forts.): Kontrapunkt (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. FÄSSLER: Musikpaläographie II (2).

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

Abteilung für Schulmusik: Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Didaktik der elementaren Musikerziehung (für Studierende des 2. Semesters) (2) – S: Musikpädagogisches Seminar II (2) – Neue Methoden der Musikerziehung (für Studierende des 8. Semesters) (2) – Musikalische Werkkunde II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte VI (2) – Musikgeschichte VIII (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz VI (2).

Prof. W. KURZ: Kulturkunde für Musikerzieher mit besonderer Berücksichtigung der Ideen Platons II (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. KOLNEDER: Musik in Sowjet-Rußland (2).

Prof. Dr. W. BREIG: Das Instrumentalkonzert im Barock (2) – Franz Schuberts Lieder (1) – S: J. S. Bachs Klavierkonzerte (2) – Musikwissenschaftliches Colloquium (2).

Kiel. Prof. Dr. K. GUDEWILL: Georg Philipp Telemann (2) – Ober-S: Igor Strawinsky (2) – Doktorandenkolloquium (2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss.Dir. Dr. W. PFANNKUCH: Gustav Mahler II (6.-10. Symphonie) (3) – Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Musikalische Satzlehre I (für Anfänger) (1) – Musikalische Satzlehre II (für Fortgeschrittene) (1) – CM instr. (großes Orchester) (3).

Dr. A. EDLER: Johann Sebastian Bach (2) (HIMG Lübeck) – Ausgewählte Texte zur Musikpsychologie (2) (HIMG Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. H. W. SCHWAB: Lektüre und Interpretation ästhetischer Schriften (Absolute Musik, Programm-, Bühnen-, Filmmusik) (2) – S: Einführung in die wissenschaftliche Interpretation musikalischer Kunstwerke (2) (HIMG Lübeck) – S: Besprechung schriftlicher Arbeiten (2)

(HIMG Lübeck) – Kompaktseminar: Jazz und europäische Kunstmusik (ganztägig) (HIMG Lübeck).

Dr. W. STEINBECK: S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium: Methoden der Liedforschung auf der Basis Elektronischer Datenverarbeitung.

Kiel. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. G. SANNEMÜLLER: Oper des 20. Jahrhunderts (1) – S: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Musikalische Stilkunde (2).

Prof. Dr. K.-H. REINFANDT: S: Funktionalität in der Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. STEINBECK: Ü: Satzlehre (4).

Koblenz. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Prof. Dr. H. J. SCHATTNER: Geschichte der Kantate (2).

Dozent Dr. HUST: S: Die Musikanschauung der Romantik (2).

Prof. Dr. HÖHNEN (gemeinsam mit Ass. TERNES): S: Besprechung neuerer musikdidaktischer Literatur (2).

Prof. Dr. SABEL: S: Analysen von Werken des Barock unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen von J. S. Bach (2).

Akad. Dir. BERG: S: Béla Bartóks Mikrokosmos (1).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit (3) – Pros A: Das musikalische Zeitschriftenwesen im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Claudio Monteverdi (2) – Pros C: Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Wiener Schule II: Schönbergs Dodekaphonie (2) – Haupt-S A: Charles Ives (2) – Ü: Texte und Quellen zur Aufführungspraxis älterer Musik (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Orchestermusik Südost-Asiens (2) – Pros D: Einführung in die Musikethnologie (2) – Musikstile im pazifischen Raum (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Ostasiens I, Japan (2) – Haupt-S C: Die Musikinstrumente Japans (2) – Ü: Terminologie in der Musikethnologie (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Methoden zur Erfassung und Gestaltung der Raumakustik unter Berücksichtigung monauraler und stereophoner Wahrnehmung (2) – Pros B: Musikalische Hörwahrnehmung (2) – Haupt-S B: Empirische Verfahren der Musikpsychologie (2).

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

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

Dr. G. HELDT: Paläographische Übung: Tabulaturen (1).

Dr. D. ALTENBURG: Sprache und Musik (2).

Dr. H. KUPPER: Elektronische Datenverarbeitung und Musikwissenschaft (2).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Kirchentöne (1) – Kontrapunkt I: 2-stimmiger Satz (1) – Gehörbildung II (1) – Formenlehre: Motette, Suite, Invention, Ouverture (1) – Generalbaßspiel (1).

Lektor H. E. BACH: Allgemeine Musiklehre (Vorkurs zu den musiktheoretischen Fächern) (1) – Harmonielehre I (Grundlagen der funktionalen und Stufen-Harmonielehre) (1) – Harmonielehre II (Erweiterte Harmonik, Satztechnik des Generalbasses) (1) – Kontrapunkt II: Zweistimmiger instrumentaler Satz, Einführung in die Dreistimmigkeit (1) – Satztechniken in der Musik des 20. Jahrhunderts (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM voc. (4) – CM instr. (3) – Kammerchor des CM (1) – Kammerorchester des CM (2) – Bläser-Kammermusik (2) – Offene Abende des CM (2).

Köln. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. GIESELER: Grundriß der Musikdidaktik (2) – S: Das Musikleben und seine politischen und ökonomischen Bedingungen (2) – Improvisationsmodelle in Neuer Musik (2) – Ü: Materialien zur Hörerziehung in der Primarstufe (1) – Kolloquium: Beratung in wissenschaftlicher Arbeit (2) – CM instr. (2).

Prof. G. SPEER: Die Musikerziehung in der Schule in der Zeit vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1) – S: Probleme der pädagogischen Musikpsychologie (2) – S: Analyse und Inter-

pretation (2) – Ü: Musik der slawischen Völker in der Schule (1) – Kolloquium für Diplomanden und Doktoranden (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Begabung – Lernen – Kreativität (2) – S: Empirische Methoden in der Musikpädagogik (2) – S: Analyse ausgewählter Werke (2).

Prof. Dr. W. KREMP: Musikgeschichte im Unterricht (1) – Didaktische Aspekte der Musikgeschichte (2) – CM: Hochschulchor (2).

Dr. V. KARBUSICKY: Sozialistischer Realismus (2) – Ü: Musik und Ideologie (2) – Ü: Übungen zur Musiksoziologie (3).

Dr. R. KLINKHAMMER: S: Die Kammermusik Anton Weberns (2) – S: Vergleichende Musikerziehung: Musikerziehung in Ungarn (gemeinsam mit Dr. R. WEYER) (2) – Ü: Orchesterleitung (2).

Dr. R. WEYER: Pros: Außereuropäische Musik in der Schule (2) – S: Vergleichende Musikerziehung: Musikerziehung in Ungarn (gemeinsam mit Dr. R. KLINKHAMMER) (2) – Ü: Repertoire – Solokonzerte der Romantik (1).

Dr. K. KÖRNER: Musikalische Erwachsenenbildung – Wege zur Kommunikation (2) – Ü: Grundlegung der Technik musikalischer Analyse (1).

R. HALACZINSKY: Formen und Formung in der Musik (1) – Einführung in neue Kompositionstechniken (1) – Ü: Elementarlehre und Gehörbildung (2) – Ü: Harmonielehre und Kontrapunkt (4) – Ü: Liedbegleitung (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Europäische Musikgeschichte zwischen Monteverdi und Bach (2).

Lehrbeauftragt. Prof. D. C. HEINEN: Musiktheorie, Gehörbildung und musikalische Formenlehre nach programmierter Unterweisung (3).

B. DIMOV und D. TERZAKIS: Übungen zur Harmonielehre und zum Kontrapunkt.

Landau. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Frau Prof. Dr. R. GÜNTHER: Musik des Frühbarock (1) – S: Das Concerto grosso bei J. S. Bach und G. F. Händel (2) – S: Musikpsychologie (2) – Ü: Harmonische Analyse (2).

Prof. Dr. H.-J. WILBERT: Beurlaubt.

Akad. Dir. H. BEUTLER: Harmonielehre I (2) – Tonsatz II (2) – Gehörbildung (2) – Chorleitung (2) – CM vocale (2) – Orgelunterricht (n. V.).

Lörrach. Pädagogische Hochschule. Dr. K. SCHWEIZER: Igor Strawinsky (2) – Musikgeschichte im Überblick (2).

JOHNS/MUTTER: Einführung in die musikalische Interpretation an Hand ausgewählter Vokalbeispiele aus der Musikgeschichte (2).

JOHNS: CM voc. (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Musikalische Esoterik und Publikumsgeschmack (2) – Haupt-S: Orchester- und Kammermusik der Romantik (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Instrumental- und Vokalmusik der Klassik (2) – Pros: Die Instrumente vom Mittelalter bis zur Klassik (2) – Haupt-S: Musikästhetik und Musikphilosophie seit 1920 (2) – Ober-S: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden, Staatsexamenskandidaten und angehende Staatsexamenskandidaten) (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Musik in den rheinischen Residenzen. Soziologische und stilkundliche Betrachtungen (publice) (1) – Haupt-S: Wandlungen der Ästhetik des Orgelklangs und des Stils in der Orgelmusik vom Spätbarock bis zur Hochromantik (Kenntnisse im Orgelspiel erforderlich) (2) – Ober-S: Wilhelm Heines Musikästhetik (mit stilkundlichen Übungen) (für Staatsexamenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Praktikum zur musikalischen Landeskunde: Mainzer Domkapellmeister der kurfürstlichen Zeit (privatissime) (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Kontrapunkt II (1) – Harmonielehre IV (1) – Übungen im Generalbaßspiel für Anfänger (1) – Der gregorianische Choral und seine Formen (1).

Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Formen der Vokal- und Instrumentalmusik in der Zeit von 1600 bis 1750 (2).

NN: CM (Orchester) (2) – CM (Chor) (2).

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

Domkapellmeister H. HAIN: Messen und Motetten von Palestrina und Lassus im Gottesdienst (1) – Der Gregorianische Choral im Gottesdienst (mit Übungen) (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Pros: Probleme und Methoden musikhistorischen Arbeitens (Gegenstand: Beethoven, 9. Sinfonie) (2) – S: Musik nach 1945 II (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Tradition, Satz und Zyklus der vorklassischen Sinfonie (2) – Pros: Paläographie der Musik: Einführung in die Neumenschrift (2) – S: Der Squarcialupicodex (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Evangelische Kirchenmusik II (2) – Ü: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) – Ü: Instrumentenkunde und Instrumentation (1) – CM instr. (2) – Kammerorchester (1) – Bläserkreis (2) – CM voc. (2).

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

Prof. Dr. R. BRINKMANN und Prof. Dr. H. HEUSSNER: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN und Doz. Dr. S. DÖHRING: Forschungsseminar: Geschichte und Ästhetik der offenen Form II (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN, Prof. Dr. H. HEUSSNER, Doz. Dr. S. DÖHRING: Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (2).

NN: Tutorium zur Musikwissenschaft (2).

Dr. L.K. GERHARTZ: Kolloquium: Musikwissenschaft und Massenmedien II (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Orgel- und Cembalomusik vor 1600 (mit praktischen Vorführungen) (2) – Haupt-S: Die Sprachrezitation bei Monteverdi und Schütz (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2).

Prof. Dr. Th. GÖLLNER, Doz. Dr. R. BOCKHOLDT, Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Ober-S (14-täglich 2).

Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Modest Mussorgskij (2) – Ü über Fragen der Formenlehre und der „formalen Analyse“ (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Johann Sebastian Bach II (2) – Ü: „Großes Orchester“ und „Kammerorchester“ (1880-1930) (2).

Akad. Oberrat Dr. R. SCHLÖTTERER: Übungen zur lateinischen Hymnologie: Textliche, musikalische und frömmigkeitsgeschichtliche Interpretation ausgewählter Cantica, Hymnen und Sequenzen (gemeinsam mit Dr. H. BECKER, Dr. G. BERNT und Dr. W. GESSEL) (2) – Musikalisches Praktikum: a) Notationskunde mittelalterlicher Einstimmigkeit: Neumen und byzantinische Notation (2) – b) Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST: Musikalisches Praktikum: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente; teilweise gemeinsam mit Dr. R. NOWOTNY); b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. NOWOTNY: Musikalisches Praktikum: a) Aufführungsversuche zu den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht (2) – b) Vokales Ensemble (2) – c) Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Einführung in das musiktheoretische Schrifttum des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Musikalisches Praktikum: a) Generalbaß II (2) – b) Partiturspiel (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Ü zu den Symphonien von Johannes Brahms (2).

München. *Staatliche Hochschule*. Nicht gemeldet.

Münster. Wiss.Rätin u. Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Neue Musik ab 1950 (2) – S: Kompositionstechnik Neuer Musik (2) – Technik und Zielsetzung musikalischer Analyse (Doktoranden-Kolloquium) (2) – Forschungsseminar zur Neuen Musik (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Frühe Instrumentalmusik (2) – S: Das deutsche Sololied im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Wiss.Rat und Prof. Dr. R. REUTER: Geschichte der Klaviersonate (2) – Ü: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (1) – Funktionstheorie (1) – Praktische Übungen an archivalischen Quellen (2).

Akad. Oberrätin Dr. U. GÖTZE: Ü: Allgemeine Musikgeschichte im Überblick (2) – S: Strukturwissenschaftl. Beschreibung von Instrumentalwerken (2) – Methoden der Musikwissenschaft (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (7).

Wiss.Ass. D. RIEHM: Ü: Grundfragen der Notation (2) – Partiturerkunde (1) – Bestimmungsübungen (1) – S: Aufführungspraxis (2) – CM instr. (3) – Kammermusik (2) – Das Musikkolleg (offene Kammermusikabende mit Einführung) (1).

Neuss. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. E. KLUSEN: Grundzüge einer Ästhetik der Musik (2) – Ober-S: Zur Stilkritik des Barock: Bach, Händel und ihre Umwelt (2).

CHASSÉE: Grundzüge der Musikpsychologie (2) – Ü: Übungen zur musikalischen Analyse (2) – Ober-S: Musik und Sprache (2).

SCHEPPING: Formprinzipien und Formen der Europ. Kunstmusik (2) – Ü: Übungen zur harmonischen und strukturellen Analyse (für Fortgeschrittene) (2) – Pros: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).

Dr. V. KARBUSICKY: Ü: Einführung in die empirische Musiksoziologie (2).

CÜPPERS/KLUSEN/ROTH: Ü: Werbung als „Gesamt-Kunstwerk“. Bild-Sprache-Musik als Medien der Werbung (2).

ALBERT/KLUSEN: S: Philosophische Fragen an das Musikalische Kunstwerk (2).

Osnabrück. Prof. W. HEISE: S: Texte zur Musikdidaktik – Singen und Hören in Lehrplänen und Richtlinien (2) – S: Formen elektronischer Musikproduktion (3) – S: Musikdidaktiken und ihre Begründungen (gemeinsam mit H. HARTUNG und Dr. R. WEBER) (2).

Prof. W. SÖTHJE: S: Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik in Geschichte und Gegenwart (2) – CM instr. (2) – Kammerchor (2).

Akad.-Rat Dr. R. WEBER: S: Methoden der Musikanalyse in der Musikdidaktik (Untersuchungen anhand von Schulbüchern, Lehrplänen und didaktischen Entwürfen) (2) – Ü: Übungen zur auditiven Wahrnehmung (2).

NN: S: Musikpsychologie: Rezeptionsforschung II (2) – S: Anfangsunterricht in Musik im Vorschulbereich (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Einführung in die Musikgeschichte (1) – Haupt-S: Arnold Schönberg (2) – Doktorandenkolloquium (14-tägig 2) – Universitätsorchester (2).

Prof. Dr. H. BECK und Prof. H. HANDERER: Ü: Werkanalyse aus musikwissenschaftlicher und didaktischer Sicht (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Grundfragen der musikalischen Volkskunde (1) – Ü: Übung im Anschluß an die Vorlesung (1).

Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde: Modalnotation und frühe Mensuralnotation (13./14. Jahrhundert) (1).

Dr. H. MÜLLER-BUSCHER: Pros: Die Choralfantasien Max Regers (2) – Ü: Notationskunde: Tabulaturen (1).

Prof. H. HANDERER: Grundlagen und Prinzipien der Musikdidaktik (1).

Oberstudiendirektor R. E. SCHINDLER: Praktikum: Chorleitung (1) – Kammerchor (2).

Lehrbeauftragter E. KRAUS: Ü: Harmonielehre (2).

Reutlingen. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. F. HIRTNER: Übungen zur Geschichte des Kunstliedes (2) – Der Humor in der Musik (1) – Fachdidaktik und -methodik für Reallehrerwärter (2) – Partiturerkunde I (2) – Repetitorium der klassischen Harmonielehre (1).

Prof. Dr. H. MEYER: Einführung in die musikalische Analyse (2) – Curriculumtheorien und ihre praktische Bedeutung für den Musikunterricht der Sekundarstufe I (2) – Fallstudien aus dem Bereich der Hörerziehung (2) – Unterrichtsplanung in der Sekundarstufe (Kompaktveranstaltung).

Prof. Dr. E. STIEFEL: Einführung in die Musikgeschichte I (Einstimmigkeit und frühe Mehrstimmigkeit) (2) – Kontrapunktische Analyse (2) – Neue Unterrichtswerke für die Primarstufe (2) – Übungen zur Förderung der Kreativität im Musikunterricht (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Geschichte der Theorie der musikalischen Komposition seit der *Musica enchiriadis* II (2) – Pros (3. u. 4. Semester): Geschichte der Musik bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit (2) – S: Das Menuett und die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (gemeinsam mit B. MORBACH) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Geschichte der musikalischen Analyse (2) – Pros (1. u. 2. Semester): Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Musiktheorie im Umkreis Bachs (2).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: S: Einführung in die Instrumentenkunde (gem. mit G. STRADNER) (2) – S: Probleme der Musiksoziologie und der musikalischen Sozialgeschichte (2) – Das Instrumentalkonzert des Barock (2).

Univ. Musikdir. Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Heinrich Schütz (2) – S: Geschichte des Oratoriums (2) – CM: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Kammerchor (3 n. V.).

Prof. Dr. H. RÖSING: Die Funktion von Musik im Rundfunk. Die theoretischen Grundlagen (= Kurs Musikwissenschaft und Rundfunk I) (14-täglich 4) – S: Elektronische Musik. Historische Voraussetzungen und technische Verfahrensweisen (Zugleich Einführung in die musikalische Akustik) (14-täglich 4).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. Chr. H. MAHLING, Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Seminar für Doktoranden (2 n. V.).

B. WALLERIUS: Einführung in die Musiklehre (1).

H. WINKING: Hörpraktikum (2 n. V.).

Prof. H. LONNENDONKER: Harmonielehre II (2).

A. LUTZ und E. SCHERER: Unterweisung für Streicher (9 n. V.).

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

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Musik um 1500 (Renaissance, Humanismus, Reformation) (1) – Pros: Notation und Analyse mehrstimmiger weltlicher und geistlicher Musik 1450-1550 (gemeinsam mit Ass. Dr. DAHMS) (2) – Doktorandenkolloquium (2) – CM voc. (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft IV (14-täglich 4).

Dr. R. ANGERMÜLLER: Pros: Musikbibliographie (2).

Prof. K. OVERHOFF: S: Die neun Symphonien L. v. Beethovens (2).

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

Dr. E. HINTERMAIER: S: Kirchenmusik im 17. Jahrhundert (2).

Schwäbisch Gmünd. Pädagogische Hochschule. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Musik im 20. Jahrhundert (2) – Ü: Grundbegriffe der Musikanalyse (2) – Ü: Jazz. Kriterien und Geschichte (2).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Musik als Geschichte: 1750-1900 (2) – Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1).

Stuttgart. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. R. GERLACH: Die Wiener Schule (IV): Alban Bergs Aktualität (1) – Theorie und Praxis der Musikanalyse. Strukturanalyse-Inhaltsanalyse und ihre Grundlagen. Methodische Anwendung auf Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (im Hinblick auf Pädagogik und Musikausübung) (gemeinsam mit Prof. Dr. E. KARKOSCHKA) (1) – Die Sinfonien Beethovens (2) – S: Die musikalische Klassik in Satztechnik und Gehalt von Mozarts Klaviersonate F-Dur KV 533 und 494 (2) – Der Umgang mit Musikhandschriften. Die Technik ihres Gebrauchs und ihrer Auswertung (zur Einführung in wissenschaftliches Arbeiten) (2) – Kolloquium: Betreuung von in Entstehung befindlichen Examensarbeiten. Methodische Anleitung und Diskussion der Problematik (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Bachs Köthener Zeit (3) – Übung zu Wagners Theorie des Musikdramas (2) – Ü: Anspruch und Möglichkeit historischer Aufführungspraxis (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Musikgeschichte IV (2) – Musikhochschule Stuttgart: Ü: Musik und Schrift (3) – Kammermusikkreis (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Geschichte der Messe (2) – Ü: Quellenkunde (2) – Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Schriftliche Übungen im Rezensieren von Büchern (2) – Übungen zur neuen Musik (Ligeti) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH (Musikhochschule Stuttgart): Die Sinfonien Beethovens (2) – Ü: Die musikalische Klassik: Satztechnik und Gehalt in Mozarts Klaviersonaten KV 533 und 494 (2).

Univ.MusDir. A. SUMSKI: Gehörbildung II (2) – Instrumentationskunde (1) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (5).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Der junge Bruckner (3) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- u. Bibliothekskunde (gemeinsam mit Univ.-Doz. Dr. W. PASS und Ass. Dr. SEIFERT) (6) – Archiv-Exkursion (gemeinsam mit Univ.-Doz. Dr. W. PASS und Ass. Dr. SEIFERT) (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: P. I. Tschaikowskij II (2) – Grundfragen der abendländischen Musik II (2) – Konversatorium zu den Vorlesungen (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Ausgewählte Kapitel aus der Musikinstrumentenkunde (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Repetitorium (2).

Univ.-Doz. Dr. G. GRUBER: W. A. Mozarts „Zauberflöte“ (1) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse II (2) – S: Musikanschauung und Musiktheorie in Spätmittelalter und Renaissance (2).

Univ.-Doz. Dr. W. PASS: Anton Webern II (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar IV: Dokumente zum Musiktheater in Wien um 1900 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde II (2) – Ü zur Notationskunde IV (2).

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

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz II (2) – Übungen zum Tonsatz III (2) – Musiktheorie II (2).

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

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

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. G. KUBIK: Die Musik Schwarzafrikas (3).

Lehrbeauftragt. DDr. J. ANGERER: Liturgisch monastische Strukturen in der Musik des Mittelalters (2).

Worms. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Prof. IHLE: Symphonisches Schaffen der Klassiker (1) – Ü: Form-Analysen (Lied-, Rondo-, Sonatenform) (2) – Kammerchor (in Verbindung mit Stimmb. und Chorl.) (1) – Hochschulchor (für Studierende aller Fachrichtungen) (2).

MEIER: Musik im Zeitalter des Barock (1) – Ü: Musik im Zeitalter des Barock (2) – Kammermusikkreis (für Studierende aller Fachrichtungen) (2).

THAMM: Einführung in die Hörpsychologie (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Hans Pfitzner und die Musik seiner Zeit (2) – Ober-S: Gustav Mahler (2) – S: Alessandro Scarlatti (2).

Univ.-Doz. Dr. M. JUST: Die Musik im 14. Jahrhundert (2) – S: Dufays Messen (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Überlieferungsfragen der mittelalterlichen Ein- und Mehrstimmigkeit (2).

Akad.Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt 2) (2) – Instrumentales und vokales Praktikum: Musik des 14. und 15. Jahrhunderts (2) – Musikethnologie: Die Musik Zentralafrikas (2) – Akademisches Orchester (2).

Frau Dr. Jutta RUILE-DRONKE: Pros: Die Motette der Ars antiqua (2) – Kursus (in den Semesterferien): Die Musik des Mittelalters (1).

Wuppertal. Gesamthochschule. Akad.Oberrat J. HANSBERGER: Kompositionstechniken und Notationsformen der Neuen Musik (1) – Ü: Materialien zur Medienerziehung (2).

Prof. D. HINNEY: Einführung in das Werk Franz Schuberts (1) – Ü: Analyse von Klaviermusik der Klassik und Romantik (1) – Ü: Formen und Techniken der Mehrstimmigkeit (1).

Dr. V. KARBUSICKY: Einleitung in die empirische Musiksoziologie (2) – Typologie der „leichten“ und „ernsten“ Musik (2).

Dr. S. SCHNEIDER: Einführung in die Musikethnologie (2) – Geschichte der neueren Musikerziehung (1).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Dufay und seine Zeit (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Ü: Repetitorium (1) – S: Claude Debussy (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (1).

Doz. Dr. M. STAEHELIN: Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts (1) – Ü: Musiknotation und Musikgeschichte (1).

R. BANNWART, OSB: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral (2) – Ü: CM (Choral) (1).

Dr. B. BILLETER: Ü: Partiturstudium II (1).

H. U. LEHMANN: Pros: Romantische Harmonik (2) – Ü: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt (1).

Dr. R. MEYLAN: Pros: Tabulaturnotation (2).

Dr. A. RUBELI: Einführung in die moderne Musikpädagogik (2).

A. WERNLI: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1).

Zürich. Eidgenössische Technische Hochschule. Dr. H.-R. DÜRRENMATT: Die Sinfonien von Anton Bruckner und Gustav Mahler (2).

DISSERTATIONEN

HERMANN DANUSER: *Musikalische Prosa. Diss. phil. Zürich 1973.*

Eine Analyse des philosophischen und literaturtheoretischen Prosabegriffs des deutschen Idealismus und der Frühromantik eröffnet die Perspektive für die historische Möglichkeit und den potentiellen Gehalt des Begriffs der musikalischen Prosa und bildet die Voraussetzung für den Versuch, scheinbar heterogene Bestimmungen desselben, in erster Linie seinen Funktionswandel von negativer Polemik (Grillparzer) bis zu positiver Apologie (Reger und die Wiener Schule) als sich geschichtlich entfaltende Momente eines Begriffes zu verstehen.

Bereits bei den ersten Manifestationen des Begriffs in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wirken die beiden Grundmomente des idealistischen Prosabegriffs bestimmend: bei Schlabrendorf das sprachlich-syntaktische, bei Grillparzer vor allem das metaphorische Moment. In Grillparzers Tagebuch-Polemik von 1823 gegen die *Euryanthe* des „musikalischen Prosaisten“ Weber ist der Traditionshintergrund von Ästhetik und Musiktheorie des deutschen Idealismus sehr präsent. Umso erstaunlicher erscheint die ungefähr gleichzeitige, nüchterne Erörterung der Möglichkeit von musikalischer Prosa in Schlabrendorfs Fragment *Bemerkungen über Sprache*, das Heinrich Zschokke 1832 aus dem Nachlaß von Schlabrendorfs Freund Carl Gustav Jochmann veröffentlichte. Robert Schumann rühmt in der umfangreichen Kritik aus dem Jahre 1835 an Berlioz' *Fantastischer Symphonie* Elemente einer „ungebundenen“ Musiksprache, ohne allerdings den Terminus musikalische Prosa explizit zu verwenden, stehen doch Berlioz' Lizenzen, seine Unabhängigkeit von sklavischer Befolgung kompositorischer Regeln, in direktem Gegensatz zur „prosaischen Musik“ im Sinne der Schumannschen Poesieästhetik. Kompliziert ist das Verhältnis Richard Wagners zum Begriff der musikalischen Prosa. Einerseits lobt er an Liszts symphonischen Dichtungen 1857 die „Prägnanz“ und die „große und sprechende Bestimmtheit“, andererseits lehnt er, bei aller Polemik gegen die „Quadratmusiker“, in *Oper und Drama* (1850/1851) den Ausdruck musikalische Prosa eindeutig ab. Trotzdem bildet Wagners Werk eine entscheidende Stufe innerhalb der Entwicklung der musikalischen Prosa, wobei bei den einzelnen Phasen seines Schaffens verschiedene Momente des Begriffs wirksam sind. Um die Relevanz der musikalischen Prosa für die symphonische Großform geht es bei der Untersuchung über die Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der Dritten Symphonie ist die Voraussetzung für einen Analogievergleich zwischen der Mahlerschen Musik und dem literarischen Roman sowie der offenen Form des Dramas, aus dem Gültigkeit und Grenzen des Begriffs eines musikalischen Romans abzuleiten versucht werden.

Bei Max Reger erscheint, Dezennien nach *Oper und Drama*, der Ausdruck musikalische Prosa zum ersten Mal nach Schlabrendorf ohne den pejorativen Aspekt des metaphorischen Gehaltes einzig mit dem positiven Inhalt einer von den Gesetzen symmetrischer Gestaltung befreiten Musik. Ist er hier noch auf ihre rhythmisch-metrische Seite bezogen, so erhält er innerhalb der Neuen Wiener Schule, theoretisch vor allem in Schönbergs Abhandlung *Brahms the Progressive* (1933, resp. 1947), eine weit darüber hinausreichende Bedeutung. Musikalische Prosa wird als „direkte, gerade Musiksprache“, die sich auf das Wesentliche konzentriert und alles Überflüssige wegläßt, zur Grundkategorie des avancierten Komponierens hinsichtlich aller Dimensionen, ohne daß auch da die zentrale Stellung des metrischen Aspekts zu übersehen wäre. Hier erweist sich die Analyse des ersten Kapitels als besonders fruchtbar, bestehen doch weitgehende Übereinstimmungen zwischen Momenten des emanzipierten sprachlichen Prosabegriffs der Frühromantik und des musikalischen bei Schönberg, Berg und Webern.

In einem Anhang wird auf die Wendung hingewiesen, welche der Begriff schließlich im Schaffen Hanns Eislers erfuhr. Was Eislers Prosa, formelhaft ausgedrückt, auf der musiksprach-

lichen Seite gegenüber dem bei seinem Lehrer Schönberg erreichten Emanzipationsgrad zurücknimmt, das holt sie durch eine nun nicht mehr durch die Poesieästhetik belastete Aufnahme des metaphorischen Gehaltes der Prosa, von Alltag und politischer Stellungnahme, in die Musik ein.

Die Arbeit wird in der Reihe „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, erscheinen.

GERHARD HELDT: *Das deutsche nachromantische Violinkonzert von Brahms bis Pfitzner (Entstehung und Form).* Diss. phil. Köln 1973.

Gegenstand der Untersuchungen ist das deutsche Violinkonzert der Zeit zwischen etwa 1875 und 1925. Nach einer Beleuchtung der Probleme, die die musikalische Romantik für die Gattung mit sich bringt, gilt das Hauptaugenmerk der Struktur und der Nachverfolgung der Entstehungsgeschichte der Kompositionen. Damit werden etwa 80 Komponisten und ca. 100 Werke, die in ihrer Zeit eine nicht unerhebliche Bedeutung gehabt haben, einer z. T. unverdienten Vergessenheit entrissen. Die erstmalige Darstellung dieser Gattung im behandelten Zeitraum ist charaktermäßig als „Genrebild“ angelegt und führt, auf überreichem Material basierend, zu einem überraschenden Ergebnis: Die hohen Erwartungen, die man an einen Spätstil stellt, sehen sich, was die Entwicklung des Violinkonzerts in dieser Zeit betrifft, nicht erfüllt. Die aufgeführten formalen Analysen sind hier nicht eine Art angewandter Formenlehre, sondern vielmehr der Versuch einer Wiederbelebung dieses reichhaltigen Stoffes, in welchem sich trotz aller Negativa dennoch die Vorboten der „Neuen Musik“, erkennbar zumindest an der Art der Formgebung, nachweisen lassen.

Die Arbeit ist 1974 als Band 76 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, erschienen.

LUDOLF LÜTZEN: *Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers. Untersuchungen zur Transkription in Sicht und Handhabung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Diss. phil. Köln 1974.

Das 19. Jahrhundert gilt als für musikalische Bearbeitungen besonders fruchtbare Epoche. Einer am Einzelbeispiel eines repräsentativen Musikers orientierten Untersuchung eines Teilbereichs der musikalischen Bearbeitung gilt die Arbeit. „*Transkription*“ wird darin definiert als „*Umschreibung eines musikalischen Werkes für eine andere Besetzung unter bestmöglicher Wahrung der originalen Konzeption*“. Mit dieser Begriffsfassung wird eine Abgrenzung von zahlreichen z. T. synonym verwendeten Begriffen wie „*Arrangement*“, „*Paraphrase*“, „*Potpourri*“, „*Zusammenziehung*“, „*Erweiterung*“, „*Fantasie*“ u. a. möglich (vgl. z. B. demgegenüber Liszts Transkriptionsbegriff!)

Die Arbeit gliedert sich in den Hauptteil und einen umfangreichen Anhang. Der Hauptteil – Abschnitt A – untersucht Leben und Persönlichkeit des Cellisten Friedrich Grützmaier d. Ä. (1832-1903) in den verschiedenen Ausprägungen (ausübender Künstler, Komponist, Lehrer, Bearbeiter), wobei versucht wird, die Einzelpersönlichkeit Grützmachers in die historischen und soziologischen Spannungsfelder der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzuordnen. Der Hauptteil – Abschnitt B – gilt den Cellotranskriptionen, die typologisch eingeordnet werden, wobei insbesondere bei den Auswahlkriterien sowohl instrumentenspezifische und kompositionstechnische Aspekte als auch eine Untersuchung möglicher Zielgruppen einbezogen werden. Ein Vergleich der Originalvorlagen mit den nach vier Übertragungstypen eingeordneten Transkriptionen läßt nach exemplarischer Auswertung Aussagen über Technik und Stil der Bearbeitungen zu.

Für die Arbeit wurden über 170 bisher unveröffentlichte Autographe Grützmachers ausgewertet, darunter der umfangreiche Briefwechsel Grützmachers mit einem seiner wichtigsten Verleger (Dr. Abraham – Peters-Verlag, Leipzig).

Dem Hauptteil sind die mit *Materialien* überschriebenen Einzeluntersuchungen angefügt, die jeweils neben dem genauen Titel der Transkription Verlagsangaben (Stich- und Plattennummern, Erscheinungsjahr- und Ort) und Angaben in Bibliographien eine genaue Beschreibung des Materials enthalten. Für das bessere Verständnis sind häufiger Briefzitate Grützmachers angeführt worden. Die Anfügung der Materialien erwies sich als notwendig, da die Beschaffung des Notenmaterials mit unerwarteten Schwierigkeiten verbunden war und somit wesentliche Aussagen der Arbeit einer Nachprüfbarkeit entzogen worden wären.

Ergebnisse der Untersuchung: Unklarheiten über den Begriff der musikalischen Bearbeitung, unter den als Teilgebiet auch die Transkription einzuordnen ist, rühren vordringlich von ungenauen, mehrdeutigen Definitionen her. Zur exakten Beschreibung des Phänomens Transkription im Sinne der zugrundeliegenden Definition wurde eine Unterscheidung zwischen „*strenger*“ und „*freier*“ Transkription vorgenommen. Transkriptionen sind kein allgemeingültiger Spiegel des zeitgenössischen Repertoires, wenngleich persönliche Präferenzen des Bearbeiters erkennbar bleiben. Wesentlicher Aspekt der Erstellung von Transkriptionen ist, musikalische Werke auch für andere als die vorgesehene Besetzung verfügbar zu machen und damit zu einer Verbreitung beizutragen, wobei weniger die Verbreitung über den Konzertsaal als vielmehr die über das häusliche Übezimmer die Regel war.

Transkription, die als Teilgebiet der Bearbeitung von diesem Oberbegriff klar abzugrenzen ist, darf in der hier zugrundeliegenden Definition *n i c h t* als Spezifikum des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Sie ordnet sich, an die jeweilige Zeit angepaßt, folgerichtig in die Reihe jener Übertragungen ein, die wir seit Bestehen einer selbständigen Instrumentalmusik kennen.

Verzeichnisse der Kompositionen, Transkriptionen und Herausgaben sowie eine Aufstellung der 170 Autographen ergänzen die Arbeit. Ein vollständiger Brief Grützmachers an seinen Verleger Dr. Abraham ist als Faksimile angefügt.

Die Dissertation ist als Band 79 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, erschienen.

GISELHER SCHUBERT: *Studien zur Instrumentation beim frühen Schönberg. Diss. phil. Bonn 1973.*

Daß eine Beschäftigung mit Schönbergs frühen (vollendeten) Werken mit Orchester – den *Gurreliedern*, *Pelleas und Melisande* op. 5, 6 *Orchesterlieder* op. 8 – bei der Instrumentation ansetzt, muß in einer Zeit, in der „Klangkomposition“ zur repräsentativen musikalischen Gattung, die sich u. a. auf Schönbergs op. 16 Nr. 3 beruft, avancierte, kaum begründet werden. Indizieren demnach einerseits aktuelle Kompositionstechniken überhaupt eine Affinität zur musikalischen „Spätromantik“, so läßt sich andererseits die vorliegende Arbeit nicht von „teleologischen“ Absichten leiten: im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die von der Instrumentation her angegangenen Werke und nicht „Klangfarbenmelodie“.

Nach dem einleitenden Kapitel mit methodischen Bemerkungen, Hinweisen zur Entstehungsgeschichte und Quellenlage der genannten Werke sowie zu einigen allgemeinen formalen, satztechnischen und ästhetischen Voraussetzungen spätromantischen Instrumentierens, erläutert an der „*Natursymphonie*“ von Siegmund von Hausegger (1911), der 2. Symphonie von Edward Elgar (1911) und den Tondichtungen von Richard Strauss, wird im 2. Kapitel die Instrumentationstechnik behandelt: die Diskussion von „*Mischklang als tragender Grund*“, „*Verdopplungen*“, „*Dynamik*“, „*Akkordgestaltung*“ und „*Orchesterpolyphonie*“ mit Hilfe von Instrumentationslehren besonders aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet gleichsam die Folie, auf der sich dann die anschließende umfassende, modellhafte Analyse der Instrumentationstechnik des Hauptsatzes aus op. 5 abheben soll. Im 3. Kapitel *Instrumentation und Form* werden Merkmale eines Zusammenhangs von Instrumentation und („prozeßhafter“)

Formbildung einerseits und von Instrumentation und („statischer“) „Architektur“ andererseits in den Werken aufgestellt. Ziel dieses Kapitels ist es überhaupt, einen „formalen Sinn“ der Instrumentation zu beschreiben. Das 4. Kapitel thematisiert den Zusammenhang von *Instrumentation und Satztechnik*; entwickelt wird eine Funktionswandlung der Instrumentation in den Frühwerken: wird im ersten Teil der *Gurrelieder* der Orchestersatz unter dem Primat des homogenen Orchestertutti weitgehend „ornamental“ konzipiert („Füllstimmen“), so geht dieses Orchestertutti in den Liedern op. 8 aus einem Orchestersatz hervor, der auf „*wirklichem Kontrapunkt*“ (Schönberg) gründet.

Im letzten Kapitel wird der Geltungsbereich dieses „Systems“ (Schönberg) der Instrumentation bestimmt: analysiert werden die Instrumentationsretuschen zwischen den beiden veröffentlichten *Gurrelieder*-Partituren (die sich mit denen zwischen op. 5 tendenziell gleichen), die „*reduzierten Fassungen*“ der *Gurrelieder* und der sinfonischen Dichtung op. 5, die E. Stein herstellte, schließlich der veränderte „*Stil der Instrumentation*“ (Berg) im dritten Teil der *Gurrelieder*. Zur Überprüfung und Präzisierung der gewonnenen neuen Instrumentationsmerkmale werden weiter herangezogen: einmal Schönbergs Theorien zur Instrumentation (soweit sie in seinen [bislang] veröffentlichten Schriften erkennbar werden), op. 22 („*Dissoziation des Orchesters*“) und weiter op. 8 Nr. 3, op. 9 und die Fassung des „*Liedes der Waldtaube*“ aus den *Gurreliedern* für 17 Instrumente von Schönberg („*Wendung zum Kammerorchester*“). Nach Hinweisen zur Bearbeitung der 1. Kammersymphonie für großes Orchester op. 9b wird im letzten Abschnitt die von Adorno beschriebene Dialektik der „*konstruktiven Instrumentation*“ am Violinkonzert op. 36 überprüft.

Die Arbeit erscheint im Sommer 1975 mit dem Titel *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den ‚Gurreliedern‘, op. 5 und op. 8*, in der „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen“ des V. Koerner Verlages Baden-Baden.

BESPRECHUNGEN

Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit Georg von Dadelsen hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters (1972). 207 S.

Neben der allgemeinen Festschrift, die eine weitgefächerte Thematik aufweist, wird, vor allem in neuerer Zeit, bei Festschriften teilweise ein begrenzter, mehr oder weniger festumrissener Themenkreis bevorzugt. Dies gilt auch für die vorliegende Festschrift, die einem hochverdienten Musikbibliothekar und Musikbibliographen gewidmet ist: Wolfgang Schmieder, dem Verfasser von zwei grundlegenden Werken, dem *Thematisch-systematischen Verzeichnis der Werke von J. S. Bach* (BWV, 1950) und der *Bibliographie des Musikschritums* der 50er Jahre (1950-1959). Gemäß den Forschungsgebieten des zu Ehrenden ist sie auf „*Quellenstudien zur Musik*“ ausgerichtet, diesen Begriff jedoch in einem weiteren Sinne verstanden. Ihre Schwerpunkte liegen bei den Themen Musikbibliothek, Musikverlag, Musikbibliographie und J. S. Bach. Weitere Beiträge stehen in einer mehr lockeren Beziehung zum Lebensweg Schmieders oder zu einzelnen seiner Arbeiten. (Eine Bibliographie seiner Schriften wurde zu seinem 65. Geburtstag am 29. Mai 1966 von Alfons Ott und Kurt Dorf Müller in der Zeitschrift *Fontes Artis Musicae* XIV/1-2, 1967, S. 43-53 vorgelegt; Ergänzungen und Korrekturen folgen als Anhang I dieses Bandes, S. 205.) – Eröffnet wird die Festschrift durch zwei Würdigungen des fachlichen Wirkens des Jubilars von Friedrich BLUME, als Vertreter des Faches Musikwissenschaft (S. 15-18), und Vladimir FEDOROV, als Repräsentant der „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“, der in seinem Beitrag *De la Bibliothèque et des Bibliothécaires, hier et aujourd'hui* (S. 19-27) überdies einen aufschlußreichen Überblick über die Entwicklung der Bibliothek des Pariser Conservatoire gibt und damit gleichzeitig zum Thema „Musikbiblio-

thek“ – einem der Hauptthemen der Festschrift – überleitet. – Ernst-Ludwig BERZ berichtet über *Das Deutsche Musikarchiv* (S. 29-34), eine Abteilung der Deutschen Bibliothek, Frankfurt a. M., vor allem über die Pläne, die zu dessen Errichtung führten. (Ergänzend hierzu werden in Anhang II Auszüge aus Schmieders bisher ungedrucktem Referat *Zur Planung eines deutschen Dokumentationszentrums der Musik* (S. 206-207) gebracht, in dem er über die später verwirklichten Pläne hinaus auch an eine Schrifttums-Dokumentation im Sinne einer Auswertung des an anderen Bibliotheken vorhandenen Materials dachte.) – Kurt DORFMÜLLER bringt Anregungen *Zur zeitlichen Ordnung von Musikalien in Sachkatalogen* (S. 47-54), die für wissenschaftliche, aber auch für öffentliche Bibliotheken von Nutzen sein könnten und daher bedenkenswert sind. – Heinrich LINDLAR (*Zur Geschichte der Musikbibliothek Peters*, S. 115-123) schildert die Entwicklung der 1894 in Leipzig vom Verlag C. F. Peters begründeten Musikbibliothek in ihren Grundzügen, wobei er sich in der Hauptsache auf im Archiv des Verlagshauses in Frankfurt a. M. vorhandene Testamente, Verträge, Kataloge und sonstige Dokumente stützt.

Dem Themenkomplex „Musikverlag“ gelten folgende Beiträge: Klaus HORTSCHANSKY (*Zwei datierte Hummel-Kataloge. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels in Frankfurt am Main*, S. 79 bis 94) bespricht eingehend die vom Jahre 1781 stammenden Kataloge der niederländischen Verlagshäuser Burchard Hummel & Fils, Den Haag, und Johann Julius Hummel, Amsterdam, und betont deren Bedeutung als Quellen für den Frankfurter Musikalienhandel, der seit 1770 einen starken Auftrieb erlebte. – Walter HÜTTEL (*Zur Geschichte des Musikverlags im südwestlichen Sachsen. Beispiele verlegerischer Aktivität außerhalb der großen Zentren*, S. 95-102) steuert Miszellen zum sächsischen Musikverlagswe-

sen bei. – Martin RUHNKE (*Die Pariser Telemann-Drucke und die Brüder Le Clerc*, S. 149-160) klärt an Hand von in den Jahren 1736 bis 1752 herausgekommenen Katalogen der Pariser Verleger Charles Nicolas und Jean Le Clerc bisher noch offene Fragen der Chronologie von Drucken Telemannscher Instrumentalwerke. – Hubert UNVERRICHT beschreibt anschaulich die *Vier Briefkopierbücher des Offenbacher Musikverlags André aus dem ersten Fünftel des 19. Jahrhunderts* (S. 161-170) und weist auf deren vielseitige Auswertbarkeit hin. (Ihre Veröffentlichung in Auszügen und Regesten wird im Rahmen der „Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte“ in Aussicht gestellt.) – Theodor WOHNHAAS behandelt *Die Endter in Nürnberg als Musikdrucker und Musikverleger* (S. 197-204), deren Wirken in der Zeit von 1604 bis 1731 er durch eine chronologische Übersicht über die gedruckten oder verlegten Musikalien veranschaulicht.

Beiträge zum Thema „Musikbibliographie“ bringen Liesbeth WEINHOLD, die eine eindrucksvolle Liste über die *Gelegenheitskomposition des 17. Jahrhunderts in Deutschland* (S. 171-196) an Hand der von der westdeutschen Arbeitsgruppe des „Répertoire International des Sources Musicales (RISM)“ erarbeiteten Karteien musikalischer Quellen in westdeutschen und West-Berliner Bibliotheken vorlegt, und Walter BLANKENBURG, der *Die verschlungenen Schicksalswege des Codex Gothanus Chart. A. 98* (S. 35-40) vom 16. bis zum 20. Jahrhundert verfolgt.

Dem Themenkreis „J. S. Bach“ sowie grundsätzlichen Fragen der Edition sind drei Aufsätze gewidmet: Martin GECK beleuchtet den Hintergrund der Entstehung von „*Bachs Probestück*“ (S. 55-68) für Leipzig, der Kantate 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* und der Kantate 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, die Bach ursprünglich als Probe-Musik geplant hatte. – Lothar HOFFMANN-ERBRECHT (*Johann Sebastian Bach als Schöpfer des Klavierkonzerts*, S. 69-77) untersucht Bachs Bemühungen um die Entwicklung des Klavierkonzerts, die Bach nicht nur als Schöpfer dieser Gattung, sondern auch als Anreger für die folgende Generation zeigen und knüpft damit an Gedanken an, die er in größerem Rahmen ausgeführt hatte: *Das Klavierkonzert*, in:

Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, 1. Folge (Bern-München 1973, S. 744-784). – Georg von DADELSEN (*Über den Wert musikalischer Textkritik*, S. 41-45) nimmt Gedanken auf, die er im Vorwort zu den *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* dargelegt hatte, um dieserart zu weiterer Klärung von Problemen beizutragen, wobei er besonders auf Methoden der Textkritik im Editionswesen eingeht.

Die nachfolgenden Artikel schließlich stehen in einem losen Zusammenhang mit einzelnen Studien des Widmungsträgers: Ewald JAMMERS bringt *Anmerkungen zur Musik Wizlaws von Rügen* (S. 103-114), wobei er Unterschiede von Lied und Spruch sowie Eigentümlichkeiten seiner Melodik herausstellt. – Walther LIPPHARDT befaßt sich mit den *Kontrafakturen weltlicher Lieder in bisher unbekanntem Frankfurter Gesangbüchern vor 1569* (S. 125-135) und trägt damit zu weiterer Erhellung des noch nicht völlig geklärten Problems bei. – Alfons OTT stellt auf Grund der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden und im Richard Strauss-Archiv in Garmisch vorhandenen Briefschaften aus den Jahren 1886 bis 1904 *Richard Strauss und Jean Louis Nicodé im Briefwechsel* (S. 137-147) vor und fügt seinen Darlegungen ein chronologisch angelegtes *Verzeichnis der Schriftstücke* mit stichwortartigen Hinweisen auf ihren Inhalt bei. –

Der Absicht des Herausgebers, mit dieser „Dankesgabe“ gleichsam „*Eine Biographie im wissenschaftlichen Spiegelbild*“ erstehen zu lassen, wird dieser Band in einem vorbildlichen Maße gerecht.

Imogen Fellingner, Berlin

Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1974. 426 S.

Eine Festschrift zu machen, von der man nur über wenige Beiträge sagen kann, sie seien typische Festschrift-Aufsätze, Parerga also, deren Beziehung auf den zu Ehrenden nicht schlüssig wird – eine solche gelungene Festschrift zuwege zu bringen, ist eine Leistung des Herausgebers, die Dank verdient. (Befremdlich ist trotzdem, daß sein

Name, anstelle des Jubilars, den Rückentitel schmückt.) Die Verknüpfungen und Beziehungen, die ein bedeutender Musikverleger von seiner Person aus und durch seine Institution schafft, sind freilich schon von Natur aus zahlreich; und es versteht sich von selbst, daß eine Festschrift für Ludwig Strecker zu einem Teil auch eine für den Schott-Verlag darstellt.

In persönlicher Beziehung zum Jubilar stehen nicht nur die Hommages von Carl ORFF, Hermann REUTTER, Jean FRANCAIX und – als Faksimile der Handschrift – Nadja BOULANGER. Daß Ludwig Strecker, unter dem Namen Ludwig Andersen, als Opernlibrettist mehr als ein Dilettant war, ist sicherlich den wenigsten bekannt. F. SCHULTZES brillantes Feuilleton über das Libretto ist – unter anderem – eine bescheiden versteckte Laudatio auf Ludwig Andersen; Karl Gustav FELLERER gibt einen detaillierten und ausführlich belegten Bericht über die Zusammenarbeit des Librettisten Strecker mit Joseph Haas beim *Tobias Wunderlich*.

Daß in einer Festschrift für einen der bedeutendsten Verleger auch moderner Musik (neben Hindemith und Orff sind vor allem Egk, Fortner, Henze, Ligeti, Nono, Penderecki, Strawinsky und Zimmermann zu nennen) die Komponisten gebührend zu Worte kommen, ist mehr als selbstverständlich. Mehrere Beiträge stammen von Komponisten selbst: Werner EGK beschreibt, wie zufällige äußere Anregungen zusammen mit einem literarischen Stoffkreis sich ihm zu der Konzeption eines neuen Stückes verdichteten; Hans Werner HENZE berichtet über sein neues Vaudeville *Ay Rachel!*; Jürg WYTENBACH gibt den Plan der szenischen Aktion *Kunststücke*; Wolfgang FORTNER reflektiert – auch im Hinblick auf sein eigenes Opernschaffen – über die Geschichtswirkung der von Richard Wagner vollzogenen Neuerungen; György LIGETI erinnert sich an die musikalischen Eindrücke seiner Kindheit und Jugend in Siebenbürgen. Hervorzuheben sind ferner Andres BRINERS Publizierung der ersten, teilweise stark abweichenden Fassung von Hindemiths Text zur *Harmonie der Welt* und Harry HALBREICHS respektvoller, das Oeuvre würdigender Nachruf auf Bernd Alois Zimmermann.

Mit Neuer Musik allgemein wie mit der

Musikerziehung, zentralen Anliegen des Schott-Verlages, befassen sich mehrere Beiträge. Clytus GOTTWALDS Aufsatz stellt (leider, was die Diktion angeht, in epigonaler Adorno-Manier) anhand einiger Werke von Schnebel zentrale Aspekte einer ästhetischen Theorie der neuesten Vokalmusik auf; Ernst THOMAS und Otto TOMEK reflektieren über Sinn und Notwendigkeit der Institutionen Darmstadt und Donaueschingen; P. RUZICKA empfiehlt insbesondere für die italienische Musikerziehung stärkeren Rekurs auf die Pentatonik nach Orffs und Kodálys Vorbild.

Eine Reihe von Aufsätzen befaßt sich mit wichtigen verlegerischen Aktivitäten des Hauses Schott. Über die Musikzeitschriften, und *Melos* im besonderen, schreiben Ernst LAFF und Hans OESCH; Erich DOFLEIN berichtet über die jahrzehntelange Arbeit an seinem *Geigenschulwerk*. Nicht zuletzt nehmen die musikwissenschaftlichen Projekte einen hervorragenden Platz ein: die Wagner-Ausgabe (Carl DAHLHAUS begründet die Entscheidung, neben dem Notentext auch die Dokumente der authentischen Inszenierungen vorzulegen), die Schönberg-Ausgabe (deren definitiven Plan Rudolf STEPHAN aufstellt), das Haydn-Werkverzeichnis (über dessen allmähliches Heranreifen Anthony van HOBOKEN berichtet) und das Riemann-Musiklexikon (Hans Heinrich EGGBRECHT beschreibt seine Arbeit an der Neuauflage des Sachteils in einem witzig dialogisierten Selbstgespräch). Ein Stück Vergangenheit des Schott-Verlages wird lebendig, wenn Hellmut FEDERHOFER aus Briefen von Franz und Vincent Lachner an Franz und Betty Schott zitiert. Allgemein das Kapitel „Musikverlag“ umkreist eine weitere Reihe von Beiträgen; Joseph SCHMIDT-GÖRG etwa schreibt über das reizvolle Thema *Beethovens Verleger*, Arno VOLK über das gleichfalls pikante, wenn auch auf andere Weise, *Musik als Ware* – aus der praktischen Erfahrung eines Verlegers heraus und nicht im soziologischen Kulturkritikerjargon.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Feiern zum 200. Jahrestag der Geburt Ludwig van Beethovens in der ČSSR. Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums Piešťany-Moravany

1970 (Ausgabe des Slowakischen Nationalmuseums im A-Press Bratislava 1970). 223 S.

In diesem Bericht sind die zahlreichen Referate zusammengefaßt, die bei dem Beethoven-Symposium 1970 im Schloß Moravany bei herrlichem Sommerwetter gehalten worden sind. Der Schwerpunkt dieses Symposiums liegt in den Beiträgen über Beethovens Beziehungen zu Böhmen und der Slowakei sowie bei jenen Studien, die über die Pflege der Beethovenschen Musik in einzelnen Städten von Lokalforschern beigeleitet wurden; zu nennen sind hier: M. TARANTOVÁ, *L. v. Beethoven und Josef Dessauer*; M. HULÁ, *Beethoven und Reichenberg*; Z. HRABUSSAY, *Beethoven und Liszt*; Z. NOVÁČEK, *Die Hauskapelle F. Eszterházy's in Bernolákovo und ihre Beziehung zu den Wiener Komponisten*; J. PROCHÁZKA, *Die Beziehungen Dr. Ján Theobald Helds zu Beethoven*. Diese Aufsätze enthalten aufgearbeitetes Material, zu dem sonst der Beethovenforscher und -kenner keinen Zugang haben würde. Stilzusammenhänge in Kompositionen böhmischer und slowakischer Musiker mit einzelnen Werken Beethovens werden häufiger untersucht, so von: J. SMOLKA, *Die Parallelen zwischen Antonin Rejchas Fugenform und den Fugen aus Beethovens letzter Schaffensperiode*; V. J. SYKORA, *Die Vorahnungen des Beethoven-Stils in den Klaviersonaten von Georg Benda*; M. K. ČERNÝ, *Beethoven als Inspirator in der tschechischen Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders des jungen Dvořák*. In einer anderen Gruppe der Referate werden verschiedenartige Themen von unterschiedlichem Gewicht behandelt: B. SZABOLCSI, *Beethoven und Osteuropa*; Z. LISSA, *Beethovens Stilelemente im Schaffen Fryderyk Chopins*; I. PONIATOWSKA, *Über die Zusammenhänge von Beethovens Klaviersatz und den Klavieren seiner Zeit*; H. UNVERRICHT, *Bemerkungen zur Umgangsmusik der Klassik*; J. KRESÁNEK, *A cause de Schöner*; J. ALBRECHT, *Zum Weg Beethovens aus seiner Zeit*; H. J. MARX, *Beethoven als politischer Mensch*; N. JUDENIĆ, *Beethoven und die Volksmusik*; ferner L. RICHTER, *Beethoven und die Gassenhauer seiner Zeit*, dessen nachträglich eingereichter Beitrag auch in dem *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.-12. Dezember 1970 in Berlin*,

hrsg. von H. A. Brockhaus und K. Niemann (Verlag Neue Musik Berlin 1971) aufgenommen worden ist, dort allerdings auch Fußnoten erhalten hat. Ein Grußwort des charmanten Eugen SUCHON und ein Schlußwort des Nestors der Beethoven-Forschung Joseph SCHMIDT-GÖRG geben den würdigen Rahmen zu diesem gelungenen Zeugnis der Bemühungen einer Nation, die sich Beethoven nicht nur geographisch, sondern auch geistig eng verbunden fühlt.

Hubert Unverricht, Mainz

Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bonn 1970 (Gesellschaft für Musikforschung). Hrsg. von Carl DAHLHAUS, Hans-Joachim MARX, Magda MARX-WEBER und Günther MASENKEIL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1971). 714 S.

Über einen Teil des Kongreßberichtes Bonn 1970, das separat erschienene Symposium *Reflexionen über Musikwissenschaft heute*, ist in dieser Zeitschrift bereits in Heft 4 des Jahrgangs XXV (1972), Seite 508-510, berichtet worden. Was man als Kongreßbesucher beobachtete, stellt sich jetzt auch bei der Lektüre des kolossal umfangreichen Berichtes heraus: das genannte Symposium bildete das importante Kernstück der Bonner Tagung. Da der Kongreß aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig van Beethoven in dessen Geburtsstadt veranstaltet wurde, lag es auf der Hand, daß das Werk Beethovens besonders in den Vordergrund gerückt wird. Ihm galten schon die beiden öffentlichen Vorträge, Kurt von FISCHERS *Versuch über das Neue bei Beethoven* und Joseph SCHMIDT-GÖRG'S *Missa Solemnis. Beethoven in seinem Werk*.

Das erste der drei Generalthemen war ganz dem Bonner Meister gewidmet. (Der Bericht bringt jeweils erst die Referate der Generalthemen und hinterher die gewaltete Diskussion.)

Unter der Leitung von Thrasybulos G. GEORGIADIS kamen Rhythmisch-metrische Fragen bei Beethoven zur Sprache. In diesem Zusammenhang sprach Rudolf BOCKHOLDT von Eigenschaften des *Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz*, Arnold FEIL über

Abmessung (und Art) der Einschnitte: Rhythmus in Beethovens Satzbau, Thrasybulos G. GEORGIADIS *Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis*, William S. NEWMAN *On the Rhythmic Significance of Beethoven's Annotations in Cramer's Etudes*, Hanns-Bertold DIETZ über *Relations between Rhythm and Dynamics in Works of Beethoven* und Tomislav VOLEK über *Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum bei J. W. Stamitz*.

Die zweite Abteilung des Generalthemas I war unter Leitung von Friedrich BLUME *Haydn und Beethoven* gewidmet. Der Vorsitzende trug erst *Bemerkungen zum Stand der Forschung* vor, worauf sich Georg FEDER mit *Stilelemente Haydns in Beethovens Werken*, Alfred MANN mit *Haydns Kontrapunktlehre und Beethovens Studien*, Boris SCHWARZ mit *Beethovens opus 18 und Haydns Streichquartette* und Horst WALTER mit den *Biographischen Beziehungen zwischen Haydn und Beethoven* befaßten.

Geleitet von Siegfried KROSS standen (I.3.) Probleme der Skizzen Beethovens zur Diskussion. Der Leiter zeigte *Schaffenspsychologische Aspekte der Skizzenforschung* auf, Hubert UNVERRICHT wies unter dem Titel *Skizze-Brouillon-Fassung* auf Definitions- und Bestimmungsschwierigkeiten bei den Skizzen hin, Werner CZESLA fragte nach dem Wert der *Skizzen als Instrument der Quellenkritik*, Nathan FISCHMAN beleuchtete das Skizzenbuch 1802-1803 aus dem Archiv Wielhorski und die ersten *Eroica*-Skizzen, Sieghard BRANDENBURG sprach über *Erste Entwürfe zu Variationenzyklen* und Peter STADLEN über *Possibilities of an Aesthetic Evaluation of Beethoven's Sketches*.

Die vierte Abteilung hatte unter der Leitung von Zofia LISSA *Beethoven und Osteuropa* zum Thema. Von Beziehungen zu ungarischer Musik sprach Ferenc BONIS, das Beethoven-Bild in der tschechischen Musikliteratur zeichnete Miroslav CERNY nach; es folgten *Beethoven und die Slowakei* (Luba BALLOVA), *Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft* (Dragotin CVETKO), *Zur Geschichte der Aufführung der Streichquartette Beethovens in Russland* (Lev S. GINSBURG), *Beethoven und Glinka* (Ivan MARTINOV) und *Bulgarische Musik-*

literatur über Beethoven (Lada STANTSCHENKO-BRASCHOWANOWA).

Generalthema II kreiste um die Gattung Oper. Unter Leitung von Anna Amalie ABERT kam das Verhältnis von *Opernkompontist und Textbuch* zur Sprache (Referate über Meyerbeer, italienische opera seria des frühen 19. Jahrhunderts, Richard Strauss). Die von Wolfgang OSTHOFF betreute Abteilung 2 hatte *Die Opernszene und ihre musikalischen Typen* zum Thema (Falsobordone-Anklänge der frühen Oper, neapolitanisches Intermezzo und Commedia musicale, Metastasio's *Olimpiade*, Beethovens *Leonoren*-Arie, Naturszenen in Wagners Musikdramen, Szenenaufbau in *Pelléas et Mélisande*). Über *Oper und Gesellschaft* diskutierte unter Ludwig FINSCHER die Abteilung 3: *Oper und Konzert – Gegensatz und Ergänzungen, Anfänge des Opern-Repertoires und der Repertoire-Oper, Selbstdarstellung und Kritik der Gesellschaft in der Oper?, The Political Uses of Opera in Revolutionary France, Soziologische Aspekte der Operninszenierung*.

Das Generalthema III galt der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Unter Rudolf STEPHAN wurde der musikalische Neoklassizismus ins Blickfeld gerückt: Formentwicklung bei sowjetischen Neoklassizisten, Zur Frage des Neomadrigalismus, Aspekte zum Neoklassizismus Strawinskys (Bläser-Oktett 1923). Der gegenwärtige Stand der Schönberg-Forschung (Abteilung 2, Leitung: Hans OESCH) brachte Referate zur Gesamtausgabe, zur Entstehung der Zwölftontechnik und zum Theoretiker Schönberg. Abteilung 3 endlich befaßte sich unter Carl DAHLHAUS mit dem fesselnden Thema *Außenseiter der Neuen Musik*: verschiedene Referate zu Ives und Varèse.

Nahezu 300 Seiten nehmen im Kongreßbericht die Freien Forschungsberichte ein, auf die in diesem summarischen und notgedrungen unkritischen Überblick nicht eingegangen werden kann.

Hans Oesch, Basel

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 17. Band. 1972. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1973. XV, 311 S.

Im hymnologischen Hauptbeitrag des Bandes gibt Ernst SOMMER nach umfas-

sendem Überblick über die einschlägige Literatur und Beschreibung der Quellen ein Gesamtverzeichnis der Tonangaben zu den melodielos überlieferten alten deutschen Täuferliedern. Ähnlich hoch wie bei dem von Adam Reißner gesammelten Repertoire der Schwenckfelder, das Walther Lipphardt in Band 16 des Jahrbuches (s. dort die Literatur zur vorausgegangenen Diskussion) abschließend behandelte, stellt sich auch hier der Anteil des aus dem Volkslied übernommenen Melodiegutes heraus. So liefert die Studie, u. a. durch Identifizierung des überwiegenden Teils der mit den 252 ermittelten Tonangaben gemeinten Melodien, zahlreiche Informationen für die Volksliedforschung, nicht zuletzt in der Zusammenstellung, die erkennen läßt, wie unterschiedlich und oft irreführend ein und dieselbe Melodie als Ton zitiert wurde.

Unter den kleinen Beiträgen enthält neben den hymnologischen auch der kirchengeschichtliche *Über den lutherischen Gottesdienst und die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts in Niederösterreich* von Gustav REINGRABNER Material und wertvolle Hinweise für den Musikhistoriker. Den hymnologischen Teil eröffnet Walther LIPPHARDT mit einem die Monographie Konrad Amelns in Band 15 des Jahrbuches ergänzenden Beitrag *Zur Frühgeschichte der Cantio „Resonet in laudibus“*. Ausgehend von Dom G. Benoit-Castellis 1957 in den *Etudes Grégoriennes II* veröffentlichtem Aufsatz *Magnum nomen domini Emanuel*, den Konrad Ameln nur am Rande (S. 97, Anm. 133) erwähnt hatte, werden hierin für diese Antiphon fünf Hauptformen der mittelalterlichen Melodieüberlieferung unterschieden, deren fünfte aufgrund der liturgischen Verbindung mit dem Canticum Simeonis bzw. mit der Cantio *Resonet in laudibus* in der Weihnachtskomplet vom ursprünglichen 7. in den 5. Ton transponiert worden sei. Die Cantio begegnet jedoch auch im G-Modus (in Ms. Aosta 11), und die Verbindung der Antiphon mit dem „*Nunc dimittis*“ läßt sich noch erheblich weiter als bis zum Neujahrsoffizium von Beauvais zurückverfolgen. Die aus Arras stammende, dem 11. Jahrhundert angehörende Handschrift Cambrai 75 enthält sie fol. 47 unter den Prozessionsgesängen zum Fest der Purificatio B. M. V., und zwar nach der Repetenda „*Nunc di-*

mittis . . .“ der Antiphon *Responsum accepit Simeon*, die, um eben diesen Schlußabschnitt gekürzt und ohne Versus, zum Canticum der Komplet in das Neujahrsoffizium mitübernommen wurde. In genau dem gleichen Zusammenhang und ganz offensichtlich mit der gleichen Melodieform, nur diesmal mit lesbaren Neumen, wurden beide Antiphonen in das etwa ein Jahrhundert jüngere Graduale Cambrai 61 aus Lille eingetragen (fol. 31). Die Melodie hat hier, mit dem Textanfang „*Ecce*“ statt „*Magnum*“, noch die G-Initien der „deutschen“ Form in der 1., 2. und 4. und den Torculus in der 3. Zeile, auf „*domini*“ jedoch *d-c-h* wie in Beauvais und ebenso den Parallelismus zwischen der 2. und 4. Zeile. Da bei der Übernahme in das Neujahrsoffizium das erste Wort durch „*Magnum*“ ersetzt wurde, stellt sich die Frage, ob nicht die mit der Quinte beginnende Melodieform durch die Zuordnung zum Magnum-Text entstanden ist. Beide Textformen begegnen schon in den frühesten Quellen, der *Ecce*-Beginn auf der Quinte jedoch erst in der transponierten Fassung, die mit der Cantio in Verbindung steht. Jedenfalls aber erweist die Melodiefassung der beiden nordfranzösischen Gradualien, daß der aus italienischen Quellen bekannte Parallelismus der Magnum-Melodie auch bei der *Ecce*-Melodie ursprünglich stärker ausgebildet war, als nach den bisher bekannten lesbaren Quellen deutscher Provenienz angenommen werden konnte.

Ebenfalls zur Geschichte des „*Resonet in laudibus*“ trägt Wolfgang JUNGANDREAS bei mit einer sprachlichen Untersuchung der für die früheste Überlieferung der deutschen Textfassung wichtigen Handschrift Leipzig Universitätsbibliothek 1305, für die er aufgrund des Lautstandes eine nach 1350 in Schlesien entstandene Vorlage wahrscheinlich macht. Im Weiteren stellt Gerhard HALM einen erst kürzlich aufgefundenen defekten Einblattdruck mit Luthers Osterliedern aus der 1524 in Augsburg nachweisbaren Offizin Heinrich Steiners vor. Manfred SCHULER weist für die im Konstanzer Gesangbuch mit W. M. für Wolfgang Mosel gezeichneten Lieder, die seit Philipp Wackernagel nur aufgrund der Namensähnlichkeit dem Theologen Wolfgang Musculus zugeschrieben wurden, einen Kleriker und Sänger dieses Namens (auch Mesel, Mosel

oder Mossel geschrieben) aus dem Konstanzer Freundeskreis Ambrosius Blarers mit biographischen Details als Autor nach. Über *Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch* von 1555 berichtet Karl REINERTH und hebt hervor, daß erst mit dieser Publikation Valentin Wagners das Lutherisch-Wittenberger Liedrepertoire unter den deutschen Gemeinden in Ungarn bekannt gemacht wurde. Die zuvor (1543) erschienenen Geistlichen Lieder Andreas Moldners deuten „nicht nach Wittenberg, sondern auf die böhmisch-mährischen Brüder, sogar auf die Täufer“. Überprüft werden sollte demgegenüber die Meinung, daß die 1548 zuerst erschienene Schulodensammlung des Kronstädter Reformators Johann Honterus „keine weiteren Beziehungen zur Reformation aufweist“. Nicht nur war um diese Zeit der Odengesang schon eine Angelegenheit ausschließlich evangelischer Lateinschulen, auch das von Honterus aufgenommene Sapphicum *Aufer immensam* des Zwickauer Rektors Georg Thymus steht gewiß den Wittenbergern näher als etwa den Täufern (zu den Oden s. die in Jg. 24 dieser Zeitschrift S. 102 ff. besprochene Veröffentlichung von Csomasz Tóth).

In einer Miscelle bringt Konrad AMELN Ergänzungen zu Siegfried Hermelinks Aufsatz aus Jahrgang 1970 über das Heidelberger Gesangbuch von Jacob Pflaum, der, wenn nicht Schüler Bachs, so doch Besitzer des 3. Teils der *Clavier-Übung* gewesen ist. Den Abschluß des Bandes bildet wieder ein umfangreicher und sehr hilfreicher Literaturbericht zur Hymnologie, u. a. über osteuropäische Neuausgaben.

Karl-Günther Hartmann, Erlangen

Perspectives in Musicology. Hrsg. Barry S. BROOK, Edward O. D. DOWNES und Sherman Van SOLKEMA. New York: (W. W. Norton) 1972. 363 S.

Die unter dem Titel *Perspectives in Musicology* herausgegebenen „Inaugural Lectures of the Ph. D. Program in Music at the City University of New York“, an denen 15 Autoren beteiligt sind, stellen eine Standortbestimmung der Musikwissenschaft dar. In den Beiträgen wird aufgezeigt und begründet, was auf verschiedenen Gebieten der Disziplin noch zu leisten ist. Barry S.

BROOK schildert im Vorwort den Rahmen, in welchem diese Vorlesungen gehalten wurden, und bemerkt, daß von verschiedenen Seiten immer wieder betont wurde, die vorherrschende Zweiteilung in ein historisches und ein ethnomusikologisches Forschungsgebiet sei künstlich und für die Weiterentwicklung der Musikwissenschaft gefährlich.

Gustave REESE eröffnet den Reigen der Vorlesungen mit *Perspectives and Lacunae in Musicological Research*. Sein Beitrag ist eine kurzgefaßte Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung in den Vereinigten Staaten. Er zeigt auf, daß noch in allen Arbeitsbereichen wesentliche lacunae vorhanden sind. Dem zünftigen Musikwissenschaftler ist bekannt, was Reese ausführt; für den Studierenden ist es äußerst aufschlußreich, diesen tour d'horizon zur Kenntnis zu nehmen.

Friedrich BLUME befaßt sich mit *Musical Scholarship Today* und spricht nicht nur vom Gegenstand der Musikwissenschaft, von besser oder schlechter aufgearbeiteten Epochen, sondern gibt dem Studierenden auch Hilfestellungen, zu seinem Thema zu finden und es methodisch zu bewältigen. In einer Diskussion werden – wie nach allen Vorlesungen – einige Punkte verdeutlicht.

Vincent DUCKLES gibt in *Musicology at the Mirror: A Prospectus for the History of Musical Scholarship* einen historiographischen Abriss und führt aus, welche Impulse (z. B. die Choralreform oder die Entdeckung der Weltmusik) die Musikwissenschaft immer wieder neu in Gang gebracht haben.

Über *Archival Research: Necessity and Opportunity* spricht François LESURE aus seiner reichen Erfahrung, über *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls* Emanuel WINTERNITZ. Beide Beiträge zeigen an Beispielen die Bedeutung dieser wissenschaftlichen Zugänge zur Musik auf.

Über die chromatische Kunst der Niederländer Motette referiert Edward E. LOWINSKY in seinem Vortrag *Secret Chromatic Art „Re-examined“*. Seit dem Erscheinen seines Buches im Jahre 1946 sind die Meinungen über Lowinskys Theorie kontrovers, so daß es ihm geboten schien, nochmals Stellung zu beziehen zur musica ficta. Anhand vieler Beispiele setzt er sich – hier

im einzelnen nicht nachvollziehbar – mit den divergierenden Auslegungen der Musica-ficta-Theorie moderner Editoren auseinander.

Mit *Two Research Lacunae in Music of the Classic Period* befaßt sich H. C. Robbins LANDON: nach der tschechischen Krise (1968) waren noch Entdeckungen unbekannter Werke großer Meister (wie eine Klavier-Fantasie von Schubert) möglich, und in Europa kommen immer wieder alte Tasteninstrumente ans Licht – lacunae hier wie dort!

Milton BABBITT weist substanziell auf Lücken und Mißverständnisse hin, die in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der zeitgenössischen Musik und ihrer Theorie vorhanden sind; hier dürfte die historisch ausgerichtete Wissenschaft wohl noch einige Zeit überfordert sein!

Der zweite Teil des Buches, der sich mit kürzlich erst ins Blickfeld getretenen Arbeitsbereichen der Musikwissenschaft befaßt, wird eröffnet mit einem Referat von Paul Henry LANG über *Musicology and Related Disciplines*. Es folgen informationsreiche Beiträge über *American Musicology and the Social Sciences* (Gilbert CHASE), *Music Historiography in Eastern Europe* (George KNEPLER), *Music Research in Latin America* (Luiz Heitor CORRÊA DE AZEVEDO), *Music Research in Africa* (J. H. Kwabena NKETIA), *The Consensus Makers of Asian Music* (Mantle HOOD), *Music and Cult: The Functions of Music in Social and Religious Systems* (Frank LI. HARRISON) und eine ausgewählte Bibliographie zu *Musicology as a Discipline* (kompiliert von Barry S. BROOK). Zu diesen letztgenannten Beiträgen ist zu bemerken, wie selbstverständlich die amerikanische Musikwissenschaft Abendländisches und Außereuropäisches gleichermaßen erfaßt, und wie nutzbringend auch Angehörige der Dritten Welt zu Worte kommen.

Nach der Lektüre dieses in erster Linie an die heranwachsende Generation gerichteten Buches wird klar, daß das musikwissenschaftliche Terrain nicht nur mit einigen lacunae, sondern mit vielen – und noch weit mehr als den hier genannten – „gaping voids“ (Mantle Hood, Seite 209) durchsetzt ist. Der Studierende kann sich ohne Mühe ein sein Interesse besonders herausfordern – das Feld zur weiteren Exploration aussuchen.

Dabei bietet ihm diese Publikation eine vorzügliche Hilfestellung.

Hans Oesch, Basel

MICHEL BRENET: *Bibliographie des Bibliographies Musicales*. New York: Da Capo Press 1971. 152 S.

Die als „an unabridged republication of the first edition published in 1913“ vorgelegte bibliographische Publikation eröffnete ursprünglich, was hier unerwähnt blieb, den dritten (und letzten) Jahrgang (1913, erschienen Paris 1914) des Jahrbuches „L'Année Musicale“ (S. 1-152), das Michel Brenet (das ist Antoinette-Christine-Marie Bobillier) zusammen mit J. Chantavoine, L. Laloy und L. de la Laurencie herausgab. Die Bibliographie ist in folgende fünf Abschnitte gegliedert: I. *Ouvrages généraux* (nach Autoren, anonyme Ausgaben jeweils unter ihren Titeln, S. 3-61). II. *Bibliographies individuelles* (nach Musikern, S. 62-94). III. *Bibliographies publiques et Bibliothèques d'Établissements et de Sociétés* (nach Ortsnamen, S. 95-123). IV. *Bibliothèques privées* (nach den Namen der Besitzer, S. 124-139) und V. *Catalogue d'éditeurs et de libraires* (nach Firmennamen, S. 140-152). Während es sich bei den Gruppen III-V vornehmlich um Bibliotheks- und Verlags-Kataloge handelt und in Rubrik II um einzelne Komponisten und Musiker betreffende Thematische Verzeichnisse und Bibliographien, weist Gruppe I eine Vielfalt sehr unterschiedlicher Arten von Bibliographien, auch Beiträge zu bibliographischen Fragen sowie Werke mit wichtigem bibliographischem Anhang auf (etwa Max Friedländer, *Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert*, Stuttgart 1902, oder Ludwig Erk und Franz-Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, Leipzig 1893-1894, um nur zwei Beispiele herauszugreifen).

Im Vorwort nennt Michel Brenet ihre Arbeit den Versuch einer „Bibliographie des bibliographies musicales“, wobei sie ihr Verzeichnis nicht als „guide“, sondern als „répertoire“ verstanden wissen wollte. Sie wählte den Tag nicht mehr fern, an dem nach ihrer Meinung mit einer „Littérature générale de la musique“ begonnen werden müsse. Einer solchen schwierigen Aufgabe wollte sie mit ihrer Bibliographie die Wege

ebnen. Brenets Bibliographie ist vom heutigen Standpunkt aus gesehen veraltet. Bei ihrem Erscheinen stellte sie jedoch, zumindest für Frankreich, das einzige Werk dieser Art dar. J. Peyrot bezeichnete die Arbeit als „*un instrument de travail de toute première nécessité*“ (La Tribune de Saint-Gervais, Revue Musicale de la Schola Cantorum XX, 1915, S. 296).

In diesem Zusammenhang ist die Frage aufzuwerfen, inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, ein solches bibliographisches Werk nach nahezu 60 Jahren unverändert nachzudrucken, noch dazu ein Werk, das ganz auf die Erfordernisse der damaligen Zeit, vor allem Frankreichs, zugeschnitten war. Offensichtlich scheint man sich, als man daran ging, einen Nachdruck herzustellen, keinerlei Gedanken darüber gemacht zu haben, wie man diese Bibliographie heutigen Belangen hätte in etwa angleichen und bis zu einem gewissen Grade auf den jetzigen Stand der Forschung hätte bringen können. Daß dies nicht geschah, ist zu bedauern. Denn in dieser Gestalt besitzt das Werk nur mehr historischen Wert und vermag heute nur noch begrenzt von Nutzen zu sein.

Imogen Fellinger, Berlin

MAURICE J. E. BROWN: Chopin. An Index of his Works in Chronological Order. 2. durchgesehene Auflage. London-Basingstoke: Macmillan 1972. 214 S.

Der Autor ist in der Fachliteratur als Schubertforscher bekannt, daher ist seine Veröffentlichung auf dem Gebiet der Chopinforschung überraschend. Er selbst ist kein Chopinforscher und nach Riemanns Angaben hat er über diesen Komponisten keine Arbeit geschrieben; auch weist er nicht auf eigene Chopin-Studien hin. Allerdings erweist er sich als tüchtiger Kenner der älteren und neueren Literatur über Chopin und ihre Forschungsergebnisse. Er gliedert das Gesamtmaterial sehr übersichtlich in 9 Kapitel. So befaßt er sich in den Kapiteln 1 bis 4 mit der Chronologischen Folge der Werke Chopins, mit den Herausgebern der ersten Editionen, mit den Gesamtausgaben und mit Wessels Gesamtausgabe im besonderen. Im 5. bis letzten Kapitel behandelt er die Persönlichkeiten, denen Chopin seine Werke widmete, die

Dichter, deren Werke Chopin vertonte, Chopins Adressen in Paris, eine Zusammenstellung von Autographensammlungen und die Bibliographie.

Brown entwickelte ein System, nach dem er von verschiedenen Standpunkten Chopins Werke beschreibt. Die Arbeit ist nicht so sehr in ihrem wissenschaftlichen Gehalt, als in ihrer praxisbezogenen Brauchbarkeit für den Chopin-Liebhaber wichtig. Sie informiert ihn ausreichend über die geschichtliche Entwicklung und die musikalischen Merkmale der einzelnen Kompositionen. Anschaulichkeit gewinnt das Werk durch die vielen in den Text eingestreuten charakteristischen Notenbeispiele. Der bibliographische Teil könnte ausführlicher sein, besonders was die slavischen Publikationen betrifft. Ein ausführliches Register erleichtert die Handhabung des Werkes.

Franz Zagiba, Wien

CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG: 1970 Supplement to the International Jazzbibliography & International Drum & Percussion Bibliography. Wien: Universal Edition 1971. 102 S. (Beiträge zur Jazzforschung. 1.)

Die vorliegende Arbeit versteht sich in ihrem ersten Teil als Ergänzung und Aktualisierung der 1969 erschienenen und in dieser Zeitschrift bereits besprochenen *International Jazz Bibliography* desselben Autors. Sie umfaßt einerseits Schrifttum zum Jazz aus den Jahren 1919-68, das im ersten Band übersehen worden war, andererseits Neuerscheinungen aus den Jahren 1968-70. Im Gegensatz zum ersten Band, der eine alphabetische Anordnung (nach Autoren) aufweist, wird im Supplement eine systematische Gliederung der Literatur nach den folgenden Sachgebieten vorgenommen: Bibliographies, Reference Books; General Works; Only partly dealing with Jazz; Biographies & Monographies; History; Church & School; Theory & Analysis; Discographies; Photo, Film, Radio & Television, Blues, Rhythm & Blues, Gospel; Dance & Popular Music; Background Literature; Sound Recording; Jazz & Dance. – Weist diese Systematik auch der alphabetischen Anordnung der Autoren gegenüber den Vorteil einer leichteren Orientierung

auf, so ist sie doch in zahlreichen Fällen wenig überzeugend: Die Abteilung *General Works* erweist sich als reine Verlegenheitslösung; die Zuordnung mancher Titel zu bestimmten Sachgebieten verrät, daß der Bibliograph sie nicht kennt. (LeRoi Jones' *Blues People* ist z. B. bei *General Works* und *Blues* . . . untergebracht, gehört aber eindeutig in die Rubrik „History“.)

Der zweite Teil des Bandes ist einem Spezialgebiet gewidmet, dem Schlagzeug und anderen Perkussionsinstrumenten im Jazz. Er enthält eine Fülle von Literatur zur Instrumentenkunde und Spieltechnik, zu Transkriptionen und Lehrbüchern, wobei allerdings auch hier in der Systematik manche Ungereimtheiten zu verzeichnen sind. (*Exotic Drumming* ist mit einem Titel zum Tabla-Spiel besetzt.)

Abgesehen von formalen Einwänden, stellt der vorliegende Band – wie schon der erste – vor allem wegen der Quantität an Informationen auch zu entlegenen Bereichen eine wesentliche Grundlage für die Jazzforschung dar. Ekkehard Jost, Gießen

HELMUT KIRCHMEYER: Musikkritik IV, 1: Wagner in Dresden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 846 S.

Die Musikgeschichte Dresdens ist noch nicht geschrieben. Andere Städte, z. B. das benachbarte Leipzig, haben das der Elbestadt voraus. Es hängt ohne Zweifel damit zusammen, daß es in Dresden nie eine Universität gab, daß der Vorschlag von Francesco Morlacchi, in Dresden ein *Conservatorio o liceo musicale* als Staatsanstalt zu gründen, an der Geldfrage scheiterte, daß Richard Wagners in der Denkschrift *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* niedergelegte hochfliegende Pläne der Verlegung des Leipziger Konservatoriums nach Dresden mit einer Abteilung für Schauspielerausbildung unter der Leitung Devrients nur ein Phantasiegebilde waren, so wie auch der nach 1918 von hervorragenden Dresdner Musikern angestellte Versuch, in Dresden eine *Staatshochschule (Universität) für Musik und redende Künste* zu gründen, aus mancherlei Gründen scheiterte.

Nun aber dürfte die Zeit gekommen sein, dem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, eine Musikgeschichte der Stadt von Heinrich Schütz, Johann Adolph Hasse, C. M. v. Weber, Richard Wagner, Richard Strauss, dazu von nicht unbedeutenden *di minorum gentium* der Öffentlichkeit vorzulegen. Nach dem Vorbild der Musikhochschulen der Sowjetunion ist jetzt geplant, auch die Hochschule für Musik, die den Namen Carl Maria v. Webers trägt, nicht nur zur Musikforschung zuzulassen, sondern sie von ihr zu fordern. Daher wurde die Abteilung „Musikwissenschaft“ gegründet, die sich besonders der Musikgeschichte Dresdens widmen soll.

Es gilt nun, die vielfach gefächerte Einzelforschung zusammenzufassen, zu vereinheitlichen, zu systematisieren. Einen in seiner Weite und Breite nicht hoch genug einzuschätzenden Beitrag dazu bedeuten die Forschungen Helmut Kirchmeyers, besonders der zuletzt erschienene 1. Band der Untersuchungen über das *Zeitgenössische Wagner-Bild: Wagner in Dresden*, dem zwei Bände *Dokumente* vorausgegangen sind. Sie stellen die Vorstufe zu dem vorliegenden Sachband dar, in dem die Auswertung vorgenommen wird. Zusammen sind sie wieder ein Teil der von Kirchmeyer geplanten *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens Deutschlands*.

Dies ist das Besondere an Kirchmeyers Methode, daß er Wagners Werk und Wirken aus der in der Presse widerspiegelten gesellschaftlichen Situation heraus erwachsen darstellt, weshalb er mit Recht von einer „*Situationsgeschichte*“ spricht. Welche Lücke damit ausgefüllt wird, möge an einem Beispiel von vielen (Kirchmeyer berücksichtigt sowohl die Zeitungs- wie die Zeitschriftenkritik) aufgezeigt werden. Die Rolle des Kritikers Julius Schladebach wird ausführlich und seiner Bedeutung nach besprochen, eines Mannes, dessen Name man vergeblich in MGG, im Riemann wie im Moser sucht, und der auch in der bisherigen Schumann-Literatur meist zu kurz gekommen ist, Kirchmeyer macht aus der Behandlung seines Wirkens eine Abhandlung über das Wesen der Kritik im allgemeinen.

Man ersieht daraus, daß jener der Anschaulichkeit halber gewählte Titel *Wagner in Dresden* nur eine Abkürzung ist. Wir

erleben Wagners Dresdner Zeit im Spiegel der Presse, wodurch sich ebenso interessante Blicke auf Wagners Leben und Werk ergeben wie solche in dieser Gesamtheit noch nicht erforschte, auf die Musikkritik. Dabei wird festgestellt, daß Musikkritik immer Spiegelung der politischen Haltung der betreffenden Zeitung und der gesellschaftlichen Zustände ihrer Zeit war und heute noch ist. Auf die Entwicklung Wagners angewandt, zieht Kirchmeyer immer wieder die Schlußfolgerung, daß Wagner „das Heil eines Theaters nur noch in einer grundsätzlichen Umkehr der gesellschaftlichen Situation erblickte“, daß er sein Schicksal „kaum anders als eine Bestätigung seiner trüben Gedanken über den gesellschaftlich bedingten allgemeinen Niedergang der Kunst werten konnte, dem nur noch durch eine gewaltsame Veränderung der bestehenden Verhältnisse beizukommen sei“. Diese Gedanken werden später mit der ausführlichen Darstellung der Teilnahme an der 1849er Revolution bestätigt, daß Wagner nämlich „auch innerlich mit der Dresdner Revolution zusammenging und zu ihrem (un-)glücklichen Verlauf das Seine aus besten Kräften“ beisteuerte.

Mit der Einengung *Wagner in Dresden* ist aufgezeigt, welche Werke des Meisters in vielen Details und Beziehungen besprochen werden: *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser*, neu belichtet eben durch die Bezugnahme auf das Presse-Echo. Schon aus der jeweils ausführlichen Inhaltsangabe ergibt sich ihre Eingliederung in das Gesamtwerk. *Rienzi* wird im ersten Buch, das anschaulich die Überschrift „Anfänge“ trägt, die beiden anderen werden im „2. Buch“ („Entfaltungen“) behandelt. Nebenbei bemerkt: der gesamte Inhalt ist in fünf „Bücher“ gegliedert, die ihrerseits eine vielfältige Unterteilung in „Abschnitte“ aufweisen. Der daraus gewonnenen Übersicht steht als mindernd gegenüber, daß manche Gliederung künstlich erscheint. So, wenn Tatsachen des 5. Buches („Bilanzen“), etwa die Gründung des Wagnerschen Abonnementszyklus von 1848, sinngemäß auch unter den im 4. Buch („Pult und Taktstock“) genannten hätten verzeichnet werden können.

Sehr zahlreich, und sie machen das Buch erst recht zu einem Kompendium der Dresdner Musikgeschichte, sind die „Neben-

linien“ gezogen. Das umfangreiche „Kapitel *Meyerbeer*“ ist doppelt interessant, da es zur Zeit den Versuch einer Meyerbeer-Wiedergutmachung gibt, die zu einer Meyerbeer-Renaissance führen könnte. Es sei u. a. auf die von Joachim Herz am Leipziger Opernhaus vorgenommene, auf ausgedehnten wissenschaftlichen Forschungen aufgebaute und erfolgreich in der theatralischen Verwirklichung vorgenommene Rehabilitation der *Hugenotten* als viel diskutiertes Beispiel hingewiesen. Das Programmheft nimmt auch Bezug auf die neuere aufschlußreiche Literatur (H. Becker und Chr. Freese). Zu begrüßen ist die Ehrenrettung Reißigers, die in Anfängen schon von Kurt Kreiser (Dresden 1918) unternommen worden war.

Noch mehr stößt Kirchmeyer in unbekanntes Land vor, wenn er nachweist, daß die vielgerühmte Arie des Adriano aus der letzten Szene des *Rienzi* Wagner als „gelehrigen Schüler modernsten Weberschen Komponierens“ ausweist; unterstützt wird diese These auch durch sonst seltene, hier zahlreiche Notenbeispiele. Der Name Carl Maria von Webers taucht immer wieder auf. Der Weberschen Translokation, Wagners Anteilnahme und Teilnahme an ihr, ist ein umfangreiches Kapitel gewidmet, in dem bisher unbezweifelte Fakten rektifiziert werden. Der Weber-Forschung, die noch vieles vor sich hat und angesichts des Weberjahres 1976 höchst aktuell ist, tun sich hier neue Türen auf. In einem Punkt kann sich der Referent nicht mit dem Autor einverstanden erklären. Kirchmeyer meint, die Überführung der Gebeine Webers sei wesentlich „als unter nationalistischen Vorzeichen“ zu verstehen. Immer wieder wird dieses Epitheton benutzt, widerspruchsvoll, wenn im gleichen Absatz Lüttichau der Vorwurf gemacht wird, er habe „den nationalen Gedanken, der das Unternehmen erfüllte“, „ignoriert“. Webers Stellung zu den Befreiungskriegen war nicht nationalistischer Rausch, sondern patriotische, d. h. nationale Begeisterung. In diesem Sinne fanden Webers Kompositionen den begeisterten Widerhall bei den Zeitgenossen, nicht zuletzt bei den Gelehrten und Studenten der Universitäten. Und schließlich galt der stürmische Beifall bei der Uraufführung des *Freischütz* nicht nur dem Kunstwerk, sondern auch dem nationalen, nicht nationalistischen Ereignis. Noch für Wagner

stellte – das betont Kirchmeyer in seinem „Vorwort“ – „der Nationalgedanke ein Urerlebnis“ dar, „mit dem er sich je später, um so mehr gleichsetzte“. Auch diese These über den „Wagner in Dresden“ wird der Wagnerforschung neuen Anstoß geben. Bekanntlich haben Marx und Engels erst gegen den Politiker Wagner polemisiert (Marx schrieb von Karlsbad aus an Engels vom „Narrenfest des Staatsmusikanten Wagner“), als sie feststellen mußten, wie, gleich ihm, die Komponisten der Vormärzzeit spätestens nach 1848 Frieden mit dem Feudalismus machten, was Heinrich Heine auch dem bis dahin mit ihm auf freundschaftlichem Fuß stehenden Meyerbeer zum Vorwurf machte. Auch so fällt Licht auf Webers nationale, nicht nationalistische Sendung, ebenso wie auf die zwielichtige Beurteilung Robert Schumanns, der, wie ich in meiner Schumann-Biographie (Reclam, Leipzig 1972) nachzuweisen versuchte, seine 1849er Meinung bis in die Düsseldorf-Zeit hinein bewahrte.

Der Inhalt des 846 Seiten starken Buches, das der Leipziger Opernchef Joachim Herz, von dem Rezensenten aufmerksam gemacht, mit Recht in einem Brief „ein Phänomen an Dichte in jedem Satz, eine wirklich wissenschaftliche Wirkungsforschung in die Vergangenheit hinein“ nennt, konnte nur in großen Umrissen dargestellt werden. Es lohnt, sich gründlich mit ihm auseinanderzusetzen.

Auf einige kleine Unebenheiten sei aufmerksam gemacht. Seite 4 des „Inhalts“ muß es in der 1. Zeile heißen: „Der Sujet-Streit“. Seite 417 muß der Bindestrich zwischen Mendelssohn und Bartholdy gestrichen werden. Seite 428, 24. Zeile: „Dirigent“ statt „Dirigient“. Seite 820, 7. Zeile: „Lüttichau“, nicht „Lüttich“.

Karl Laux, Dresden

MORITZ FÜRSTENAU: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Originalausgabe Dresden 1861-1862 in einem Band. Mit Nachwort. Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang REICH. Leip-*

zig: Edition Peters 1971. 712 S. Text, 76 S. Vorworte und Anhang. (Peters Reprints, ohne Bandzählung.)

Zu den ersten grundlegenden Monographien über die Musikgeschichte einer großen europäischen Musikstadt gehört selbst jetzt noch das zweibändige Werk von Moritz Fürstenau *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Innerhalb der vor kurzem begründeten fotomechanischen Nachdruckreihe von Peters in Leipzig, die Wolfgang Reich betreut, ist die in einem Band zusammengefaßte Ausgabe aus diesem Grunde an den Anfang gestellt worden, wie dem informationsreichen und geschickt formulierten Nachwort des Herausgebers entnommen werden darf. Damit wird ein ehemals von vielen neueren Musikbibliotheken und Musiksammlungen lang gesuchtes Buch in kurzer Zeit zum zweiten Mal in einem Neudruck wieder zugänglich gemacht. Da aber alle bisherigen Ausgaben weder ein Register (für Personen und Sachen) noch ein Literaturverzeichnis besitzen und der Herausgeber Wolfgang Reich in seiner Neuedition diese bisher fehlenden Teile nun dankenswerterweise ergänzt hat, werden auch die glücklichen Besitzer der früheren Ausgaben diesen Neudruck erwerben wollen. Diese mühsamen und zeitraubenden Erweiterungen, die zudem, wie Stichproben erwiesen haben, sehr zuverlässig zusammengestellt worden sind, erschließen jetzt erst vollständig die Studie von Fürstenau zur Musikgeschichte der Stadt Dresden. Dieser erweiterte Nachdruck ist ein lobens- und begrüßenswerter Entschluß und entspricht einem dringenden Bedarf auf dem Gebiete der Musikgeschichte.

Hubert Unverricht, Mainz

RAIMUND W. STERL: *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600. Regensburg: Im Selbstverlag des Verfassers (Dissertationsdruck Schön, München.) 1971. 138 S.*

Mit dem gegebenen Beitrag *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600* hat sich der Verfasser die verdienstvolle Aufgabe gestellt, unter Verwendung der einschlägigen Literatur und der ihm zugänglichen Quellen „für den noch am wenigsten erforschten Abschnitt“ der Musikgeschichte

Regensburgs „zunächst bis um 1600 eine Lücke zu schließen“ (Vorbemerkung, S. 8). Das Ergebnis sind im Kern exakt belegte und kommentierte Verzeichnisse von fahrenden Musikern („fremden“ Spielleuten) und Mitgliedern der Musikkollegien geistlicher und weltlicher Fürsten in Regensburg, von einheimischen Musikanten, vor allem Stadtpfeifern, von Musikern am Dom, an den Klöstern St. Emmeram und Prüfening, an den Stiften Alte Kapelle und St. Johann, von evangelischen Kirchen- und Schulmusikern sowie von Orgelbauern, Notendruckern und Musikverlegern. Für einen beachtlichen Teil der gebotenen Namen und Daten kann sich der im Umgang mit Quellen versierte Verfasser auf ausschließlich eigene Nachforschungen stützen; sie erscheinen in der Arbeit erstmals. Andere werden, sichtigend und prüfend, aus der Sekundärliteratur eruiert. Dabei begegnet der Leser auch „großen Namen“, wie Konrad Paumann, „auf dessen Regensburger Aufenthalt (1459) mit Sicherheit geschlossen werden darf“ (S. 23), Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Othloh von St. Emmeram und Wilhelm von Hirsau, Andreas Raselius, Paul Homberger und Gregor Aichinger. Bekanntes und Wissenswertes wird hier übersichtlich zusammengestellt, kritisch durchleuchtet und quellenmäßig belegt. In einleitenden und verbindenden Texten führt der Verfasser zudem in den gestellten Themenkreis zusammenhängend ein und skizziert mit Sachkenntnis Umrisse auch größerer musikgeschichtlicher Zusammenhänge. In einem Anhang werden schließlich eine Reihe von Quellen aus dem Stadtarchiv Regensburg erstmals veröffentlicht.

Musikalische Lokalgeschichtsschreibung hat von ihrer Aktualität für die Erforschung und Erkenntnis von Musik im Grunde bis heute nichts eingebüßt. Da sich Musik, als Komposition, Improvisation oder Interpretation, stets in engster Verflechtung mit weltlichen oder geistlichen Verbandsstrukturen (wie Staat, Stadt, Kloster) entfaltet hat, liefert naturgemäß die Geschichte einer Stadt zu allererst die Summe an Quellen und Fakten, die über Musik und Musikleben Aufschluß geben, aber auch die Materialien für den gesellschaftlichen Bezugsmechanismus, in welchem sie lebt. Insofern erscheint es sinnvoll, den Faden Dominicus Mettenleiters, der schon 1860 eine, zwar Torso

gebliebene und Quellenangaben ermangelnde *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* vorgelegt hat, aufzugreifen und mit verbesserten wissenschaftlichen Hilfsmitteln zunächst einen ersten Zeitraum bis 1600 neu zu erarbeiten. Daß es sich um einen Anstoß handelt, um „zu weiteren Studien für eine *Gesamtmusikgeschichte Regensburgs* anzuregen“, hat der Verfasser im Vorwort klargestellt. Hermann Beck, Regensburg

Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1968. VI und 434 S., 1 Abb. im Text. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe. Bd. 24.)

In einem weitgespannten Rahmen spanischer Kulturgeschichte behandeln O. Engels die weltliche Herrschaft der Bischöfe von Ausona-Vich (889-1315), R. Freitag die katalanischen Handwerksorganisationen unter Königsschutz (14. Jh.), W. Kuchler die Besteuerung der Juden und Mauren in den Ländern der Krone Aragons (15. Jh.), K. W. Gumpel die Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie (15. Jh.), H. Kern Calderon und Tiecks Weltbild, W. Brüggemann Johannes Schulzes Schrift *Über den Standhaften Prinzen des Don Pedro Calderon de la Barca*, J. Vincke den frühen Humanismus im Kronarchiv zu Barcelona und M. R. Saurin de la Iglesia die spanische Revolution und Restauration 1868/75 im Spiegel der italienischen Presse.

Näher eingegangen sei hier auf den vierten Beitrag. Karl Werner GÜMPEL weist in Fernand Estevans *Reglas de canto plano* (1410), dem nach bisheriger Kenntnis ältesten in spanischer Sprache verfaßten Musiktraktat und ersten Beleg einer im 16. und 17. Jahrhundert kulminierenden Lehrtradition, einen älteren Kerntraktat nach, der in drei weiteren spanischen und katalanischen Fassungen des 15. Jahrhunderts überliefert ist und den Estevan um kommentierende Zusätze erweitert hat. Dieser wohl um die Wende zum 15. Jahrhundert entstandene und für diese Zeit nach Stoff und Darstellung typische Kerntraktat, eine anonyme Kompilation, wird vom Verfasser in Form einer kommentierenden Beschreibung aufgeschlüsselt und hinsichtlich seines mu-

siktheoretischen Aussagegehalts befragt. Hierbei macht der Verfasser wertvolle sachs-geschichtliche und terminologische Beobachtungen zu Tonsystem, signum (= Verbindung von Tonbuchstabe und Solmisationssilbe), deductio (Hexachord) – proprietas (Hexachordtyp), Mutationslehre, Verwendung von *b* rotundum und *b* quadratum. Lehre der Kirchentonarten, tonos de una regula (Notation unter Verwendung von *b* rotundum und *b* quadratum, Lehre der Kirchentonarten, tonos de una regula (Notation unter von Estevans Text und der drei spanischen und katalanischen Parallelüberlieferungen mit Quellenbeschreibung, Überblick über die weitere Überlieferung des Kerntextes und terminologisches Register. Sie entspricht einem in der Musikwissenschaft leider nicht selbstverständlichen philologischen Standard. Der Beitrag (dem noch eine eigene Edition von Estevans Traktat mit ausführlicher Interpretation – ebenfalls in den „Spanischen Forschungen“ – folgen soll) ist keineswegs nur im Rahmen einer Kulturgeschichte Spaniens von Interesse: er bietet wertvolle Aufschlüsse für die spätmittelalterliche Choral-Lehre und scheint geeignet, in dieses sich nicht ohne weiteres erschließende Gebiet einzuführen.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

WILLIBRORD ALFONS HECKENBACH:
Das Antiphonar von Ahrweiler. Studien am Codex 2 a/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400). Köln: Arno Volk-Verlag 1971. 271 S., 6 Faks.-Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 94.)

Die Auffindung von 6 Choralhandschriften auf dem Dachboden der Laurentius-Pfarrei von Ahrweiler durch den Maria Laacher Benediktiner-Pater W. A. Heckenbach gab den Anstoß zu dieser Studie. Im Mittelpunkt steht ein jetzt zweibändiges Offiziums-Antiphonar der Pfarrei um 1400. Zur weiteren Repertoire-Untersuchung gehören der Sommerteil eines Ahrweiler Antiphonars des 16. Jahrhunderts und drei Antiphonarien des Ludimagisters Rothaar (1719-1725). Sie gestatten einen guten Überblick über die Entwicklung des Antiphonars in einer der Abtei Prüm lange Zeit (bis 1804) inkorporierten Pfarrei der Kölner

Erzdiözese. Für das Kalendarium und den mit seinen Melodien abgedruckten Hymnar ist der Zusammenhang mit Köln, zu dessen Sprengel Ahrweiler bis 1804 gehörte, evident. Untersuchungen darüber, inwieweit das auch für die übrigen Teile des Antiphonars gilt oder ob hier die Inkorporation in die Abtei Prüm Abhängigkeiten geschaffen hat, stehen noch aus.

Die Arbeit Heckenbachs gilt vor allem der Beschreibung der Hs. 2a-b, für die aus heortologischen Gründen die Zeit zwischen 1380 und 1420 als Entstehungszeit erschlossen wird. Den verdickten Hufnagelneumen (s. Faks. II) zu Folge sollte man den Termin etwas später, etwa um 1410 legen. Die Übersicht über die Psalmdifferenzen der Offiziumsantiphonen (S. 24-28) macht deutlich, daß es sich bei dem Ahrweiler Antiphonar um einen noch sehr frühen Usus der Differenzierung handelt, etwa in Art der alten Offiziums-Volltonare, bei dem die Vielfalt der Differenzierungsformeln noch nicht in rationalistischer Weise beschränkt ist. So hat z. B. der 1. Ton 12 Differenzen, der 3. Ton 11, der 4. Ton 13, der 7. Ton 5, der 8. Ton 9 Differenzen. Leider unterbleibt in der Studie eine Tonuntersuchung des ganzen Antiphonen-Repertoires. Nur sie hätte Auskunft darüber geben können, ob es sich um zufällige Varianten oder um ein beabsichtigtes System der Differenzen handelt. Auch die Frage der Provenienz des Repertoires hätte dann untersucht werden können. Statt dessen beschränkt sich Heckenbach auf die kleine Gruppe von Ferialantiphonen, die in den Tonaren meist nur mit wenigen Vertretern in Außenseiterstellung mit sonst kaum besetzten Differenzen vorkommen. Diese werden auf ihr tonales Verhalten in den Ahrweiler Codices untersucht. Vor allem wird das Modell des sogenannten Tonus irregularis (Modell 11) auf S. 54-69 einer genauen Betrachtung unterzogen und mit der Tonalitätsbestimmung in anderen Antiphonaren und Tonaren verglichen.

Der Wert der Ahrweiler Quelle liegt nach Heckenbach vor allem darin, daß sie größtenteils unreflektiert überliefert und somit gerade für die Textkritik dieser ältesten Antiphonenschicht besonders brauchbar ist. Die dann folgende Untersuchung der Invitatoriums-Antiphonie läßt einen ähnlichen Zusammenhang mit Re-

sponsoriumsmodellen feststellen, wie er bisher schon für die Invitatoriumpsalmodie und die Responsorialpsalmodie nachgewiesen wurde (so von P. Ferretti). Mit diesen Ergebnissen führt die Studie an die archaischen, vor dem System der Kirchentöne liegenden Urmodelle der Antiphonen und Responsorien zurück.

Die Ahrweiler Quellen enthalten auch ein umfangreiches (nicht ganz lückenloses Hymnar mit 47 Melodien, die von Heckenbach nach der ältesten Ahrweiler Quelle mit den Lesarten der späteren Quellen aus dem 18. Jahrhundert wiedergegeben werden und mit den edierten Hymnaren bei Stäblein (Mon. Mon. 1) und H. J. Werner (*Die Hymnen in der Choraltradition des Stiftes St. Kunibert zu Köln* = Beitr. zur rhein. Musikgesch. 63, Köln 1966) verglichen werden.

Auf S. 166-263 folgt dann ein alphabetisches Verzeichnis der 1989 Offiziums-Antiphonen, 85 Invitatoriums-Antiphonen, 877 Responsoria prolixa, 57 Kurzresponsorien, 66 Versikel, 71 Hymnen und sonstiger Stücke. Leider fehlt ein verkürzter Abriss über die Reihenfolge dieser Gesänge in der Liturgie der einzelnen Feste. Auch im folgenden Kalendarium wird der Rang der Feste durch den Hinweis auf die liturgische Struktur (Zahl Nokturn-Antiphonen und Responsorien) nicht angegeben.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

GÜNTER HAUSSWALD: Die Orchesterserenade. Köln: Arno Volk-Verlag (1970). 128 S., 2 Taf. (Das Musikwerk. 34.)

Haußwald geht in seiner Darstellung der Orchesterserenade von einer sehr weit, vermutlich allzu weit gefaßten Definition aus: Die Orchesterserenade als „*Wortcompositum setzt voraus, daß Begriffe wie Orchester oder Serenade zumindest für gewisse Zeiten der Entwicklung genügend erörtert sind*“ (S. 6). Hätte es nicht genügt, die Bezeichnung Orchesterserenade, die übrigens wohl zum ersten Mal von Haußwald selbst geprägt wurde, als Ganzes näher zu bestimmen? Eine Begriffserklärung dürfte nicht allein dadurch zu erreichen sein, daß die beiden Einzelteile der Wortzusammenstellung erläutert und von anderen Termini abgesetzt werden. Dieses methodi-

sche Vorgehen führt schließlich dazu, daß im historischen Überblick bereits mit dem Mittelalter angefangen wird. Unbekümmert von bereits vorgelegten und bei der Abfassung des Bandes auch zugänglichen Spezialstudien wird etwa von einem Renaissance-Orchester gesprochen und an Haydns Autorschaft der Streichquartette op. 3 festgehalten. Unterschiede zwischen der Serenade, die Wolfgang Amadeus Mozart bevorzugte, und dem Divertimento Joseph Haydnscher Prägung sowie die Einwirkung beider doch wohl auseinanderzuhaltender Gestaltungsweisen auf die Gattung etwa des Streichquartetts und der Sinfonie hätten trotz des im Musikwerk knapp bemessenen Raumes herausgearbeitet werden dürfen. Vielleicht hätte die Darstellung durch die Hervorhebung des Typischen und Generellen in der Geschichte der instrumentalen Serenade an Klarheit gewonnen; dafür hätte dann auf etliche der überaus zahlreichen Einzelheiten verzichtet werden können.

Diese Einwände, die sich bei der ersten Durchsicht spontan einstellen, erschweren zunächst den Zugang zu der Fülle des Materials und den Überlegungen zur Geschichte der Orchesterserenade von Haußwald, die von ihm als ausgesprochenen Kenner dieses Gebietes auch zu erwarten waren. Erst längere und wiederholte Beschäftigung mit dieser notwendigerweise sehr gedrängten Übersicht erschließt den Faktenreichtum und die fruchtbaren Anregungen dieser Publikation sowohl im Text als auch im Notenteil, der meist auf Ausschnitte aus Serenaden beschränkt wird. Seradenkompositionen von Orazio Vecchi und von Heinichen sind hier zum ersten Male neu gedruckt worden bzw. als editio princeps (Erstausgabe) erschienen.

Wer die Schwierigkeiten der durch den Rahmen des Musikwerkes gegebenen Anforderungen kennt, wird die gelungene Leistung von Haußwald recht einzuschätzen wissen. Jeder, der sich über die Serenade und ihre verwandten Satz- und Werkbezeichnungen informieren will, kann trotz mancher zu erhebender Einwände an dieser Darstellung nicht vorüber gehen und wird ihr, da die Musik der Klassik wesentlich vom Divertimento und der Serenade geprägt ist, dankbar viele Hinweise entnehmen können.

Hubert Unverricht, Mainz

CARL BÄR: Mozart. Krankheit-Tod-Begräbnis. Zweite, erweiterte Auflage Salzburg 1972. 167 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band I.)

In der 1966 erschienenen Auflage des Buches hatte Carl Bär die Todeskrankheit Mozarts als späten Rückfall eines rheumatischen Fiebers dargestellt und erklärt, wie seine Beisetzung in einem mehrfach belegten Grab dem damals Üblichen entspricht. Die Arbeit zeichnete sich durch besondere Sorgfalt der Literatur- und Dokumentensuche und der Quellenkritik aus.

Das Buch war die Folge einer Konfrontation des Verfassers mit Verfechtern der These, Mozart sei vergiftet worden. Die Gewohnheit dieser Autoren, Aussagen relevanter Quellen umzuinterpretieren oder einfach zu verwerfen, brachte den Verfasser dazu, vor allem die von den zeitgenössischen Ärzten herrührenden Texte systematisch zu untersuchen und die darin enthaltenen Meinungen im Lichte der eigenen Werke dieser Ärzte zu interpretieren. Auf dieser Grundlage gelang es ihm, ein Bild des Geschehens zu rekonstruieren, das als nüchterne Zusammenstellung historischer Befunde mit vorsichtiger Interpolation im Gegensatz zu den Schriften der Vertreter der Vergiftungstheorie steht.

1972 hat Carl Bär eine zweite Auflage herausgebracht, erweitert, wie er sagt, weil dank neu zugänglichen Dokumenten neue Ergebnisse über Mozarts Begräbnis zu verwerten waren. Die neuen Unterlagen, wie das Sterberegister und die Stolordnung (Begräbnisverordnung) der Stadt Wien, brachten nicht nur zusätzliche Bestätigung für bereits veröffentlichte Ergebnisse, Bär konnte darüberhinaus feststellen, daß Mozart am 7. Dezember 1791 und nicht, wie man allgemein angenommen hatte, am 6. Dezember begraben wurde, obwohl das Sterberegister den 6. als Begräbnistag nennt. Er fand auch Beweise für seine Vermutung, daß ein Drittklassbegräbnis für zeitgenössische Wiener Bürger recht eigentlich das Normale war. Die erschütternde Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit der Vorgänge um Mozarts Begräbnis konnte durch diese Überarbeitung erst richtig zum Ausdruck kommen.

Anlässlich der Neuauflage hat Bär auch im Hauptteil über die Todeskrankheit Verbesserungen und Zusätze angebracht. Seine ursprüngliche Annahme, Mozart könne auch

an einer Schilddrüsenüberfunktion gelitten haben, verwirft er nun, nicht zuletzt wegen der bis zum letzten Dokument keine Spur von Zittern zeigenden Handschrift. Die These einer Nierenerkrankung wird neu besprochen und verworfen. Zusätzliche Informationen über rheumatisches Fieber bei ungünstigen sozialen Bedingungen ergänzen dieses Thema. Einige Illustrationen sind neu eingefügt.

Durch das unablässige Streben des Autors nach vollständiger und klarer Dokumentation ist das keineswegs voluminöse Werk nun zu einem Paradigma kulturhistorischer Forschung geworden, an dem spätere Autoren, die über Mozarts Tod und Begräbnis arbeiten, nicht werden vorbeigehen können. Es ist anzunehmen, daß jeder, der an der Lebensweise der Kleinbürger im Wien Josefs II. und Leopolds II. interessiert ist, aus Bärs Arbeit leicht Gewinn schöpfen kann.

Hansruedi Isler, Zürich

Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven. Bearbeitet von Peter KRAUSE. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1972. 96 S., 3 Taf. (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 6.)

Was es heißt, wenn ein verlässliches Werkverzeichnis fehlt, weiß jeder, der sich mit Mendelssohns Musik beschäftigt. Das Thematische Verzeichnis von Breitkopf & Härtel erfaßte nur gedruckte Werke (und auch sie nicht komplett), die Fülle der unveröffentlichten Kompositionen ist aber bis heute kaum recht zu überschauen. Eine vollständige Erfassung der Werke und ihrer Quellen wäre nicht nur als bibliographische Aufgabe dringlich. Vielmehr vermitteln gerade die Autographe und die unterschiedlichen Werkfassungen Einblick in die Probleme von Mendelssohns Komponieren.

Als Vorarbeit zu einem Werkverzeichnis will das Mendelssohn-Heft dienen, mit dem die Leipziger Musikbibliothek ihre Publikationen fortsetzt. Dabei werden Quellen verschiedener Provenienz zusammengefaßt (aus Stadtarchiv, Nachlaß C. F. Becker, Gewandhaus, Musikbibliothek Peters, Universitätsbibliothek). Die Hauptbestände an

Autographen Mendelssohns befinden sich freilich in anderen Bibliotheken und vielfach auch noch in privater Hand. Bei den Leipziger Quellen handelt es sich überwiegend um Erst- und Frühdrucke, teilweise auch um ältere Kopien. Nur vereinzelt liegen Autographe oder Korrekturabzüge mit autographen Eintragungen vor. Dazu gehören das wichtige Autograph zur *Ersten Walpurgisnacht* op. 60, die Klavierstimme zum Trio op. 49 und das Korrektorexemplar zu *Meeresstille* op. 27. Dagegen können die Autographe des Oktetts op. 20 (heute in Washington) und des Quintetts op. 18 (jetzt in Privatbesitz) nur noch als Verluste gebucht werden. Das ebenfalls als verschollen betrachtete *Kyrie* o. O. (Kat.-Nr. 28) könnte aber wohl mit dem von R. Leavis (London 1964) veröffentlichten *Kyrie* d-moll identisch sein, dessen Autograph (Paris, 6. V. 1825) jetzt in englischem Privatbesitz vorliegt. Daneben finden sich in Leipzig noch einige unveröffentlichte Klavierstücke und Lieder (u. a. *Gretchen am Spinnrad*), womit die Zahl erstrangiger Quellen erschöpft ist.

Die Beschreibung der Handschriften wie der Drucke hat Peter Krause mit großer Akribie besorgt (allenfalls wäre bei Werken in primären Quellen die Entstehungsgeschichte nach den Briefen näher zu behandeln). Der einzige Einwand betrifft die Anlage des Katalogs, in dem Quellen verschiedenen Rangs nach Gattungen geordnet werden. Um die primär belangvollen Hss. zu finden, muß man das Register der Schreiber zu Rate ziehen; für die Auswertung des Katalogs wäre es günstiger gewesen, wenn die Hss. als singuläre Quellen vor der Masse der Drucke plaziert wären. Beigegeben sind die Incipits der unveröffentlichten Stücke und Abbildungen mit Proben aus den Hauptquellen (op. 60, 49, 27). Bleibt nur zu hoffen, daß andere Bibliotheken dem Beispiel folgen, um mit ähnlichen Katalogen das künftige Werkverzeichnis vorzubereiten.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

MARTIN WEYER: *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band LV.) 235 gez. S.*

Daß nun auch manche Randbezirke der Musik des 19. Jahrhunderts Interesse gewinnen, muß nicht als eine Folge wissenschaftlicher Moden aufgefaßt werden. Je eher die Umstände fragwürdig erscheinen, von denen die Auslese des fortlebenden Repertoires bestimmt wurde, desto weniger wird man sich auf den schmalen Bestand bewährter Hauptwerke beschränken können. Für das musikhistorische Spektrum ist aber eine Gattung wie die Orgelsonate nicht belanglos, auch wenn man ihr keinen zentralen Platz einräumen möchte. Der Versuch freilich, die Geschichte einer Gattung im 19. Jahrhundert zu beschreiben, stößt auf manche Schwierigkeiten. So unleugbar Gattungen auch in dieser Zeit ihre Geschichte haben, so steht ihnen doch die Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerks gegenüber (selbst wenn ihr faktisch nur wenige Werke standhalten). Bei einer eher peripheren Gattung wie der Orgelsonate scheint sich zwar eine gattungsgeschichtliche Entwicklung abzuzeichnen, während gewiß nur wenige Einzelwerke quasi autonomen Rang beanspruchen können. Wenn aber der Terminus Orgelsonate auf historische Bezüge der Gattung verweist, so ist doch kaum selbstverständlich, wieweit disparate Modelle wie der klassische Sonatensatz und die Triosonate Bachs zu verbinden sind. Die Funktion der Orgelsonate scheint zwar durch das Instrument klarer bestimmt zu sein als die anderer Gattungen, doch wird die Zuordnung zur Kirchenmusik zugleich von konzertant-virtuosen Ansprüchen gekreuzt. Die Beziehungen der einzelnen Werke auf eine Gattung als Generalnenner wird aber in dem Maß fraglich, in dem mit ihrer Funktion und Tradition auch die Kriterien des Gattungsbegriffs ihre Verbindlichkeit einzubüßen drohen.

Die Arbeit von Martin Weyer grenzt ihr Thema nach den maßgeblichen Gattungsbelegen von Mendelssohn und Reger ab, umfaßt damit aber noch die ganze gemeinhin „romantisch“ genannte Epoche. Der Anschein gattungsgeschichtlicher Kontinuität verdeckt freilich leicht die Divergenzen innerhalb einer solchen Zeitspanne. Ein historischer Zusammenhang zwischen den wenigen bedeutenden Orgelsonaten ergibt sich erst, wenn man die Fülle epigonaler Stücke hinzuzieht. Eine Voraussetzung der scheinbaren Traditionseinheit ist also die

periphere Rolle der Gattung, deren Geschichte weithin Abstand vom historischen Progressus hält. Die methodischen Schwierigkeiten einer Untersuchung wie dieser beginnen bereits mit denen der Demonstration. Die Werke lohnen wohl nur partiell eine nähere Analyse, doch sind sie für den Leser meist kaum erreichbar, und um so mehr ist man auf Informationen durch den Autor angewiesen. Die vielen Notenbeispiele sind darum dankenswert, sie gehen aber auch zu Lasten der Werkbeschreibungen, für die bei der Vielzahl fast verschollener Werke nur wenig Raum bleibt. Wieweit die Urteile Weyers begründet sind, wird daher nicht immer recht einsichtig.

Indes bestimmen derlei Probleme auch nicht das methodische Verfahren der ganzen Arbeit. Die Einleitung entwirft – neben Bemerkungen zur Situation der Orgelmusik und des Orgelbaus im 19. Jahrhundert – eine Gruppierung der Komponisten nach „Landschafts- und Schulkreisen“ (7-14). Ob eine solche Ordnung für diese Zeit noch möglich ist, mag zweifelhaft sein; wo sie sich aber durchführen läßt, da gilt sie vorab für zweitrangige Musiker und tendiert damit zur Betonung sekundärer Momente. Im weiteren skizziert Weyer – gestützt auf die Arbeiten von Larsen, Ritzel u. a. – die Vorgeschichte der Sonate bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (15-27). Dieser Abriss hat insofern Konsequenzen, als sich die Untersuchung dann auf formale Aspekte des Sonatensatzes konzentriert (was vom Namen der Gattung her freilich naheliegt), während andere Form- und Satztypen nicht ebenso hervortreten. Auch wenn Distanz vom Lehrbuchschema gesucht wird, liegt der Akzent weithin auf formalen Elementen wie Themendualismus, Durchführungarbeit, Reprisesanlage etc. Daß in diesem Abschnitt der als „Schöpfer“ der Orgelsonate apostrophierte Mendelssohn nicht erwähnt wird, ist kein Zufall. Denn gerade in Mendelssohns op. 65 sind Analogien zum Sonatensatz wie zum Formzyklus der Sonate eher Ausnahmen. Falls diese Werke also Gattungsmodelle bilden, könnte es ihre formale Variabilität fraglich machen, die Orgelsonate primär unter Vorzeichen des Sonatenbegriffs zu sehen. Denn auch im folgenden zeigt sich, daß in der Orgelsonate bis hin zu Reger formale Kennzeichen des Sonatensatzes zurücktreten. Zwar distan-

ziert sich Weyer von der Vorstellung, nach der ein Themendualismus oder der „*thematische Parameter*“ überhaupt vorrangig wäre, um dann doch – bei Regers op. 60 – als „*Zentralproblem der Orgelsonate*“ das Verhältnis von „*Themendualismus und Durchführung*“ zu bezeichnen (156). Und andererseits kann es heißen, die Vielfalt der Formen Mendelssohns habe „*die Auflösung der klassischen Sonatenform*“ in der Orgelsonate beschleunigt (43). Wenn aber eher zweitrangige Opera einem Standardbegriff der Sonate entsprechen, von dem sich qualitätvolle Werke eher emanzipieren, so wären die Kriterien der Gattung wohl weniger in der Tradition der klassischen Sonate zu suchen, doch wäre die Gattungsgeschichte dann auch kaum einem Entwicklungsschema zu subordinieren.

Der Fülle des Materials sucht Weyer durch eine Einteilung gerecht zu werden, die sich einerseits an „Schulkreisen“, andererseits an den durch Mendelssohn, Liszt, Rheinberger und Reger bestimmten „Richtungen“ orientiert. Indes fragt sich nicht nur, wieweit bei belangvoller Musik des 19. Jahrhunderts noch von Schulen und Richtungen zu reden ist. Vielmehr stechen die bedeutenden Werke aus der ganzen Produktion derart heraus, daß sie sich nicht leicht einer Zuordnung fügen. Auf Weyers Beschreibung all der Werke wenig bekannter Autoren ist hier nicht einzugehen; nur der Untersuchung der Hauptwerke mögen noch einige Anmerkungen gelten.

Die beiden Sonaten Regers, die einen Endpunkt der Gattung markieren, bilden in Regers Oeuvre Sonderfälle, deren Verhältnis zur Gattungsgeschichte näher zu diskutieren wäre. Ihrer komplizierten Faktur kann freilich eine so knappe, dazu primär formale Analyse (151-161) nicht detailliert nachgehen. Ähnliches gilt für die Orgelsonaten Rheinbergers, bei dem die Gattung ausnahmsweise zentrale Bedeutung hat. Wenn 20 Werke auf ebensoviele Seiten behandelt werden, sind kaum mehr als cursorische Beobachtungen möglich (die einzige Detailanalyse einer Fuge [130] ist der Arbeit von K. Trapp entnommen). Die qualitativen und strukturellen Unterschiede der Werke, ihre wechselnden Modelle und Verfahren verdienten als Indizien eines vom Historismus bedrohten Komponierens eine eingehende Interpretation. Überzeugender

ist dagegen die Analyse von Reubkes Psalm 94 im Verhältnis zum Orgelwerk Liszts (89-101). Daß Mendelssohns Orgelsonaten – ebenfalls nicht nur Nebenwerke – auf acht Seiten besprochen werden, verwundert um so mehr, weil gerade in ihnen der Neuanfang der romantischen Orgelmusik gesehen wird. (Wird dabei mehrfach auf die ungedruckte Dissertation von S. Vendrey [Wien 1964] verwiesen, so wäre man dieser ausgezeichneten Arbeit wohl auch eine kritische Auseinandersetzung schuldig.) Dabei wird wohl die – scheinbar zufällige – Entstehung der Werke in einzelnen, erst nachträglich zu Zyklen geordneten Sätzen überschätzt. Offen bleibt nämlich, wie es zu erklären wäre, daß jeweils genügend viele Sätze zur Verfügung standen, die tonartlich zueinander paßten. Vermutlich spielte doch schon bei ihrer Entstehung die Absicht ihrer zyklischen Verbindung mit, wie aus den strukturellen, affektiven und z. T. auch thematischen Beziehungen der Sätze hervorgeht.

Weyers Arbeit bewältigt ein außerordentlich umfangreiches Material in einem höchst informativen Überblick. Freilich zeigt sich auch, welche Grenzen einer so umfassenden Gattungsgeschichte für Musik des 19. Jahrhunderts vorerst gesetzt sind. Gerade darum wäre zu wünschen, daß diese Arbeit weitere Einzelstudien anregen möge.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Felix Mendelssohn Bartholdy. (Vorwort von Margaret CRUM). Oxford: Bodleian Library 1972. 22 S. und 37 Taf. (Bodleian Picture Books. Special Series. No. 3.)

Das hier anzuzeigende Bändchen besticht vor allem durch ein Bildmaterial, das freilich nicht allein musikwissenschaftliche Interessen befriedigen will. Der Absicht, die Bibliotheksbestände einem weiteren Kreis nahezubringen, entspricht die Wahl der Abbildungen. Es dominieren also optisch wirksame Objekte, namentlich Zeichnungen und Aquarelle Mendelssohns (die fast die Hälfte des Tafelteils einnehmen), daneben Zeichnungen Goethes, E. Bendemanns u. a. sowie Programme, Titelblätter, Erinnerungstücke u. dgl. Eröffnet wird der Bildteil durch eine Skizze zu dem – im

Original verschollenen – Bild des jungen Felix, das Carl Begas 1821 malte. Daneben finden sich Proben aus ein paar Autographen, so ein Studienblatt mit Korrekturen Zelters, je eine Seite aus der Aufführungspartitur der *Matthäuspassion*, aus der wohl frühesten Fassung der *Sommernachts Traum-Ouvertüre* u. a., dazu die wohl letzte Komposition Mendelssohns, das *Altdeutsche Frühlingslied* op. 86/6. Die hier präsentierten Bestände gehören zum Nachlaß von Margaret Deneke, mit dem die Bodleian Library nun eine der wichtigsten Mendelssohn-Sammlungen besitzt. Das Vorwort von Margaret Crum skizziert in knappen Zügen Mendelssohns Leben und Tätigkeit, bezogen auf die ausgewählten Abbildungen, die dann ausführlich und zutreffend kommentiert werden. Freilich möchte man sich vor allem wünschen, daß die Bodleian Library diesem Beginn einen Katalog ihrer Mendelssohn-Bestände – primär der Autographie und Notizbücher – folgen ließe.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik. Zusammengestellt von Peter RANFT. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 120 S., 20 Taf.

Diese Veröffentlichung, die in einer chronologischen Zusammenstellung wichtige briefliche Äußerungen und historisch-politische Ereignisse der Zeit miteinander vereint, nimmt eine Übergangsstellung zwischen Dokumentation und Biographie ein. Obwohl das Buch eine Biographie durchaus nicht ersetzen möchte und sich sicher eher an den interessierten Konzertbesucher als an den Fachmann wendet, entsteht ein anschauliches und gut informierendes Bild Mendelssohns und seiner Zeit. Das Vorwort betont zwar ausdrücklich die bahnbrechenden Verdienste marxistischer Musikwissenschaft um die Erforschung Mendelssohns, der Verfasser ist jedoch zugleich großzügig genug, auch die Ergebnisse nicht marxistischer Arbeiten in seine Chronik aufzunehmen. Besonders gut gelungen ist in dieser Zusammenstellung die Dokumentation politischer und sozialer Hintergründe zu Mendelssohns Lebensgeschichte; die Auswahl persönlicher Zeugnisse und Zitate befriedigt ebenfalls,

wobei man sich freilich fragen muß, ob es in einer solchen Dokumentation nicht besser wäre, einiges doch ausführlicher zu kommentieren. Offensichtlicher Irrtum ist der Hinweis auf S. 81 auf die „konservative“ politische Gesinnung von Mendelssohns Schwager Gustave Lejeune-Dirichlet: die Briefstelle Mendelssohns deutet gerade auf dessen republikanische Ansichten hin.

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Briefe aus Leipziger Archiven. Hrsg. von Hans Joachim ROTHE und Reinhard SZESKUS. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 290 S., 1 Facs.

Daß die klassische Mendelssohn-Biographie immer noch aussteht, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die autobiographischen Dokumente, auf die sich eine solche Arbeit ja stützen müßte, größtenteils noch immer unbekannt sind. Während auf dem Gebiet der Lebensbeschreibung erfreuliche Ansätze zu verzeichnen sind, liegt die geplante und dringend notwendige Gesamtausgabe der Briefe noch immer in weiter Ferne: die Forschung ist hier auf zahlreiche, meist unzuverlässige und unvollständige Einzelausgaben (mit Kürzungen etc.) angewiesen. Die Versuchung, einzelne Auswahlanthologien der Briefe zu drucken und bereits längst bekanntes Material durch sporadische Neuveröffentlichungen zu ergänzen, ist wohl bei keinem anderen Komponisten so verführerisch, wie im Falle Mendelssohns. Die Geschäftskalkulation, daß eine wissenschaftlich an sich wertlose Ausgabe, wegen einiger „Ergänzungen“ doch ein Verkaufserfolg werden wird, erwies sich bisher – leider – noch immer richtig. Geschlossen liegen nur die Briefe Mendelssohns an seine deutschen Verleger in einer vorbildlichen Edition vor, und es ist nur zu wünschen, daß der Herausgeber Rudolf Elvers bald Zeit finden möge, die vollständige Gesamtausgabe der Briefe fortzuführen.

Angesichts dieser unerfreulichen Quellenlage ist es bereits ein Fortschritt und höchst begrüßenswert, wenn es gelingt, die Mendelssohn-Briefbestände einzelner große-

rer Sammlungen oder Städte geschlossen zu publizieren. So legten zum Mendelssohn-Jahr 1972 zwei ostdeutsche Forscher Briefe aus den Archiven Leipzigs vor. Diese verlegerisch wie wissenschaftlich gründlich betreute Ausgabe enthält insgesamt 146 – darunter 97 bisher ungedruckte – Briefe Mendelssohns nebst einem chronologischen Verzeichnis, einem Namens- und Sachregister und den Kurzbiographien der erwähnten historischen und zeitgenössischen Personen. Die Ausgabe ist jeweils nach den Adressaten gruppiert, so nehmen – nebst einzelnen Briefen aus der Jugendzeit – die Briefe an den befreundeten Maler Eduard Bendemann, an Ferdinand David und an das Direktorium der Leipziger Gewandhauskonzerte den Löwenanteil ein. Von besonderem Interesse sind außerdem noch die Briefe an den Rat der Stadt Leipzig, die ein intensives soziales Engagement des Komponisten für die Belange der Orchestermusiker erkennen lassen und sein kulturpolitisches Bemühen verdeutlichen, mit der Gründung des Leipziger Konservatoriums den Kunstunterricht für alle Schichten zugänglich zu machen.

In dieser Ausgabe sind die Briefe an den Geiger Ferdinand David zum ersten Mal ungekürzt abgedruckt. Sie enthalten nebst kritischen Stellungnahmen zur Politik und zum Berliner Geistesleben des Vormärz auch die kompositionsgeschichtlich hochinteressanten Briefe Mendelssohns aus der Zeit der Entstehung des Violinkonzerts, in denen Mendelssohn seinen Freund in manchen technischen Details zu Rate zog. Besonders ärgerlich ist indessen, daß den Forschern aus der DDR jene wenigen Briefe an David, die in Leipziger Archiven nicht vorliegen, bzw. die Antwortbriefe Davids zum Violinkonzert, die sich in einer (in der Bodleian Library Oxford deponierten) englischen Privatsammlung befinden, nicht zugänglich waren (s. Vorwort). Die Chancen einer Korrespondenzveröffentlichung, die sowohl Briefe, wie Antworten hätte berücksichtigen können, wurden hier zunichte, ganz abgesehen davon, daß man trotz ungekürzter Neuveröffentlichung wieder zur alten Eckart'schen Ausgabe wird greifen müssen, wenn man sich über die Briefe an David vollständig informieren will (Kleine Ergänzung am Rande: der in dem Brief an Adele Schopenhauer [S. 215] erwähnte, kranke

Freund Mendelssohns war der frühverstorbene August Hanstein.)

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

HERBERT KUPFERBERG: *Die Mendelssohns. (The Mendelssohns. Three generations of Genius).* Tübingen-Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins 1972. 302 S.

GEORGE R. MAREK: *Gentle Genius. The story of Felix Mendelssohn.* London: Robert Hale & Co 1973. XIV, 365 S.

Diese beiden Neuerscheinungen auf dem Sektor der Mendelssohn-Biographien bemühen sich, ihren Gegenstand in einen größeren historisch-genealogischen Zusammenhang hineinzustellen. Es handelt sich hier um zwei außerordentlich faszinierende kulturhistorische Schilderungen, denen es gelingt, die Mendelssohnsche Familiengeschichte zu einem Stück europäischer Geistesgeschichte zu erweitern. – Die Affinität zu Sebastian Hensels Familienchronik ist besonders bei Kupferberg zu spüren, welcher der Disposition von Hensels *Familie Mendelssohn* nicht nur in größeren Zügen, sondern bis hin zu den Details von Henriette Mendelssohns Lebensgeschichte und des Mordfalls Praslin folgt. Wenn man auch Bedenken dagegen anmelden muß, daß Kupferberg die Generation Abraham Mendelssohns zur dritten Geniegeneration der Familie erhebt (vgl. engl. Originaltitel!), so ist doch zuzugeben, daß ihm eine interessante Familienbiographie gelang, in der jedes bemerkenswerte Mitglied seinen verdienten Platz erhalten hat. Das durch familiäre Rücksichten eingeengte Vorbild Hensels übertrifft Kupferberg vor allem in der Herstellung konkreter historischer Bezüge, die für die Emanzipation der Familie Mendelssohn von großer Bedeutung waren; jene Stellen in der Biographie Moses Mendelssohns, welche die spezifische Situation des Judentums schildern, sind hier besonders zu erwähnen. Am Schluß seines Buches setzt sich der amerikanische Musikkritiker ausführlich mit der Rezeption Mendelssohns auseinander und bringt, besonders was die negative Beurteilung Mendelssohns im englischen Sprachraum betrifft, einige neue Daten. So ist man verwundert zu lesen, daß nicht nur in

Deutschland eine negative – teils antisemitische – Reaktion auf die musikalische Vorherrschaft Mendelssohns einsetzte, sondern auch in England, das bisher als das klassische Land des Mendelssohn-Kultes galt. Freilich entsteht bei Kupferberg der Eindruck, als ob nur negative Reaktionen auf Mendelssohn nennenswert wären: die gewichtige Rolle der positiven Rezeption und die historische Bedeutung der Mendelssohn-Nachfolge, die keineswegs nur ein Aschenbrödel-dasein fristete, fehlen in dieser Darstellung. Für die Gegenwart konstatierte Kupferberg eine steigende Kurve von Mendelssohns Popularität; wenn die Wiederentdeckung des *Elias* als Dokument dramatischer Oratorien-geschichte auch durchaus erfreulich ist, so sollte es doch bedenklich stimmen, daß nach Kupferbergs Zeugnis Mendelssohns Symphonien in Amerika zur Ballettmusik abzusinken beginnen.

Intensiver als Kupferberg konzentriert sich George R. Marek auf die Figur des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, obwohl auch bei ihm der Weg vom Dessauer (nicht Frankfurter! s. Waschzettel) Ghetto bis zum Berliner Bankhaus anschaulich und faszinierend geschildert wird. Die historischen wie frühindustriellen Kräfte, die diese Entwicklung bestimmt hatten, sind nach Ansicht des Autors besonders für die Persönlichkeit von Abraham Mendelssohn entscheidend gewesen, dessen „Zerrissenheit“ Marek – im Gegensatz zu Eric Werner – weniger mit dem jüdischen Erbteil, als mit dem Schwanken Abrahams zwischen künstlerischen und philosophischen Neigungen zu erklären versucht. Dem Einfluß Abraham Mendelssohns auf die Persönlichkeit seines Sohnes Felix mißt Marek große Bedeutung zu; die Konventionalität, die bei Felix Mendelssohn manchmal in Musik und Prosa durchzubrechen scheint, führt der Autor auf die Erziehungsmethoden Abraham Mendelssohns zurück, auch die landläufige Feststellung, daß Mendelssohn ein besserer Komponist geworden wäre, wenn er zu leiden und zu kämpfen gehabt hätte (???) fehlt bei Marek nicht.

Indessen scheinen solch persönlich-private Erklärungsversuche für Mendelssohns spezifischen Stil nicht auszureichen; Mendelssohn hat ja u. a. in der gewichtigen Auseinandersetzung um den Namen Mendelssohn oder Bartholdy gerade seinem

Vater gegenüber geistige Unabhängigkeit bewiesen. Die Spannung, die Marek unter der lebenswürdig-eleganten Oberfläche bei Mendelssohn sowohl im Persönlichen wie im Künstlerischen zu recht konstatiert, ist sicherlich auch das Zeichen des Bewußtseins von den eigenen künstlerischen Grenzen (S. 106), ist aber zugleich wesentlich von der ästhetischen Spannung bestimmt, der Mendelssohn als Zeitgenosse des musikalischen Biedermeier unterworfen war. Mendelssohns Zeit läßt sich musikgeschichtlich nur als Zwischenstufe der Entwicklung „von der funktionalen Bestimmtheit artifizieller Musik zur ästhetischen Autonomie begreifen“ (Carl Dahlhaus) und Mendelssohns Musik, die teils die Funktionalität bürgerlicher Musikpraxis akzeptierte, während sie zugleich durch die Genialität des Komponisten immer stärker zur Autonomie und damit weg von der Funktionalität strebte, spiegelt dieses geschichtliche Spannungsverhältnis getreu wider. So betrachtet ist der alte Streit um Mendelssohns Romantizismus, Klassizität, Glätte oder Epigonentum – an dem sich der Autor ebenfalls versucht – mißlig: das spezifisch Mendelssohnsche scheint ja gerade in seinem gespaltenen (musikalischen) Bewußtsein zu liegen.

Wie sein Kollege Kupferberg befaßt sich auch Marek ausführlich mit der Rezeption Mendelssohns und im Kapitel *What remains?* mit seiner Bedeutung für das heutige Musikleben. Während dem Autor die Geschichte von Mendelssohns Musik im Nazi-Deutschland mit großer Sachlichkeit und Distanz gelingt, ist ihm die Erklärung für Mendelssohns heutige Rolle etwas anachronistisch geraten: wenn Mendelssohns Musik heute nichts weiter als ein „*reminder of vanished beauty*“ sein soll, so sagt dies zugleich zu viel und zu wenig über ihre heutige Funktion aus.

Außerordentliche Geschicklichkeit erweist der Autor im Aufspüren von noch nicht bekannten Mendelssohn-Dokumenten: der erstmalige Teilabdruck bisher unbekannter Briefe, von Teilen aus Mendelssohns Hochzeitsreise-Tagebuch, von Zeichnungen und von Stellen aus den Tagebüchern der Königin Victoria von England verleihen Mareks Biographie dokumentarischen Wert; auch seine Zusammenarbeit mit dem Berliner Mendelssohn-Archiv erwies sich für dieses Buch als außerordentlich fruchtbar.

Die Bibliographie zum Schluß berücksichtigt auch die neuesten (westlichen) Veröffentlichungen; ein chronologischer Mendelssohn-Kalender stellt die Zusammenhänge zum Zeitgeschehen anschaulich dar. Für die Berichtigungen der 2. Auflage wären einige Kleinigkeiten anzumelden: so reiste Mendelssohn von Wien aus zur Krönung Ferdinands IV. zum König von Ungarn nicht nach Budapest (S. 174), das es damals als eine Stadt noch gar nicht gab, sondern nach Pressburg; den Gedanken eines Bachdenkmals in Leipzig hat Mendelssohn nicht nur unterstützt (S. 264), sondern selbst entwickelt.

Susanna Großmann-Vendrey, Basel-Frankfurt a. M.

BOHUMÍR ŠTĚDRŮN: Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenůfa. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philologica (vol.) 139. Brno: 1971. 224 S.

Der Verfasser, durch zahlreiche Janáček-Arbeiten bekannt, legt hier die Resultate seiner vieljährigen Studien jenes Bühnenwerkes vor, das Janáčeks Ruhm als Opernkomponist begründet hat. In den Jahren 1940-1970 hat Štědroň eine Reihe von Einzelbeiträgen zu verschiedenen Problemen dieser Oper veröffentlicht und sich mit der Entstehung des Werkes zuletzt im Kongreßbericht Ljubljana 1967 (1970) befaßt. Die vorliegende Arbeit ist eine in vielen Punkten ergänzte und korrigierte Zusammenfassung dieser Beiträge in Buchform. Aus dieser Tatsache ergeben sich einige überflüssige Wiederholungen im Text, die man besser hätte streichen sollen.

Die Arbeit ist übersichtlich gegliedert: Janáčeks „*Vorläufer*“-Kompositionen zur Oper (S. 11-57), die eigentliche Arbeit an der Oper; Libretto, erste und zweite Fassung (S. 58-114), die „*Wurzeln des Opernstils*“ (Sprachmelodie, Volkslied, S. 115 bis 163) und Vorgeschichte der Aufführung in Prag (S. 164-205). Es folgen ein tschechisches Resümee (S. 206-216), Quellen- und Literaturverzeichnisse, 42 Bildbeilagen und Register. Die einzelnen Abschnitte sind mit größter Gründlichkeit gearbeitet und enthalten eine Unmenge an Einzelheiten, u. a. zahlreiche wichtige Informationen über die mährische und tschechische Umwelt, in der

Janáčeks Werk 1894-1903 entstand und in der es nach der mittelmäßigen Uraufführung (Brünn 1904) auf den Durchbruch (Prag 1916) warten mußte. Mit großer Bescheidenheit bezeichnet Štědroň seine Arbeit jedoch bloß als „*Grundrisse einer eingehenden wissenschaftlichen Würdigung*“ (S. 9).

Diese Menge an Detailinformationen schließt eine ins Detail gehende Kritik aus, da sie einerseits einer solchen Arbeit kaum adäquat wäre, andererseits oft kleinlich wirken würde. Es dürfte deshalb opportuner sein, die wichtigsten Resultate hervorzuheben und zu kommentieren. Als allgemeine kritische Bemerkung bloß die Feststellung, daß eine gewisse Straffung des Textes der Arbeit nicht geschadet hätte.

Unter den im ersten Abschnitt angeführten „*Vorläufern*“ der Oper ist die 1894 komponierte *Einleitung zu Jenufa – Eifersucht* für Orchester ohne Zweifel das wichtigste Werk. Štědroň, der dieses Werk mit Recht mit der 1888 entstandenen Männerchorkomposition *Der Eifersüchtige* verknüpft, kommt nach einer gründlichen und überzeugenden Analyse zu der wichtigen Einsicht, daß „*die Einleitung . . . einen untrennbaren Bestandteil der Oper darstellt und unmittelbar zu deren erstem Aufzug führt. Man sollte sie deshalb auch tatsächlich der Oper einverleiben . . .*“ (S. 46). Diese Einleitung, die bis 1957 nur in der Handschrift vorlag, wurde erstmals 1959 in Greiz (DDR) als Vorspiel der Oper aufgeführt. (Zur Instrumentationsanalyse eine Bemerkung: Štědroň findet „*keine Belege dafür, daß er (Janáček) sich bei der Orchestrierung an N. Rimskij-Korsakov und seine Osnovy orchestrovky angelehnt hätte.*“ Das war jedoch 1894-1904 kaum möglich, da die *Osnovy* erst 1898-1908 geschrieben und 1913 veröffentlicht wurden.)

Die eigentlichen Arbeiten an der Oper begannen mit Janáčeks Plan, das 1890 in Prag aufgeführte Drama *Ihre Ziehtochter* von G. Preissová zu komponieren. Die Dichterin vertrat jedoch die Ansicht, daß das Stück als Opernlibretto ganz ungeeignet sei. Wie es trotzdem zum Libretto wurde, rekonstruiert Štědroň mit größter Gründlichkeit aus der erhaltenen gedruckten Ausgabe des Dramas aus Janáčeks Besitz und der für Zensurzwecke angefertigten Kopistenabschrift. Das Exemplar des Dramas enthält unzählige handschriftliche Bemerkungen, Streichungen, Notenskizzen und persönliche Aufzeichnungen, darunter das Datum der Beendigung der Oper 18.3.1904. Štědroň weist nach, daß das Werk bereits am 25.1.1904 in der Reinschrift des Kopisten vorlag, daß Janáček jedoch noch während der schweren Krankheit seiner Tochter Olga (der das Werk gewidmet ist) weiterarbeitete und es erst nach ihrem qualvollen Tode mit der abschließenden Notiz versah.

Wie bei allen anderen Werken nachweisbar, arbeitete Janáček auch an der *Jenufa* weiter, korrigierte, strich und komponierte nach. Auch im Text wurden weitere Veränderungen vorgenommen, wie ein Vergleich zwischen der genannten Kopistenabschrift, der ersten (deutschen) Ausgabe (Wien 1918) und der ersten tschechischen (1953) des Librettos eindeutig beweist.

Die Akribie, mit der Štědroň die Librettofrage behandelt, ist auch an seiner Behandlung der beiden Fassungen des Klavierauszugs ersichtlich. Er rekonstruiert die Urfassung aus den gestrichenen, korrigierten und teilweise überklebten Stellen. Die meisten Streichungen betreffen jene zahlreichen Motivwiederholungen, die für Janáčeks persönlichen Stil charakteristisch sind, hier aber so überhand nahmen, daß K. Kovařovic, der Dirigent der ersten Aufführung in Prag, noch die zusammengestrichene Fassung als wegen der vielen Wiederholungen für die Bühne untragbar bezeichnete.

Der Abschnitt über „*die Wurzeln des Opernstils*“ befaßt sich teils mit Janáčeks theoretischen Ansichten über das „*Melodische der Sprache*“, teils mit dem „*Widerhall des mährischen Volksliedes in Jenufa*“. Die erste Frage wird hier, in Anbetracht der zahlreich vorliegenden Beiträge zu diesem Thema, wohl etwas zu langatmig beantwortet. Man kann eher von einer selbständigen Studie, als von einer „sprachmelodischen“ Untersuchung der Oper sprechen. L. Spiess (*Janáčeks Theorie der Sprachmelodie*, in: L. Janáček und die zeitgenössische Musik, Prag 1958, S. 281 ff.) dürfte bereits das Wesentlichste zusammengefaßt haben.

Die Frage nach der Benützung von Volksmelodien in *Jenufa* ist nicht uninteressant. Janáček behauptete selbst kategorisch, daß er nur Volkstexte, jedoch keine „*Volksnoten*“ benützt habe (1916). Štědroň vergleicht die zu diesen Texten gehörigen

Melodien der Volkslieder mit Janáčeks Liedern in der Oper und kommt zur gleichen Konklusion: es gibt keine Volksliedmelodien in *Jenufa*. Lieder der Oper sind hingegen in spätere Volksliedsammlungen aufgenommen worden. Es ist allerdings klar, daß eben diese Tatsache die Annäherung des Komponisten an die Qualitäten des Volksliedes bezeugt. Štědroň dürfte auch entgangen sein, daß es rhythmisch verschleierte, melodisch jedoch ziemlich eindeutige Übereinstimmungen gibt, so im Rekrutenlied („s'will jeder hochzeiten“), vgl. Takt 1-2 des Liedes mit dem Volkslied bei Bartoš, Takt 1-4. Auf die rhythmischen Übereinstimmungen in „*Ei, Mutter, liebes Mütterlein*“ weist der Verfasser selbst hin.

Im letzten Abschnitt über die Vorgeschichte der Aufführung in Prag kommt Štědroň weit ausholende Darstellung jenem Leser zugute, der die tschechische Sprache nicht beherrscht. Das Verhältnis Janáček-Kovařovic, zunächst durch eine ungünstige Kritik getrübt, die Janáček über eine Oper des Dirigenten schrieb, wird hier sehr eingehend dargestellt. Hinzu kommt eine gute und ausführliche Besprechung von Kovařovic als Komponist und Dirigent, eine Erwähnung der Stellungnahme des Smetanapologeten Z. Nejedlý gegen sowohl Janáček wie Kovařovic, sowie der Rolle, die Marie Calma, die Sängerin, und ihr Gatte bei dem endlichen Zustandekommen der Prager Aufführung der *Jenufa* spielten. Dreizehn neu aufgefundene Briefe von Janáček werden hier ausgewertet und alle in deutscher Übersetzung abgedruckt. Abschließend befaßt Štědroň sich mit den Retuschen und Hinzufügungen von Kovařovic' Hand. Der bedeutende Anteil, den er als Dirigent am entscheidenden Erfolg der Aufführung hatte, beruht hauptsächlich auf der Erfahrung des versierten Theaterfachmannes, der die Eigenart des Komponisten respektieren lernte, obwohl sie seiner eigenen Auffassung (z. B. der Instrumentation) widersprach. Janáček nahm seinerseits viele Anregungen dankbar entgegen und revidierte die für den Druck (UE, Wien 1917) bestimmte Vorlage nach den Vorschlägen von Kovařovic.

Ein gutgewähltes Bildmaterial illustriert alle Abschnitte dieser verdienstvollen Arbeit, die für jeden Janáček-Forscher unentbehrlich ist.

Camillo Schoenbaum, Dragoř

OTTMAR SCHUBERTH: *Die Scene ohne Symbolik*. München: Hornung-Verlag 1971. 144 S., 137 Abb.

Bücher dieser Art pflegt – meist aus eigener Initiative und auf eigene Kosten – zu publizieren, wer sich mißverstanden wähnt, wer über sich das vermeindliche Fehlurteil der Zeitgenossen zu korrigieren wünscht, bevor die Geschichte es kolportiert. „*Audiat et altera pars*“, fordert der Bühnenbildner Richard Panzer denn auch im Vorwort einer Monographie, die ihm, dem heute 75-jährigen zu widmen, er selbst wohl den Kollegen und Bühnenbild-Historiker Ottmar Schubertth gewann.

Das Ergebnis ist ein teils vergrämt-selbstgerechtes, teils aggressiv-kulturkritisches Bekenntnisbuch, aus dem man, es angemessen zu würdigen, eigentlich nur zitieren müßte. Nicht nämlich Richard Panzer, der den Philosophen Wilhelm Hausenstein und Emil Preetorius als „*Lehrer und Meister*“ nennt, oder seine Überzeugungen vom „Wesen“ der Bühnenausstattung („*Nicht das Wissen und Denken, sondern nur das offene Herz, die naive Unbefangenheit, machen uns zum schöpferischen 'Schauen', zum schöpferischen 'Tun' bereit*“, S. 9) sind für die beklagte Mißachtung seines umfangreichen Werks durch Theater und Publizistik der Zeit verantwortlich, sondern „*die Situation ist, vom Gesichtspunkt des Gesamtkunstwerks 'Theater' gesehen, unmöglich geworden*“ (S. 10).

„*Zeigen, wie es gewesen ist*“, hat Panzer sich zum Leitsatz gemacht, „*in bestimmtem Maße fühle ich mich einer vorbehaltlosen Werktreue verbunden*“ (S. 10), und zutreffend mithin läßt er sich charakterisieren als einen Bühnenmaler, der mehr der Tradition als der Gegenwart, mehr den Bedingungen und Forderungen des überlieferten Werkes als denen seiner aktuellen, zeitbezogenen Verlebendigung, mehr dem Künstler-Subjekt als dem Publikum oder der Gesellschaft sich verantwortlich fühlte.

Die möglicherweise erhoffte Rehabilitation muß so mißlingen, die Motive indes für den schier tragikomischen Antagonismus zwischen in gutem Sinne „konservativem“ ästhetischem Bewußtsein und einem Theater, das mit wachsendem Gespür für seine gesellschaftliche Verantwortung eben dieser „werkgetreuen“ Reproduktions-Ästhetik überdrüssig wurde, sie treten überaus deut-

lich zu tage. Wenn dieses Buch überhaupt – und dann natürlich weniger für die Musik- und Theaterwissenschaft, als für Ausbildung und Praxis jüngerer Bühnenbildner – einen Sinn hat, dann den, sogleich den Widerspruch zu provozieren und ihm sogar die Argumente noch zu liefern.

Wissenschaftlichem Anspruch halten weder Ottmar Schuberts recht beiläufiger historischer Rückblick noch seine grundsätzlich gemeinten Betrachtungen über das Bühnenbild stand. Ein Werk-Katalog überdies fehlt ebenso wie eine stichhaltige Erläuterung des fülligen Bildanhangs, der immer wieder geometrisch gegliederte, zentral- oder winkelperspektivisch angeordnete Räume zeigt und – zumal in Panzers Neigung zur rhythmischen Formalisierung dramatischer Wirklichkeit – den Einfluß Emil Preetorius' erkennen läßt. Mit einem historisch-philologisch exakt gearbeiteten „Apparat“ jedoch wäre Richard Panzer mehr Gerechtigkeit zu erweisen gewesen als mit der vorliegenden Polemik gegen die „destruktive“ Intolleranz der modernen Kunst. Dietrich Steinbeck, Berlin

HELMUT RÖSING: Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen. Wien: Verlag Notring 1969. 294 S. (Dissertationen der Universität Wien. 42.)

Der vom Verfasser intendierte Versuch, „zu objektiven Aussagen über die klangfarblichen Charakteristika innerhalb verschiedener Kunstepochen und Kulturen zu gelangen“ (S. 4), erweist sich in mehrfacher Hinsicht als problematisch. Zum einen verschließt sich die Klangfarbe – als das subjektive Korrelat einer objektiven Konfiguration von Teiltönen, Phasenbeziehungen und Ausgleichsvorgängen – einem ausschließlich physikalisch-messenden Zugriff: Klangfarbe ist stets Wahrnehmung, die in vielen Fäden an psychische und sozio-kulturelle Voraussetzungen gebunden ist und sich durch Spektro- oder Sonagramme gewiß nicht adäquat untersuchen läßt. – Doch auch einer „objektiven“ Analyse der Objektseite, d. h. der physikalischen Struktur von Klängen stellen sich Hindernisse in den Weg. Der Autor hebt hervor, daß „die sinusför-

migen Schwingungen in den Schwingungsrezepten der Instrumentenklänge“ nicht das Entscheidende seien, „sondern vielmehr die Abweichungen von der sinusförmigen Periodizität, die Modulationen der Frequenz und der Intensität innerhalb des zeitlichen Kontinuums“ (S. 11). (Zu vermuten ist, daß man hier nicht von Prioritäten, sondern von Wechselwirkungen auszugehen hat!) Entsprechend setzt er mit dem von ihm verwendeten Kay-Sonographen ein Analyseverfahren ein, das den zeitlichen Modulationen des Klanges Rechnung trägt und – zumindest in dieser Hinsicht – den herkömmlichen Aufzeichnungsmethoden mittels Suchtonanalysator und Pegelschreiber eindeutig überlegen ist. Andererseits stellt die Methode des Sonographen jedoch den Analysierenden vor neue Probleme. Sie suggeriert Objektivität, wo es sich letzten Endes doch wiederum nur um eine Verschiebung der – subjektiv geprägten – Interpretation vom auditiven in den visuellen Bereich handelt. Dies wird in der vorliegenden Arbeit besonders an den Sonagrammen von Orchesterklängen deutlich: Die Aufzeichnungen geben ein äußerst unscharfes Bild, das erst in der Konfrontation mit der Partitur, der Transkription und/oder dem Höreindruck sinnvolle Deutungen zuläßt. – Zugespitzt heißt das: Nicht die Sonagramme interpretieren den Klang, sondern der Klang interpretiert die Sonagramme. Die letzteren geben selbst bei einfach strukturierten Instrumentenklängen immer nur Anhaltspunkte: Wo man etwas genaueres über die relative Stärke von Teilschwingungen oder deren Frequenzen erfahren will, ist man wiederum unweigerlich auf die mühevolleren Verfahren der Spektralanalysen und der digitalen Frequenzmessung angewiesen, die wesentlich exakter arbeiten.

Ekkehard Jost, Gießen

HANS KREITLER & SHULAMITH KREITLER: Psychology of the Arts. Durham: Duke University Press 1972. 514 S.

Das Buch von Kreitler und Kreitler habe ich mit Mißtrauen und Argwohn zu lesen begonnen, denn seit es selten geworden ist, daß Psychologen über Kunst

schreiben, verbergen sich hinter Titeln, die ähnlich klingen wie *Psychology of Art*, häufig dilettantische Spekulationen. Ich habe meine argwöhnische Meinung gründlich revidieren müssen angesichts dessen, daß es sich um ein äußerst seriöses Werk handelt. Der erste Abschnitt enthält eine lehrreiche und kritische Abhandlung über die wichtigsten psychologischen Kunsttheorien. Das was psychoanalytische, gestalt- und informationstheoretische sowie behavioristische Ansätze an Wissen bereitstellen, fassen Kreidler und Kreidler in einer eigenen Theorie zusammen, die sich auf den Rezipienten von Kunst konzentriert. Wiewohl die Beziehungen kompliziert sind, versuchen sie ästhetisches Gefallen mit dem kybernetischen Modell der Homeostase zu beschreiben. Zu dem durch einen ästhetischen Reiz ausgelösten Wechselspiel zwischen Aktivierung und Wiederherstellung der Gleichgewichtslage, zu dem Wechselspiel zwischen Spannung (*tension*) und Lösung (*relief*) – schon von Wilhelm Wundt als grundlegend erkannte Kriterien der Gefühle – treten modifizierende Variablen wie kognitive Orientierung und persönliches Involviertsein. Die Theorie von Spannung und Lösung stützen die Autoren durch eine gründliche Aufarbeitung bisheriger Untersuchungen, wobei zwar Prinzipielles erörtert werden soll, jedoch zunächst eine Trennung bezüglich der einzelnen Künste erfolgt. Dieser differenzierenden Betrachtung ist ein zweiter Teil angeschlossen, der „*beyond the Tension Principle*“ (Stand Freud dieser Überschrift Pate?) allgemeineren Kategorien der ästhetischen Wahrnehmung gewidmet ist. Einstellung, Einfühlung, ästhetische Distanz, Wahrnehmung symbolischer Repräsentanz, Sublimierung und anderes mehr kommen zur Sprache. Dieser zweite Teil verblüfft in dem Kapitel über *Cognitive Orientation and Art*, weil hier von der ursprünglichen Zielsetzung, nämlich ästhetische Wahrnehmung und Urteil zu erfassen, abgewichen wird: Eine Theorie über Kunst bzw. eine Theorie, die die Frage beantworten soll, welcher Art von Realität die Kunst sei, wird dargelegt. Es mag sein, daß die Autoren, da das ästhetische Erlebnis psychologisch nicht als etwas vom sonstigen Erleben qualitativ Verschiedenes, etwas ganz Spezifisches, abgesondert werden kann, dieses Kapitel für notwendig erachteten.

Sicherlich wird an ihm Kritik einsetzen, denn bei aller Bildung, die Kreidler und Kreidler besitzen, greifen sie mit dem in diesem Kapitel zum Ausdruck gebrachten Anspruch, zumindest in Teilaspekten eine ästhetische Theorie geschaffen zu haben, zu hoch. Der gründliche Einblick in kunstpsychologische Fragestellungen, den sie vermitteln und die z. T. lehrbuchhafte Darstellung, die ihrer großen Übersicht entspringt, wird diesem Buch jedoch – so ist zu hoffen – Wirkung sichern.

Helga de la Motte-Haber, Hamburg

PAUL HINDEMITH: *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 251 S.

Das Buch, fußend auf den theoretischen Grundlagen der *Unterweisung im Tonsatz* und Fortsetzung des *Zweistimmigen Satzes*, beginnt mit der 12. Übung, in der das Arbeitsmaterial besprochen wird. Es folgen „*Akkordverbindungen*“, Liedsätze, dann erst „*tonale Funktionen*“, homophone Satzweise, dreistimmiger Kontrapunkt und schließlich „*der Tritonus*“. Hier sollte ein „Übungsbuch zum vierstimmigen Satz“ anschließen, dessen Inhalt jedoch schon weitgehend in beiden Bänden der seit 1949 vorliegenden *Traditional Harmony* vorweggenommen ist.

Man könnte nun Einzelheiten im Hinblick auf die heute übliche anspruchsvollere Unterrichtspraxis kritisieren, etwa Hindemiths merkwürdige Behandlung der verdeckten Oktavparallelen (S. 37 f. In die Oktav: unten Schritt, oben Sprung; aus der Oktav: oben Schritt, unten Sprung. Alles andere ist falsch! Hier ist das Phänomen nicht auf seinen Kern zurückgeführt, sondern Akzidentelles bestimmt die Systematik). Oder man könnte, die ungeheure Breite der Ausführungen böswillig bewundernd, die 780 kleinen Kreise, welche „*sämtliche zwischen zwei Klängen denkbaren Verbindungsmöglichkeiten*“ graphisch darstellen, mit dem Einmaleins in einem Lehrbuch der höheren Mathematik vergleichen. Kritik müßte man auch am Begriff des „*harmonischen Wertes*“ anmelden, wie auch aus Hindemiths „*Funktionsbezeichnungen*“ (S. 99) Schlüsse ziehen über die „*Richtigkeit*“ der abgeleiteten „*Tonverwandtschaften*“:

alles, was römische Zahlen trägt, ist in seiner Verwandtschaftsstellung zumindest sehr problematisch.

Solche Kritik bedeutete aber, die Fundamente von Hindemiths Vorstellungen anzuerkennen, und das ist dem Rezensenten unmöglich. Nicht nur wegen des bekannten Fiascos bei der Ableitung der 12 Töne aus der Obertonreihe und der Bestimmung der Intervallgrundtöne aus der Reihe 2. Vielmehr ist es Hindemiths absolutes Verharren innerhalb des strukturellen Denkens der Tonalität. Das musiktheoretische Denken konnte sich in den letzten Jahrzehnten gerade deshalb entwickeln, weil es – schon in tonalen Werken Bartóks und Stravinskys – die Hindemithschen Kategorien entweder negiert oder als sekundäre verwendet – aber nicht einmal zum letzteren dürfte ein Eleve der Hindemithschen Pädagogik gelangen: die enorme Ausbreitung des Stoffes und die Betonung handwerklicher Routine („Man tut gut daran, diese Aufgabe mindestens zehnmal zu lösen“) werden jeden, der diese Schule durchlaufen hat, ein für allemal festgelegt haben. Sie zeigen aber auch, daß Hindemith unerschütterlich davon überzeugt war, er würde keinen Personalstil, sondern einen verbindlichen Epochenstil vertreten. Angesichts dessen, was geschehen ist, bleibt das ebenso unbegreiflich, wie das Fehlen von jungen und jüngeren Nachfolgern Hindemiths begreiflich wird. Das führt zu einer hier notwendigerweise letzten Überlegung.

Einige historische Techniken der europäischen Musiktheorie sind auch heute noch durchaus Gegenstand, sinnvollen kompositorischen Studiums. Sie sind es dank bestimmter Qualitäten, deren wichtigste sich so skizzieren lassen.

- 1) Die Satztechnik führt zum Verständnis zentraler Denkweisen der betreffenden Epoche.
- 2) Die Epoche vertritt einen bedeutenden Aspekt der Erscheinungsweise von Musik.
- 3) Das Erlernen der Satztechnik entwickelt wichtige Fähigkeiten, mit Musik kompositorisch umzugehen.

Den letzten Punkt könnte man Hindemiths pädagogischen Schriften zweifellos zubilligen, sofern sie mit allen (!) anderen Techniken gelehrt würden. Dazu müßten jene allerdings auf höchstens ein Zehntel ihres

jetzigen Umfangs konzentriert werden. Aber selbst dann, wenn man der „erweiterten Tonalität“ den Rang einer selbständigen Epoche zusprechen würde, die vom tonalen Denken der beiden Jahrhunderte vorher nicht bewältigt werden kann, selbst dann könnte ein Kompositionslehrer kaum verantworten, diese historische Erscheinung nur aus der Sicht eines einzelnen zu predigen. Die Antwort auf derartige Fragen jedenfalls wird über das künftige Schicksal von Hindemiths pädagogischen Schriften entscheiden. Erhard Karkoschka, Stuttgart

EMIL FISCHER: Handbuch der Stimmbildung. Tutzing: Hans Schneider 1969. 232 S.

Das *Handbuch der Stimmbildung* von Emil Fischer erschien bereits im Jahr 1969 im Verlag Hans Schneider, Tutzing, und ist in Fachkreisen vermutlich leider noch weitgehend unbekannt. Der Verfasser wollte einerseits, wie er im Vorwort vermerkt, den Wissenschaftler, den Gesangspädagogen und besonders den Gesangstudierenden ansprechen, einen Beitrag zur Klärung von gesangstechnischen Begriffen leisten und andererseits für die Unterrichtspraxis Anregungen geben. Diese Absichten sind Emil Fischer ganz gewiß in hohem Maße aufgrund profunder Sachkenntnis gelungen.

Die vorliegende Arbeit versucht in ihrem ersten Teil Ordnung und Verständnis in Begriffsbestimmungen wie etwa Stütze, Tiefgriff, Vibrato, Fistelstimme, Pfeifstimme u. v. a. zu bringen; dabei werden eigene und fremde empirische Erfahrungen sowie wissenschaftliche Erkenntnisse und Forschungsergebnisse aufgezeigt und erläutert. Dieser erste Teil des 232 Seiten umfassenden Buches – vom Verfasser „*Grundlegung*“ genannt – stellt geradezu eine Art Nachschlagewerk für gesangstechnische Begriffe und deren Verständlichkeit aus praktischer, wissenschaftlicher und historischer Sicht dar. Im zweiten Teil der Darlegung „*Unterrichtspraxis*“ legt der Verfasser bewußt eine „skelett“-hafte Unterrichtsmethodik vor, ohne ein starres Unterrichtsschema im Sinne einer weiteren neuen Gesangsmethode aufstellen zu wollen. Die „*Unterrichtspraxis*“ sollte als eine Anregung und nicht als eine Reglementierung verstanden werden, denn

der Verfasser teilt, wie aus den Ausführungen zu ersehen ist, die Auffassung einer „modernen“ Gesangsausbildung, welche sich an den Gegebenheiten des Auszubildenden orientiert.

Das Handbuch der Stimmbildung ergänzt in vorzüglicher Weise Schriften wie etwa von Lohmann, Martienssen u. a. und sollte in keiner Fachbibliothek fehlen.

Helmut Lips, Stuttgart

CORNELIS J. NEDERVEN: *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 108 S.*

Begnügen sich Abhandlungen zur Akustik der Holzblasinstrumente in der Regel mit der Darstellung von Erregungsmechanismen, Klangspektren und Ausgleichsvorgängen, so stellt Nedervens Buch darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur Theorie – und damit letztlich auch zur Praxis – des Instrumentenbaus dar. Als zentrales Problem steht dabei die Abhängigkeit der produzierten Tonhöhe von der Position, Form und Größe der Grifflöcher im Vordergrund – ein Problem, das sich angesichts der Mannigfaltigkeit von zu berücksichtigenden Variablen als äußerst komplex erweist.

Erschließt sich insofern diese Arbeit in all ihren Details letztlich wohl nur dem Physiker, so enthält sie jedoch auch für den Musiker und den akustisch interessierten Musikwissenschaftler eine Fülle an wichtigen Informationen. Die jedes einzelne Kapitel abschließenden Zusammenfassungen bieten hier eine wertvolle Verständnishilfe. – Für die Freunde silberner oder goldener Querflöten wird es dabei freilich desillusionierend sein zu erfahren, daß das Material des Instruments keinerlei Einfluß auf seine Klangfarbe hat: Die Vibrationen der Wandung tragen zum abgestrahlten Gesamtklang nichts bei, was wahrnehmbar wäre; Tonhöhenreinheit, Ansprache, Stabilität und Farbe des Klanges werden ausschließlich durch die innere Geometrie des Instrumentes determiniert. Ekkehard Jost, Gießen

CLAUDE ROSTAND: *Anton Webern. L'homme et son oeuvre. Paris: Editions Seghers 1969. 184 S.*

Am 24. September 1970 konnte man im *Figaro* lesen:

„*Notre ami Claude Rostand vient de recevoir le Grand Prix de l'académie des Beaux-Arts (section musique, fondation Bernier) pour l'ouvrage qu'il a consacré à Anton Webern, dans la collection 'Musiciens de tous les temps', aux Editions Seghers. Voilà une distinction bien méritée! En effet, ce petit volume vient exactement à son heure.*“

Man war gespannt und erwartete auf dem knappen Raum im Format 13.5 x 16 eine Darstellung, die dem knappen Werk Weberns entsprechen sollte. Das Büchlein ist leider eine einzige Enttäuschung und man zweifelt, ob es in der „académie des Beaux Arts“ überhaupt jemand gelesen hat. Clarendon, der die Kritik im *Figaro* geschrieben hat und dem Autor „*une passion scrupuleuse*“ bescheinigt, wohl kaum, denn so naiv darf auch ein Kritiker nicht sein!

Im bibliographischen Teil, der 57 Seiten umfaßt, fallen Ungenauigkeiten auf. Das Gymnasium in Klagenfurt hat Webern 1902, nicht 1904 verlassen (S. 10) und das Foto S. 96 gegenüber, als „*sa femme*“ bezeichnet, dürfte wohl eher Frau Amalia Waller, eine der Töchter Weberns sein. Der Theorieunterricht bei Dr. Komauer war sehr gründlich (S. 10), Rostand gibt hier die als falsch nachgewiesenen Ansichten von Wildgans wieder. Die erste Begegnung Weberns mit dem Werk Mahlers war übrigens ausgesprochen negativ, er zog ihm zunächst R. Strauss vor (S. 11). Global erwähnt Rostand aus dem Jugendschaffen 25 Lieder und 8 Werke der Kammermusik, aber er hat sie nicht selbst gesehen, auch in der Beurteilung dieses Früh-schaffens schreibt er Wildgans nach (S. 15), dessen Buch schon lange vor der Publikation dieser Werke geschrieben worden war. Seite 19 wird behauptet, daß sul ponticello und Dämpfung für die Blechbläser um 1904 „*complètement inconnus*“ und eine Erfindung Weberns waren. Es tut einem leid, einen französischen Autor was die Dämpfung betrifft, bloß an Debussys *Prélude à L'Après-Midi* . . . erinnern zu müssen.

Über Webern als Dirigent gehen die Meinungen zwar auseinander, je nachdem ob man die interpretatorische oder die schlagtechnische Seite ins Kalkül zieht, – Adorno z. B. verehrte auch den Kapellmeister Webern aufs höchste – aber von „*Chef plus ou moins analphabète par ailleurs*“ zu sprechen

(S. 23), geht zu weit. Wenn Webern in seinen Kapellmeisterstellungen an Theatern meist gescheitert ist, so hatte das andere Gründe als dirigiertechische. Hat Rostand Webern je dirigieren gehört und gesehen?

Webern als „*esprit non mathématique, non littéraire, non intellectuel*“ zu bezeichnen (S. 60) ist ganz einfach falsch. Gewiß war er nicht der serielle Klügler, zu dem man ihn in den Fünfzigerjahren zurechtinterpretiert hatte, aber von Weberns Beschäftigung mit Goethe zu sagen „*Ce sont là les rares instants d'intellectualité de Webern . . .*“ (S. 61) zeugt von einer völligen Ahnungslosigkeit dem Menschen Webern gegenüber. Gerade hierzu hätte es aber in Paris einzigartige Informationsmöglichkeiten gegeben. Ein Gespräch mit Max Deutsch etwa, dem Schönbergschüler und zeitweise engem Webernfrend, hätte hier sofort Klarheit geschaffen, und dem Büchlein die Chance verschafft, eine einzigartige Quelle zur Persönlichkeit Weberns zu werden. Haben doch im Elternhaus von Deutsch die meisten Proben des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ stattgefunden. In Montrouge bei Paris lebt aber auch Anton Swarowsky, ein Patenkind Weberns, der ebenfalls Rostands recht merkwürdiges Webernbild rasch korrigiert hätte.

Auf Seite 77 kommt endlich das Kapitel *Les exécutions Weberniennes en France*, in dem man dem Autor wichtige Informationen zutraut. Aber er sagt nur,

„*Avant 1920, il est improbable que Webern ait été joué dans notre pays: la chose n'est d'ailleurs pas contrôlable, le contrat liant Webern à un éditeur, Universal Edition, ne datant que de cette année 1920.*

„*De 1920 à 1938, il ne paraît pas non plus que, sauf occasion rarissime (une audition du Quatuor op. 22 au „Triton“ le 10 mai 1937) la musique de Weberns ait pénétré en France.*

„*De 1939 à 1949, la S.A.C.E.M. (= Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) constate qu'elle n'a jamais eu l'occasion de créditer la Société autrichienne (néanmoins deux concerts consacré à l'Ecole de Vienne furent dirigés en novembre 1944 par René Leibowitz).*“

Rostand weiß also nur von einer einzigen Webernaufführung bis 1944! Strawinsky hat

aber erzählt, daß schon in den Zwanzigerjahren Werke Weberns zusammen mit eigenen Werken in Paris aufgeführt wurden. Eine hervorragende Quelle für frühe Webernaufführungen wäre schließlich Jean Wiener gewesen, der am 14.12.1922 einen Schönberg-Webern-Abend durchgeführt hat, bei dem das Brüsseler Pro-Arte-Quartett Weberns op. 5 gespielt hat. Wenige Monate nachher hat Wiener mit dem Geiger René Benedetti Weberns op. 7 in Frankreich erstaufgeführt. Die gleichen Stücke hat dann 1927/28 Max Deutsch mit dem Berliner Geiger Hermann Körner in einem Konzert gebracht. Über Wiener hätte sich Rostand aber sogar in einem im gleichen Verlag erschienenen Büchlein *Dictionnaire illustré de musiciens français*, Collection Seghers 1961, informieren können, wo es S. 362 heißt,

„*Les 'concerts Wiener' firent entendre au public parisien nombre d'oeuvres contemporaines (Schoenberg, Berg, Webern . . .)*“

Die Passacaglia op. 1, die S. 78 als Werk „*sans opus*“ bezeichnet ist, wurde 1928 in Paris und Brüssel durch Cornelis aufgeführt, die Zeitschrift *Pult und Taktstock* berichtet darüber auf einer Werbeseite des Septemberheftes 1927 „*großer Erfolg bei der französischen Erstausführung*“. Schließlich kommt im Buch *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik*, Regensburg 1962, von Ursula Bäcker, der Name Webern fünfmal im Namensverzeichnis vor; dabei sind französische Kritiker wie Prunière, Hoérée, Kochnitzky zitiert; man war in Frankreich mit Webern doch einigermaßen vertraut.

In dem knapp 100 Seiten umfassenden Werkteil kommt es zu einer Häufung von paramusikalischen Formulierungen wie „*extase mystique*“, „*projection quasi mystique*“, „*frémissement spatial*“, „*expressionnisme convulsif*“, „*cosmique abstraction*“, „*complexité polyphonique*“, die dem Laien nichts sagen und mit denen der Fachmusiker recht wenig anzufangen weiß. Versteckt in diesen „Analysen“, die den Namen kaum verdienen, sind Übersetzungen der von Webern komponierten Texte ins Französische, die von der Gattin des Autors stammen sollen. Wer sich einmal in Jone-Texte eingelesen hat, kann sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten machen, die diese

Sprache einer Übertragung in ein fremdes Idiom bereiten, und man kann diese Arbeit nur bewundern, die erst eine Pflege des Weberschen Vokalwerkes in Frankreich ermöglichen.

Die Bibliographie, vom Autor selbst als „*sommaire*“ bezeichnet, umfaßt sage und schreibe neun Werke. Das ist ein Bruchteil dessen, was die Pariser Bibliothèque Nationale an einschlägigen Werken bietet. Rostand hat auf die reiche Weberliteratur verzichtet und auf die Möglichkeiten einer Stadt wie Paris, er hat sein Büchlein sozusagen im musikwissenschaftlichen Alleingang geschrieben, es ist auch demnach ausgefallen. Walter Kolneder, Karlsruhe

DAS ANDERNACHER GESANGBUCH (Köln 1608). Faksimiledruck, mit einem Nachwort herausgegeben von M. HÄRTING. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1970. (170), XIII S. (Denkmäler rheinischer Musik. 13.)

Im Jahre 1608 erschien in Köln bei Gerhart Grevenbruch ein Gesangbuch mit dem Titel: *Catholische // Geistliche Gesänge // Vom süßen Namen Jesu // von der Hochgelobten Mutter Gottes Mariae &c // Von der Fraternität S. Ceciliae zu Andernach in Lateinisch vnd Teut//sche verß Componirt vnnnd Collegiert . . .* – Dieses sogenannte „Andernacher Gesangbuch“ spielt schon in den hymnologischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts von Philipp Wackernagel, Joseph Kehrein, Severin Meister und Wilhelm Bäumker eine besondere Rolle. Nur in drei Exemplaren ist es erhalten, die in den Bibliotheken Berlin, München und Donaueschingen liegen. Das Münchener Exemplar diente dem vorliegenden Faksimile-Druck als Grundlage. Leider ist das technische Problem der fotografischen Aufnahme nicht befriedigend gelöst, da die linken Seiten fast immer stark abgebläßt erscheinen. Über die Wichtigkeit der Faksimile-Ausgabe dieses Gesangbuchs braucht man nicht zu diskutieren. Von den um die Jahrhundertwende 1600 erscheinenden Gesangbüchern der Gegenreformation Speyer (Köln) 1599, Konstanz 1600, Beuttner (Graz) 1602, Mainz 1605 ist es wohl das am sorgfältigsten

gearbeitete und auch in seinem ornamentalen Schmuck (Randleisten auf jeder Seite) schönste. Der Faksimile-Druck soll wissenschaftlichen Zwecken dienen. Deshalb ist der große Umfang des Gesangbuchs – (37) 609 (15) Seiten – dadurch reduziert, daß immer 4 Seiten (bei Beibehaltung des originalen Formats) auf einer Seite großen Formats gedruckt sind. Da es für diese Seiten keine Zahlen gibt, ist man gezwungen, nach den Seitenzahlen des Originals zu zählen. Die Lieder des Gesangbuchs sind im Original numeriert (I-CLXXVII), da hierbei aber 10 Nummern übergangen wurden, ist diese Numerierung problematisch. Der Herausgeber hat deshalb jeweils am Rand zur Überschrift der Lieder in arabischen Ziffern neu numeriert.

Das Nachwort des Herausgebers untersucht zunächst die Entstehung des Gesangbuchs. Andernach gehörte damals zum Erzstift Köln, daher die Widmung an den Kölner Kurfürsten Ferdinand. Die Cäcilienbruderschaft in Andernach war von angesehenen Bürgern der Stadt 1588 gegründet worden. Der Rektor der Andernacher Lateinschule Magister Balthasar Solen aus Daun unterzeichnet eines der lateinischen Widmungsgedichte an den Kurfürsten und hatte sicher auch wichtige Funktionen bei der Entstehung des Gesangbuchs. M. Härtling nennt daneben noch den Regens der Bruderschaft, den Schöffen und Ratsherrn Joh. Pergener als möglichen Mitarbeiter. Das Ziel des neuen Gesangbuchs sollte die Verdrängung des protestantischen „Bonnschen Gesangbuchs“ (erste Auflage 1544) sein, wie in der deutschen Vorrede ausführlich dargestellt wird. In dieser Vorrede „*An den christlichen Leser*“ sieht Härtling eines der bemerkenswertesten Selbstzeugnisse gegenreformatorischer Gesangbuchherausgeber. Möglicher Weise ging dem Druck von 1608 eine Ausgabe von 1605 voraus (nach dem Frankfurter Meßkatalog von 1605 und L. von Büllingen, *Annales typographici Colonienses*, Bd. 2, Bl. 433b), die aber als verloren betrachtet werden muß. Es ist auch fraglich, ob diese Ausgabe schon Melodien enthielt.

Ein spezifisches Kennzeichen der Lieder des Andernacher Gesangbuchs ist die durchgehende Zweisprachigkeit: lateinisch-deutsch. Die Herausgeber waren Humanisten. Das zeigt sich außerdem in den

Angaben des zugrundegelegten Versmaßes über vielen Liedern. Die Zweisprachigkeit wird in der Vorrede damit begründet, daß es viele Gebildete gäbe, die zu dem Latein mehr „Lust tragen“ als zu dem Deutschen, auch daß man bei Prozessionen, Wallfahrten und bei andern Gelegenheiten zwei Chöre aus Knaben und Mädchen bilden könnte, die alternatim die Gesänge lateinisch und deutsch vortrügen. Neben alten lateinischen Texten von Hymnen und Canticiones erscheinen daher auch solche lateinische Texte, mit denen die humanistischen Herausgeber bekannte deutsche Lieder ins Lateinische übersetzten. Die Frage nach den Quellen des Gesangbuchs wird vom Herausgeber im Nachwort nur kurz behandelt. Am stärksten heben sich bei kurzer Überprüfung heraus die Gesangbücher: Leisentritt 1567 ff., vor allem Leisentritt 1584, Speyer (Köln) 1599, Konstanz 1600 und Mainz 1605. Die Herausgeber unterwarfen manche der alten Texte und Melodien einer starken Bearbeitung. Erst die Faksimile-Ausgabe schafft die Möglichkeit, diesen Fragen im einzelnen nachzugehen. Eine große Anzahl der deutschen Texte erscheint hier zum ersten Mal: nach M. Härting 106 von 184. Gleiches gilt für 77 von 183 Melodien. Es bleibt eine Aufgabe hymnologischer Forschung, diesen großen Schatz an neuen Texten (60%) und neuen Melodien (40%) und die zahllosen Varianten zu bekannten Melodien und Texten richtig stilistisch und chronologisch einzuordnen.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

JOHANN GRABBE: Werke. Hrsg. und eingeleitet von Heinrich W. SCHWAB. Kassel usw.: Bärenreiter 1971. XIV, 134 S. (Denkmäler norddeutscher Musik. Band 2.)

Der erste Band der „Denkmäler norddeutscher Musik“ ist 1965 erschienen: Johann Theiles *Musicalisches Kunstbuch*, hrsg. von Carl Dahlhaus. Der hier zu besprechende zweite Band bietet das schmale erhaltene Gesamtwerk des Gabrieli-Schülers und Schütz-Zeitgenossen Johann Grabbe, der Hoforganist bzw. Hofkapellmeister am Detmolder und später am Bückeburger Hof und dort infolge des Dreißigjährigen Krieges die letzten zwanzig Jahre seines Lebens als Kornschreiber tätig war.

Mit dieser Reihe verfolgt die Landeskundliche Abteilung des Kieler Musikwissenschaftlichen Instituts das Ziel, solche musikalischen Quellen der Öffentlichkeit vorzulegen, die von den übrigen Denkmälerpublikationen nicht erfaßt werden, aber entweder von allgemeinem oder landeskundlichem Interesse sind. Beides ist für den vorgelegten Band der Fall: Die erhaltenen Kompositionen können über die an kleinen Residenzen Norddeutschlands herrschende Musikkultur Aufschluß geben und erweisen, was die Madrigalkompositionen betrifft, Grabbe als mehr als eine „Mittelbegabung“ (H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 2 1954, S. 62); dies ergibt ein Vergleich mit zeitgenössischen Parallelvertongen, den der Herausgeber in einer 1969 erschienenen Studie durchgeführt hat (in *Sagittarius* 2, S. 67-77).

Das 1609 in Venedig erschienene Madrigalbuch, mit dem Grabbe seine Lehre in der prima prattica bei Giovanni Gabrieli abgeschlossen hat, ist der vokale Teil der vom Komponisten erhaltenen Werke. Der instrumentale Teil ist repräsentiert durch einige meist kürzere Stücke in Sammelwerken von Thomas Simpson, William Brade und Konrad Hagius, mit denen Grabbe am Bückeburger Hof bekannt geworden ist.

Das Madrigalbuch von 1609, das den Hauptteil der Neuausgabe ausmacht, enthält 21 fünfstimmige Kompositionen, deren Texte u. a. von Guarini, Marino und Tasso stammen.

Hinsichtlich der Übertragung entscheidet sich Schwab für unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte und Taktstrichsetzung nach jeder Brevisseinheit. Seine Argumentation gegen den Mensurstrich (S. 131), die grundsätzlich zu unterstützen ist, erscheint aber in folgenden Punkten als fragwürdig: Die „Eigenart auftaktiger Kompositionen“ könne durch Mensurstriche schwerer augenfällig gemacht werden als durch Taktstriche – die Auftaktigkeit läßt sich aber in Nr. 13 durch die musikalische Struktur nicht beweisen; die Breven des Basses von Nr. 13 (Schwab spricht hier irrtümlich von „Longen“, S. 131, Anm. 5) würden nach Meinung des Herausgebers andernfalls durch Mensurstriche geteilt – das geschieht in einem Fall auch bei Schwab durch den Taktstrich in Takt 24/25. Dort aber, wo durch die rhythmisch-melodische Struktur

Auftaktigkeit ersichtlich ist wie in Nr. 5, Takt 37, 1. Hälfte, wird sie von Schwab trotz sonstigem Festhalten am Brevistakt nicht berücksichtigt (die Takte 34 bis 37, 1. Hälfte, würden zwei Brevistakte ergeben). All diese Schwierigkeiten würden nicht entstehen, wenn man nach Michael Praetorius den mit C bezeichneten „*Tactus tardior*“, der in Grabbes Madrigalen fast ausschließlich vorkommt, als Semibrevistakt versteht (*Syntagma Musicum* III, S. 49 f.; vgl. hierzu C. Dahlhaus und P. Brainard in *Mf* XVII, 1964, S. 162-169 und S. 169-174).

An drei Stellen kommen Oktavparallelen zwischen Quinta vox und Tenor vor: Nr. 1, Takt 33, Nr. 7, Takt 37, und Nr. 18, Takt 33/34. Die auffälligsten sind die in Nr. 1 und Nr. 18; sie scheinen auf Druck- oder Übertragungsfehler zu beruhen, wie man nach Vergleich dieser Stellen mit textgleichen Partien im selben Madrigal vermuten kann. Im Kritischen Bericht ist hierzu nichts erwähnt.

Auch der Zusammenklang in der zweiten Hälfte des Taktes 22 von Nr. 6 ist nicht ganz in Ordnung: Hier hätte eine Halbpause eingefügt werden müssen. Im Cantus von Nr. 21, Takt 26, vorletztes Viertel, muß es „a“ statt „g“ heißen.

Schließlich sei auf die übermäßigen Sekundfortschreitungen in Nr. 4, Takt 30, Nr. 19, Takt 23, und Nr. 21, Takt 4, noch hingewiesen. Sie hätten durch ein Versetzungszeichen über der betreffenden Note vermieden werden können.

Die vier vollständig und zwei unvollständig erhaltenen Instrumentalstücke stellen editionstechnisch keine Probleme. Sie gehören der Gattung der Gebrauchstänze an mit Ausnahme der italienisch konzertanten Kanzone, der umfangreichsten und reizvollsten Instrumentalkomposition dieser Werkausgabe.

Der bis auf die bei den Madrigalen angemarkten wenigen Stellen im ganzen sehr sorgfältig gestaltete Band ist mit einer in einzelnen Daten genau belegten Einleitung, drei Faksimiles, Kritischem Bericht und zusätzlichem Abdruck der Madrigaltexte versehen. Eine deutsche Übersetzung der italienischen Texte fehlt leider. Sie hätte, selbst wenn sich in fünfzig Jahren herausstellen sollte, daß sie zeitgebunden war, dieser Publikation mit Madrigalmusik,

die auch für die musikalische Praxis interessant ist, nur förderlich sein können.

Rolf Caspari, Freiburg i. Br.

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Orgelwerke. Band I-II, hrsg. von Traugott FEDTKE. Frankfurt-London-New York: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters (1968). 43 und 75 S. (Edition Peters Nr. 8010 a)

Bei der Vernachlässigung, der Friedemann Bachs Musik ausgesetzt ist, wird man gewiß eine Ausgabe begrüßen, die alle Orgelwerke, darunter bislang übersehene Stücke, vorzulegen verspricht. Zwar haben diese Werke kaum zentralen Rang im Oeuvre Friedemanns, qualitativ wirken sie recht ungleich, und die emphatischen Urteile über Friedemanns Orgelkunst, die durch Forkel oder Schubart überliefert sind, lassen sich nach den erhaltenen Werken kaum bestätigen. Immerhin erweitert sich der Bestand in dieser Ausgabe gegenüber M. Falcks Werkverzeichnis (*W. Fr. Bach*, Diss. Leipzig 1913) um fünf Fugen. Und den eher schulmäßigen Choralbearbeitungen stehen auch einige Fugen gegenüber, die einerseits durch kapriziöse oder bizarre Züge überraschen, während andererseits Momente thematischer Arbeit in den kontrapunktischen Satz eindringen.

Die Ausgabe von Fedtke vermittelt – wie üblich – zwischen wissenschaftlicher und praktischer Edition: auf einen Revisionsbericht wird verzichtet, doch werden im Anhang die Vorlagen genannt und in Fußnoten Korrekturen des Notentextes erwähnt. Das knappe Vorwort teilt die Disposition der Silbermannorgel in der Dresdner Sophienkirche mit (datiert 1621 statt 1721), da sie „dem heutigen Spieler als Vorbild für die Registrierung“ diene. Offen bleibt nur, was damit anzufangen ist, wenn kein adäquates Instrument verfügbar ist und Informationen über die Registrierung der Werke fehlen. Indessen kennzeichnet das Vorwort auch nicht das Verhältnis der Ausgabe zu den einschlägigen Verzeichnissen (neben dem von Falck etwa den Katalogen von P. Kast und E. R. Blechschmidt) sowie zu den früheren Editionen (wie denen von Roitzsch und Niemann oder der Pariser

Ausgabe von C. de Nys). Der Herausgeber macht auch weder im Vorwort noch im Anhang nähere Angaben zur Datierung der Quellen und zur Authentizität der Werke.

Band I enthält neben den acht dreistimmigen Fugen (Falck 31) drei weitere Fugen zu drei Stimmen (Falck 34, 33, 32), während Band II außer den sieben Choralvorspielen (Falck 38) noch sieben vierstimmige Fugen bietet. Erst ein Vergleich mit Falck zeigt, welche Werke Fedtke zusätzlich vorlegt: es sind dies fünf der sieben Fugen in Band II. Von den dort am Ende stehenden vier Fugen kannte Falck nur die Tripelfuge *F*-dur (Falck 36), nicht aber die Fugen *a*-moll, *c*-moll und *B*-dur. Wiedergegeben werden sie hier nach Mus. Ms. Bach P 990 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (SPK). Die Quelle wurde schon von P. Kast (1958) verzeichnet, doch wird von Fedtke weder ihr Rang noch ihre Datierung erörtert. Skeptisch macht nicht nur, daß diese Fugen – im Gegensatz zu den meisten anderen – mit Pedal rechnen. Vielmehr begegnen sie – entgegen der Verbreitung der übrigen Stücke – in keiner anderen Quelle (ausgenommen die Tripelfuge Falck 36). Hinzu kommt, daß sich gerade in diesen Werken Fehler häufen, die Korrekturen des Herausgebers fordern. Ob die drei Fugen Friedemann zugewiesen werden können, bedürfte also wohl noch einer genaueren Prüfung.

Von den vorangehenden drei Fugen in Band II wird die erste in *g*-moll (Falck 37) in den Quellen (P 693 und 384, SPK) wechselnd Friedemann und „*J. Fr. Bach*“ (wohl dem Bückeburger) zugeschrieben, was Fedtke jedoch übergeht. Daß die beiden folgenden Fugen, für die Berliner Vorlagen genannt werden, weder von Falck noch von Kast verzeichnet wurden, ist bemerkenswert. Vom Benutzer der Ausgabe ist kaum die Kenntnis der Signatur DMS zu erwarten, die auf die Deutsche Musik-Sammlung der Staatsbibliothek Berlin (DStB) mit ihren Ausgaben aus neuerer Zeit hinweist. Für die Fuge *D*-dur wird als Quelle kommentarlos DMS 131 823 angegeben, hinter dieser Signatur verbirgt sich aber die Sammlung *Les Organistes Célèbres* . . . (Bruxelles o. J., Schott; SPK), die jedoch nicht das gemeinte Stück enthält, sondern die dritte der Acht Fugen (in *D*-dur). Die fragliche *D*-dur-Fuge

findet sich hingegen ohne weitere Quellenangaben in G. W. Körners Sammlung *Der neue Organist* . . . op. 40 (Leipzig o. J., Schubert; DMS O. 3177, SPK). Die folgende Fuge *c*-moll, für die Fedtke als Quelle DMS 43 857 nennt, stammt aus W. Volckmars *Orgel-Archiv berühmter Orgelcompositionen* (Bd. II, S. 29; DStB), wobei auch hier jede Angabe zur Vorlage fehlt. Es grenzt an Irreführung, wenn als Quellenbelege Bibliothekssignaturen genannt werden, jedoch ohne jeden Verweis darauf, daß es sich um Drucke des 19. Jahrhunderts von fragwürdigem Quellenrang handelt.

Vergleicht man die Wiedergabe der acht Fugen in Band I etwa mit der Ausgabe von F. A. Roitzsch (der die Beispiele in J. M. Müller-Blattaus Aufsatz in der Festschrift W. Fischer, Innsbruck 1956, entstammen), so stößt man zumal in Nr. 2 und 4 auf erhebliche Differenzen. Als Quellen nennt Fedtke das in Bruxelles (Conservatoire) befindliche Autograph sowie Mus. Ms. 30 386 der DStB (dazu für zwei Fugen noch Wiener Hss.). Verständlich mag es sein, wenn die Vielzahl weiterer, meist späterer Kopien nicht angegeben wird. Nicht genannt wird aber auch die als Widmungsexemplar geltende Quelle Amalienbibliothek 463 (DStB), die wechselnd als Druck oder Hs. bewertet wurde. Gegenüber den Berliner Quellen zeigt Fedtkes Ausgabe nicht nur viele kleinere Differenzen in Ornamentierung, Akzidentien etc. Vielmehr findet sich hier die zweite Hälfte der Fuge Nr. 2 in so abweichender Fassung, daß von verschiedenen Kompositionen zu reden ist, und beträchtliche Varianten begegnen auch in Nr. 3 (T. 16-20) und Nr. 4 (T. 38-40). Selbst wenn sich der Herausgeber an das vom Rezensenten nicht eingesehene Brüsseler Autograph hielt, wären so weitreichende Divergenzen doch eines Kommentars wert, zumal sie z. T. auch auf eine Revision des Komponisten hindeuten. Von den hier als Orgelwerke erscheinenden Stücken setzt nur ein Teil Pedal voraus. Falck wies die dreistimmigen Stücke dem Klavier, nur die Choralvorspiele und zwei vierstimmige Fugen aber der Orgel zu. Fedtke bietet zwar die dreistimmigen Werke in Band I auf zwei, die Orgelchoräle und die vierstimmigen Fugen in Band II auf drei Systemen. Die Überschriften im Quellennachweis suggerie-

ren jedoch eine dezidierte Bestimmung für Orgel, die weder den Quellen noch der Satz-anlage nach gegeben ist. Für „*Orgel oder Clavier*“ sind die acht Fugen nur in Mus. Ms. 30 386 bestimmt, und sind die dreistimmigen Einzelfugen Fedtke zufolge „für Orgel“ gedacht, so gibt nur eine Quelle „*Orgel oder Clavier*“ an. Gewiß sind solche Werke, selbst wenn sie primär als Klaviermusik gelten müssen, auch auf der Orgel zu spielen, und daß die Choralbearbeitungen wie die vierstimmigen Fugen eher der Orgel (mit Pedal) gehören, liegt auf der Hand. Von den vierstimmigen Fugen können aber wohl nur zwei als zweifelsfrei authentisch gelten (Falck 36-37), die Zahl der eigentlichen Orgelwerke bleibt also – trotz der scheinbaren Vielzahl in dieser Ausgabe – weiterhin „überaus gering“ (Falck S. 91).

Über die weitere Editionstechnik einer Ausgabe, die mit ihren Vorlagen derart verfährt, bleibt wenig zu sagen. So grobe Fehler wie z. B. Band II S. 26 (T. 3 müssen im Tenor zwei Achtel statt Viertel stehen) finden sich zwar selten, streiten ließe sich aber nicht nur über die zugefügten Phrasierungszeichen. Überflüssig und verwirrend erscheint es auch, wenn Warn- und Zusatzakzidentien durch Kleinstich ausgezeichnet werden, wo nur die alte Schreibweise der heutigen angeglichen, eher also Selbstverständliches verdeutlicht als Zweifelhafte berichtet wird. Die Korrekturen am Notentext sind zwar meist triftig, doch wünschte man sich eine nähere Begründung wenigstens dort, wo mehrere Quellen vorliegen. So begrüßenswert die Ausgabe also ist, so bleibt nur zu hoffen, daß eine Neuauflage bald zum Anlaß einer eingreifenden Revision genommen wird.

(Für freundliche Auskünfte zu den Quellen habe ich Fräulein E. Bartlitz von der DStB und Herrn Dr. H. Ramge von der SPK aufrichtig zu danken.)

Friedhelm Krummacher, Erlangen

JOHANN SEBASTIAN BACH: Fantasien, Präludien und Fugen. Nach den Quellen hrsg. von Georg von Dadelsen und Klaus Rönau. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1970). 143 S.

Die Ausgabe enthält die einzeln überlieferten Werke, die nicht in den Band „*Kleine Präludien und Fughetten*“ aufgenommen sind. Abgesehen von der Chromatischen Fantasie und der Fantasie c-moll, wurden die betreffenden Kompositionen von den großen Zyklen und Sammlungen in den Hintergrund gedrängt, und zwar vor allem deswegen, weil Bachs Autorschaft in etlichen Fällen immer wieder bestritten worden ist. Und so erblicken denn auch die Editoren den Hauptzweck einer neuen Ausgabe darin, „*zunächst einmal das Vertrauen in die Echtheit dieser einzeln überlieferten Werke wieder zu stärken*“, weshalb nur diejenigen einbezogen wurden, „*die nach kritischer Prüfung als authentisch gelten dürfen*“. In Zweifelsfällen wurde der Überlieferung stärker vertraut als der Stilkritik, da man vom Stil der frühen Kompositionen Bachs „zu wenig“ weiß. Eingedenk dessen wünschte man sich beim Fällen von Werturteilen eine gebührende Vorsicht: Wenn die Herausgeber bei Stücken, die durch eine spezifische Freizügigkeit gekennzeichnet sind, von „*ungezügelter Erfindungskraft*“ und von „*satztechnischen oder formalen Mängeln*“ sprechen (siehe Vorwort), wäre z. B. zu erklären, inwiefern sich in der Fuge in h-moll über ein Thema von Albinoni (BWV 951 a) „*ungezügelter Erfindungskraft*“ manifestiert und in einer anderen Fuge über dasselbe Thema (BWV 951) nicht (der Vergleich der beiden Fantasien BWV 917 und BWV 904 gibt das gleiche Problem auf) – freilich ein nicht einfaches Unterfangen, zumal bei dem auf überindividueller Gesetzmäßigkeit beruhenden barocken Automatismus objektive und subjektive Leistung nicht immer auseinanderzuhalten sind und „*formale Mängel*“ sich insofern einer sicheren Diagnose entziehen, als hier der Begriff „*Form*“ (im weitesten Sinne) sich nicht gleichermaßen fixieren läßt wie etwa der der klassischen Sonate.

Es mag sein, daß, zugunsten klavieristischer Brillanz und im Zuge der Auseinandersetzung mit Vorbildern, die potentiellen Möglichkeiten des einen oder anderen Themas bzw. Motivs nicht zur Maximalentfaltung kommen oder daß ein Motiv zu sehr strapaziert wird, d. h., daß die Momente Thema, Motiv, Harmonik, formaler Aufbau in keinem optimalen Verhältnis zueinander stehen. Man darf aber, will man die eigen-

tümliche Immanenz erfassen und nicht von vornherein zu einem negativen Urteil gelangen, Frühwerke nicht mit dem Maßstab messen, der von reiferen Werken herrührt – es fällt ja auch niemandem ein, die ersten Klaviersonaten von Beethoven im Hinblick auf die späteren als belanglos zu erachten. Die erkennbare kunstästhetisch-wesentliche Intention des Autors determiniert die Beurteilungskriterien. Z. B. kann man schwerlich annehmen, die Fantasie in *a*-moll (BWV 922), deren Faktur in gewisser Hinsicht eintönig erscheint, sei ein pures Zufallsprodukt und zeuge von künstlerischer Unbekümmertheit. Die Absicht des Komponisten ist eine freie Entfaltung des Harmonisch-Spielerischen – ein signifikantes Merkmal der Werke des jungen Bach – unter dem ästhetischen Aspekt permanenter Motivwiederholung (fast der gesamte Tonartenbereich ist einbezogen). Treibt hier „ungezügelter Erfindungskraft“ ihr Spiel? Besteht in der berühmten, um dieselbe Zeit (um 1709) niedergeschriebenen Toccata in *d*-moll für Orgel (BWV 565) nicht ein ähnlicher Sachverhalt?

Ungeachtet der partiellen negativen Beurteilung (die der Qualität der Ausgabe keinen Abbruch tut), verdient die Arbeit der Herausgeber volle Anerkennung. Der kritische Bericht vermittelt einen Eindruck von den erheblichen Schwierigkeiten, die sich bei der Herstellung eines gültigen Notentextes ergaben. Da nur die *c*-moll-Fantasie (BWV 906) autograph überliefert ist, zeitgenössische Drucke gänzlich fehlen, mußte von allen übrigen Werken, von denen jedes in mehr oder weniger zahlreichen, voneinander abweichenden Abschriften existiert, der Urtext rekonstruiert werden. Dazu „wurde die Methode der Textkritik verwendet, welche die Überlieferung nach dem Abhängigkeitsverhältnis der Handschriften ordnet und aus den Mutterhandschriften der verschiedenen Überlieferungszweige endlich den Text des zugrunde liegenden [sic] [„an Hand von Leitfehlern“] Autographs gewinnt“ – was natürlich nicht ausschließt, daß die Herausgeber auch auf Mutmaßungen angewiesen waren, d. h., sie sahen sich veranlaßt, zu konjizieren und unter den vorhandenen Lesarten für den Haupttext eine auszuwählen, und zwar die vermutlich letzte (da Bachs Änderungen und Nachträge eine bestimmte Tendenz im Sinn der künstlerischen

Entwicklung haben, „ist es in der Regel doch möglich, die älteren von den jüngeren Lesarten zu unterscheiden“). Außer den handschriftlichen Quellen wurden auch wichtige ältere Editionen in Betracht gezogen, da diese zum Teil auf Handschriften beruhen, die heute verschollen sind.

Die Ausgabe bietet einen zuverlässigen Notentext, dazu den kritischen Bericht, der 11 Seiten umfaßt und folgendes enthält: detaillierte Informationen über die Quellenlage (übersichtliche Stemmata, Daten, Namen der Kopisten, Sammlungen und Bibliotheken, Signaturen), aufschlußreiche Lesarten-Verzeichnisse (die aber „nur solche Fehler und Verderbnisse“ vermerken, „die in allen Variantenträgern auftreten, also aus dem Archetyp stammen“), nützliche praktische Hinweise, einige beachtenswerte Beispiele der damaligen Verzierungspraxis.

Der von Hans-Martin Theopold hinzugefügte Fingersatz dürfte für normale Hände gut geeignet sein. Allerdings bleibt unberücksichtigt, ob auf historischen Tasteninstrumenten oder auf dem modernen Klavier reproduziert wird – die unterschiedliche Tastendimension und Anschlagsart hat für die Wahl des Fingersatzes nicht unerhebliche Konsequenzen. Es sei indes allgemein gesagt, daß sich manches einfacher ausführen ließe: z. B. indem man unnötigen stummen Fingerwechsel vermeidet oder eine Applikatur so wählt, daß sie auch auf Transponiertes ohne zusätzliche Schwierigkeiten anwendbar ist. Wenngleich nun der Fingersatz unter den bestimmenden Voraussetzungen physiologischer Gegebenheiten, spieltechnischer Möglichkeiten, spezieller Artikulation und Phrasierung sowie des Tempos zustandekam und eben deshalb wohl kaum beansprucht, eine Patentlösung zu sein, darf man nicht vergessen, daß eine Sammlung wie die vorliegende nicht nur von solchen Musikstudenten und „Professionellen“ benutzt wird, die meinen, auf (gewiß erprobte) Fingersatzangaben verzichten zu müssen, weil diese „Artikulation und Phrasierung präjudizieren“ (siehe *Musica*, Jg. 1971, Heft 5, S. 514), sondern auch von Musikern, die sich gerne anregen lassen, und nicht zuletzt von vielen Musikliebhabern, die ohne Anleitung eines Lehrers daraus spielen.

Der Druck ist klar, obschon manchmal größere Abstände zwischen den Noten angebracht wären (für handschriftliche Ein-

tragungen des Spielers steht in einigen Stücken wenig Platz zur Verfügung). Die Koppelung „*spieltechnische Interpretation*“ erscheint dem Rezensenten überspitzt (S. 134, rechte Spalte, vorletzter Absatz), da es sich in diesem Zusammenhang um die Verdeutlichung einer rein applikatorischen Angelegenheit handelt. Zum Schluß erlaubt sich der Rezensent zwei kurze Hinweise: Zu S. 134, linke Spalte, oben: Die von J. G. Müthel verfertigte Kopie der Chromatischen Fantasie (BWV 903), P 275, ist wahrscheinlich während dessen etwa einjähriger Studienreise 1750/51 entstanden. Müthel kam im Mai 1750 nach Leipzig zu Bach und wohnte bei ihm, bis dieser starb. Er hielt sich dann in Naumburg bei Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol auf und besuchte u. a. Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. – Zu S. 136, rechte Spalte, unten: Mit dem hier genannten „*J. W. Häsel*“ dürfte der Organist, Klavierspieler und Komponist Johann Wilhelm Häßler (auch Häsl, Hässler) gemeint sein (1747-1822); jene Schreibweise des Namens ist nicht geläufig. Erwin Kemmler, Schildgen

ANTONIN DVOŘÁK: *Messe in D dur op. 86. Orgelversion. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten.* [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. X, 83, [13] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonin Dvořáks. II, 7.)

ANTONIN DOVÁK: *Messe in D op. 86. Partitur. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten.* [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. XII, 133, [11] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonin Dvořáks. II, 8.)

Dvořáks einzige uns erhaltene Messe entstand 1887 in der Fassung für Chor, Soli und Orgel als Auftragskomposition zur Einweihung einer Kapelle, die Dvořáks Mäzen J. Hlávka bei seinem Schloß in Lužany hatte erbauen lassen; am 11.9.1887 konnte der Komponist selbst die Uraufführung leiten. – Die Verleger zeigten merkwürdigerweise kaum Interesse: Simrock lehnte ab, Novello machte eine Orchestrierung zur Bedingung, die Dvořák 1892 fertigte. Nach dieser Novello-Ausgabe

(Part. nur leihweise) erschien die Messe noch 1963 bei Robert Carl/Saarbrücken in stark überarbeiteter Fassung. Die 1970 im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene Ausgabe schließt eine Lücke sowohl in wissenschaftlicher als praktischer Hinsicht: Der Herausgeber, Jarmil Burghauser, leistete mit beiden Bänden gründliche und kenntnisreiche Arbeit. Kleiner Einwand: Die deutsche Übersetzung der Vorworte und kritischen Berichte (besorgt von Hilda Kupečková) kommt an Stilblüten nicht immer vorbei („*eigenartig*“ statt „*eigenständig*“, „*Sekunden*“ statt „*2. Violinen*“ u. a.).

Diese Messe, die 10 Jahre nach dem berühmten *Stabat mater* und 3 Jahre vor dem *Requiem* entstand, weist einen gewissen Mangel an persönlicher Eigenart auf: Für beschränkte Verhältnisse komponiert, zeigt sie einiges vom „*landwirtschaftlichen Styl*“, mit dem Josef Rheinberger seinerzeit eine für Vaduz geschriebene Messe ironisch charakterisierte. Andererseits bietet sich das technisch einfach gehaltene Werk (die Soli können durch eine kleine Chorgruppe ersetzt werden) auch weniger versierten Chören an, die auf der anschwellenden Flut „*romantischer Kirchenmusik*“ mitsegeln wollen. Demgegenüber scheinen in der Orchesterfassung (2 Ob., 2 Fg., 3 Hr., 2 Trp., 3 Pos., Pk., Streicher, Orgel) äußerer Aufwand und musikalischer Gehalt zu divergieren. Interessant aber die Orchestrierung Dvořáks: während die Orgel mehr continuoartig den Chor stützt, bringt das Orchester bemerkenswerte motivische Verdeutlichungen und rhythmische Pointierungen. Die Chorstimmen blieben bei der Zweitfassung unangetastet, die Solistenpartien zeigen geringfügige Abweichungen.

Martin Weyer, Marburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

DETLEF ALTENBURG: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). Band 1: Text. Band 2: Quellen. Band 3: Abbildungen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. XII, 427, 201, XI S., 61 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.)

JOSIP ANDREIS: Music in Croatia. Zagreb: Institute of Musicology-Academy of Music 1974. XV, 416 S., 58 Taf.

PIETER ANDRIESEN: Carel Hacquart († 1640-1701?). Een biografische bijdrage. Het werk. Brüssel: Paleis der Academien 1974. 259 S., 9 Taf.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner ‚großen‘ Opern. Teil II,1: Vita und weltliche Werke. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1974. V, 384, 38* S. (Schriften zur Musik. Band 17. Zugleich Band 3,1 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

ERNST APFEL: Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1974. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat Kassel.) 395 S.

Autore ignoto: Transeamus Usque Bethlehem nach Lukas, 2, 10-16. Hrsg. von Rudolf WALTER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1973). (II), 21 S. (Silesia Cantat. Heft 5.)

JOH. CHR. BACH: Dies Irae. Partitura. Prima edizione a cura di James BASTIAN. Mainz: Universal Edition GmbH (1972). (VI), 92 S. (Accademia Musicale. 20.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 4: Johannes-Passion BWV 245. Hrsg. von Arthur MENDEL. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1973. XIII, 269 S. (23) S. Faksimile-Wiedergabe der ersten 21 Seiten der teilautographen Originalpartitur.

HERMANN BECK: Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 301 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 9.)

Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 16: Alexander WEINMANN: Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn). 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: Universal Edition (1973). 89 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 10: Te Deum.

Edited by Denis McCALDIN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XXI, 195 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 5: Violinkonzert in cis. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XIX, 60 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

DIETER BLOCH: Vom Stadtmusicus zum Philharmonischen Orchester. 550 Jahre Musik in Bochum. Bochum: Verlag Laupenmühlen & Dierichs 1973. 152 S. (Schriftenreihe des Archivs Haus Laer in Bochum. 5.)

DONALD H. BOALCH: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1974. XXI, 225 S., 37 Abb.

HANS BOL: La Basse De Viole du temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray. Bithoven: A. B. Creighton 1973. XIV, 336 S., 1 Tab., 12 Taf.

SIEGFRIED BORRIS: Praktische Harmonielehre. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1972). 140 S. (2. erweiterte Neuauflage.)

SIEGFRIED BORRIS: Klingende Elementarlehre. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1973). 132 S.

LUDWIG BURGEMEISTER: Der Orgelbau in Schlesien. Zweite, erweiterte Auflage. Bearbeitet von Hermann J. BUSCH, Dieter GROSSMANN und Rudolf WALTER. Mit einem Beitrag über den Orgelbau zwischen den beiden Weltkriegen von Rudolf WALTER. Frankfurt a. M.: Verlag Wolfgang Weidlich 1973. 376 S., 71 Abb. (Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens. Reihe C: Schlesien, Band 5.)

ANDRÉ CAMPRA: Operatic Aairs. Edited by Graham SADLER. London: Oxford University Press 1973. IX, 94 S. (The Baroque Operatic Arias. II.)

CARLOS D'ORDOÑEZ: Sinfonia per tre cori. Partitura. Prima Edizione a cura di H. C. Robbins LANDON. Mainz: Universal Edition GmbH. (1972). (VI), 22 S. (Accademia Musicale. 16.)

Catalogus Codicum Notis Musicis Instructorum qui in Bibliotheca publica rei

publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur I. Curavit Václav PLOCEK. Prag: Academia Sumptibus Academiae Scientiarum Bohemoslovacae 1973. 417 S.

Catalogus Codicum Notis Musicis Instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur II. Curavit Václav PLOCEK. Prag: Academia Sumptibus Academiae Scientiarum Bohemoslovacae 1973. 830 S.

LUCIANO CHAILLY: Cronache di Vita Musicale. Roma: Edizioni de Santis 1973. 155 S., 1 Taf.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Deux Airs de Trompette. Partitura. Prima Edizione a cura di H. Wiley HITCHCOCK. Mainz: Universal Edition GmbH (1972). (VI), 8 S. (Accademia Musicale. 23.)

MARTIN CHUSID: A Catalog of Verdi's Operas. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1974). XI, 201 S. (Music Indexes and Bibliographies. 5.)

Colloquium Musica Bohemica et Europaea Brno 1970. Gestaltung und Redaktion: Rudolf PEČMAN. Vorsitzender des Kolloquiums: Jiří VYSLOUŽIL. Brno: Internationale Musikfestspiele 1972. 464 S.

Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band I: Johann Adolf Hasse: Ruggiero ovvero L'Eroica Gratitudine. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG 1973. XXIV, 482 S., 4 Taf.

Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band II: Giovanni Priuli: Sacrorum Concentuum Pars Prima (1618). Edited by Albert BIALES. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG 1973. VIII, 266 S., 2 Taf.

JAMES COOVER-RICHARD COLVIG: Medieval and Renaissance Music on Long-Playing Records: Supplement, 1962-1971. Detroit: Information Coordinators, Inc. (1973). 258 S. (Detroit's Studies in Music Bibliography. 26.)

ALAIN DANIELOU. In Zusammenarbeit mit Jacques BRUNET: Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung. Ein Beitrag zum Problem kultureller Entwicklung in der Dritten Welt. Aus dem Französischen von Wilfried SCZEPAN. Wilhelms- hafen: Heinrichshofen's Verlag 1974. 137 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 8.)

Danziger Kirchenmusik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Franz KESSLER. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1973). XCII, 394 S.

Der schlesische Mensch. Von seinen Wesensmerkmalen und schöpferischen Talenten. Hrsg. im Auftrage des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1969). 66 S.

Dichterliebe. Heinrich Heine im Lied. Ein Verzeichnis der Vertonungen von Gedichten Heinrich Heines zusammengestellt zum 175. Geburtstag des Dichters. Bearbeitung des Katalogs: Annemarie ECKHOFF. Hamburg: Öffentliche Bücherhallen-Musikbücherei 1972. 88 S., 2 Taf.

MICHAEL DICKREITER: Der Musiktheoretiker Johannes Kepler. Bern und München: Francke Verlag (1973). 252 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 5.)

DENIS DILLE: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 295 S.

WERNER-JOACHIM DÜRING: Erklärungs-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 140, XXI S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXIX.)

NORBERT DUFOURCQ: Jean-Sébastien Bach. Le Maître de L'orgue. Seconde édition. Paris: Editions A. & J. Picard 1973. 396 S., 1 Taf.

WOLFGANG EGGERS: Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts. Band I: Vollständige Übersetzung. Band II: Kommentar und musikwissenschaftliche Auswertung. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. IV, 299 S.

ANTON EHRENZWEIG: Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst. München: Kindler Verlag (1974). 312 S., 30 Abb.

Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Mit einem Vorwort von Friedrich BLUME. Kassel: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (1974). 467 S. (Als Taschenbuch zusammengestellt aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.)

Etat des Recherches sur la Musique Religieuse dans la Culture Polonaise. Ouvrage collectif sous la rédaction de J. PIKULIK. Varsovie: Academie de Théologie Catholique 1973. 372 S., 1 Taf.

KARL GUSTAV FELLNER: Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. Opladen: Westdeutscher Verlag (1972). 88 S. (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge. G 180.)

KLAUS FINKEL: Musikerziehung und Musikpflege an den gelehrten Schulen in Speyer vom Mittelalter bis zum Ende der freien Reichsstadt. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800. Band I. Tutzing: Hans Schneider 1973. 306 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 5.)

LUDWIG FINSCHER: Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 388 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 3.)

GUSTAV FOCK: Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 310 S., 46 Abb. (Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster. Nr. 5.)

KLAUS FÜLLER: Standardisierte Musiktests. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1974). 95 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

ARSENIO GARCIA-FERRERAS: Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. VI, 184 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXX.)

LUCILE GAYDEN: Ivan Wyschnegradsky. Frankfurt: M. P. Belaieff (1973). 39 S.

MARTIN GECK: Musiktherapie als Problem der Gesellschaft. Aus Anlaß der von Mauricio Kagel geleiteten Kölner Kurse für Neue Musik 1972. Mit Beiträgen von Juliette ALVIN, Mauricio KAGEL, Irmgard MERKT, Karin REISENBERGER und Harm WILLMS. Photographien von Zoltán NAGY. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1973). 132 S.

BRIGITTE GEISER: Studien zur Frühgeschichte der Violine. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1974). 137 S., 194, XXIII, (30) Abb. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 25.)

JAMES E. GILLESPIE, Jr.: Solos for Unaccompanied Clarinet: An Annotated Bibliography of Published Works. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1973. 79 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 28.)

PETER GIRTH: Individualität und Zufall im Urheberrecht. Berlin: J. Schweitzer Verlag 1974. XVIII, 117 S. (Schriftenreihe der UFITA. Heft 48.)

AUGUST GÖLLERICH – MAX AUER: Anton Bruckner. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1922. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. Band I: 348 S., 26 Taf.; Band II/1: 390 S., 34 Taf.; Band II/2: 258 S.; Band III/1: 674 S., 31 Taf.; Band III/2: 249 S.; Band IV/1: 688 S., 17 Taf.; Band IV/2: 696 S., 27 Taf.; Band IV/3: 677 S., 25 Taf.; Band IV/4: 335 S., 33 Taf.

PETER GRADENWITZ: Wege zur Musik der Zeit. Erweiterte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 224 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 26.)

GUSTAV GÜLDENSTEIN: Theorie der Tonart. 2. Auflage. Basel-Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag (1973). VI, 200 S.

HELMUT HAACK: Anfänge des Generalbaß-Satzes. Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana. Teil I:

Text. Teil II: Notenteil. Tutzing: Hans Schneider 1974. 281, XXIII, 93 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 22.)

HARRY HAHN: Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach. Beitrag zu einer Bedeutungskunde. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973. XII, 322 S.

GÜNTER HAUSSWALD: Musikalische Stilkunde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1973). 172 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 24.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XII. Band 3: Streichquartette „Opus 20“ und „Opus 33“. Hrsg. von Georg FEDER und Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1974. X, 192 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XII. Band 1: Frühe Streichquartette. Hrsg. von Georg FEDER in Verbindung mit Gottfried GREINER. München: G. Henle Verlag 1973. XII, 100 S.

Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1973. 68 S.

GERHARD HELDT: Das deutsche nachromantische Violinkonzert von Brahms bis Pfitzner (Entstehung und Form). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. V, 205 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXXVI.)

FREIA HOFFMANN: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag (1974). 216 S. (Luchterhand-Arbeitsmittel für Erziehungswissenschaft und -praxis, ohne Bandzählung.)

CECIL HOPKINSON: Tannhäuser. An Examination of 36 Editions. Tutzing: Hans Schneider 1973. 48 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 1.)

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Bibliotheks-Ausstellung in Mozarts Geburtshaus vom 27. 1. bis 10. 2. 1974. Einführung in die Geschichte der Sammlung und Verzeichnis der Ausstellungsstücke von Rudolph ANGERMÜLLER. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1974. 48 S.

OSCAR R. IOTTI: Violin and Violoncello in Duo without Accompaniment. Based on the work by Alexander FEINLAND.

Detroit: Information Coordinators, Inc. (1973). 73 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 25.)

HEINRICH ISAAC: Messen. Band 2. Erstausgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert BIRTNER. Hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz: B. Schott's Söhne (1973). (IV), 172 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VIII.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 17. Band 1972. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1973. XV, 312 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Achtzehnter Jahrgang 1973. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1973). 205 S.

JOHANNIS DE QUADRIS: Opera. Produnt curante Ivlio CATTIN. Bologna: Università degli Studi di Bologna. Centro Studi sull'Antica Musica Veneto Padana 1972. XI, 85 S. (Monumenta Veneta Sacra. 2.)

Journal of the Japanese Musicological Society 1972. No. XIX. Tokyo: Japanese Musicological Society 1974. (VI), 256 S.

SIEGMAR KEIL: Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973. 201 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

RAIMUND KEUSEN: Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. 203 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 102.)

Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117. Edited by Dragan PLAMENAC. [Rome]: American Institute of Musicology 1972. XXXVII, 133 S. (Corpus Mensurabilis Musicae. 57.)

GÜNTER KLEINEN: Jugend und musikalische Subkultur. Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft. Bericht über ein Symposium des Internationalen Instituts für Musik, Tanz und Theater in den audio-visuellen Medien. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1973).

16 S. (Unveränderter Nachdruck aus der Neuen Musikzeitung Dezember 1972.)

STEFAN M. KOSTKA: A Bibliography of Computer applications in Music. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1974). III, 58 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 7.)

FRANZ KRAUTWURST: Armin Knab. Sonderdruck aus: Fränkische Lebensbilder, Bd. V. Würzburg 1973. S. 282-313 (Veröff. d. Ges. für Fränk. Gesch. R. VII A, Bd. V.)

HERMANN KRETZSCHMAR: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1911. Mit einem Nachwort hrsg. von Karl HELLER. Leipzig: Edition Peters 1973. VI, 471, 16, IX S.

EIGEL KRUTTGE: Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle 1750-1817. Hagen: Dissertationsdruck 1973. 134 S. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte. Hrsg. vom Westfälischen Musikarchiv Hagen. Heft 11.)

HARALD KÜMMERLING: Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke. Köln: Arno Volk-Verlag 1973. 192 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 100.)

JOHANN KUHNAU: Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgaben Leipzig 1700 und 1710. Mit Nachwort hrsg. von Wolfgang REICH. Übersetzung von Michael TALBOT. Leipzig: Edition Peters 1973. XXXII S.

ERNST KURTH: Die Voraussetzungen der Theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Zweite, unveränderte Auflage. Mit einem Nachwort von Carl DAHLHAUS. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1973. 148, (IV) S. (Schriften zur Musik. Band 14.)

WOLFF JACOB LAUFFENSTEINER: Zwei Präludien und fünf Partien für Laute. Hrsg. von Hans RADKE. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1973. XIII, 36 S. (Musik alter Meister. Heft 30.)

Lexikon des Blasmusikwesens. Im Auftrage des Bundes Deutscher Blasmusikverbände hrsg. in Zusammenarbeit mit Fritz

THELEN und weiteren Fachkollegen von Wolfgang SUPPAN. Freiburg i. Br.: Blasmusikverlag Fritz Schulz 1973. 306 S. 16 Taf.

ANDREAS LIESS: Der Weg nach innen. Ortung ästhetischen Denkens heute. Zürich-Unterengstringen: Verlag San Michele (1973). 134 S.

Livre d'orgue attribué à J. N. GEOFROY. Édition par Jean BONFILS. Paris: Heugel & Cie (1974). XVIII, 109 S. (Le Pupitre. 53.)

BERNHARD LÖSCHHORN: organum (Nachtrag zu Mus. Helv. 28 1971 193 ff.). organiti (Cato Agr. 127,2). Sonderdruck aus Museum Helveticum. 30. Jahrgang 1973. Basel-Stuttgart: Schwabe & Co Verlag 1973, S. 217-227.

DONALD W. MACARDLE: Beethoven abstracts. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1973. XIII, 432 S.

Magdeburger Telemann-Studien IV: Telemann-Renaissance. Werk und Wiedergabe. Bericht über die Wissenschaftliche Arbeitstagung aus Anlaß des 20. Jahrestages des Telemann-Kammerorchesters. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1973. 86 S.

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

CARL-ALLAN MOBERG: Musikens historia i västerlandet intill 1600. Stockholm: Natur och Kultur (1973). VIII, 782 S., XXXII Taf.

HANS-JÜRGEN MÖLLER: Musik gegen „Wahnsinn“. Geschichte und Gegenwart musiktherapeutischer Vorstellungen. Stuttgart: J. Fink Verlag (1971). 85 S.

ABRAHAM A. MOLES: Kunst & Computer. Hrsg. von Hans RONGE. Köln: M. DuMont Schauberg (1973). 287 S.

Monumenta Musica Neerlandica IX-1: De Leidse Koorboeken Codex A. Tomus I. Ediderunt Karel Philippus BERNET KEMPERS et Chris MAAS. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1970. XXXII, 168 S.

Monumenta Musica Neerlandica IX-2: De Leidse Koorboeken. Codex A. Tomus II. Ediderunt Karel Philippus BERNET KEMPERS et Chris MAAS. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1973. XXX, 245 S., 1 Taf.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Band 16: Le Nozze di Figaro. Vorgelegt von Ludwig FINSCHER. Kassel-Basel-Tour-London: Bärenreiter 1973. XXX, 641 S.

Early Music. Vol. I, Nr. 1, January 1973. Edited by J. M. THOMSON. London: Oxford University Press (1973). 64 S.

Musik in Schlesien. „Schlesische Musik – einst und jetzt“. Hrsg. im Auftrage des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1970). 80 S. (Veröffentlichung Nr. 2.)

Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hrsg. von Peter FALTIN und Hans-Peter REINECKE. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. (1973). 340 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lieferung 5: Heinrich BESSELER – Peter GÜLKE: Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1973). 184 S.

Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Robert GÜNTHER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 360 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 31.)

Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual. Volume IX. Ljubljana 1973. 123 S.

JACQUES-CHRISTOPHE NAUDOT: Sechs Sonaten für Querflöte und Basso Continuo op. 1. Hrsg. von Anne Marlene GURGEL. Continuo-Aussetzung von Siegfried PRITSCHKE. Leipzig: Edition Peters (1972). 52 S. (Flötenstimme 23 S.; Basso 19 S.)

BRUNO NETTL: Folk and Traditional Music of the Western Continents. Second Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall (1973). XIII, 258 S.

Neue Wege der Musiktherapie. Grundzüge einer alten und neuen Heilmethode. Hrsg. von W. J. REVERS – G. HARRER – W. C. M. SIMON. Düsseldorf-Wien: Econ Verlag (1974). 265 S. (Schriften aus dem Forschungsinstitut für experimentelle Musikpsychologie der Herbert-von Karajan-Stiftung an der Universität Salzburg, ohne Bandzählung.)

FRIEDRICH NEUMANN: Die Tonverwandtschaften. Phänomen und Problem. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1973). 97 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 5.)

New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies. Communications presented to the international Symposium Vienna 1972, organised by the International Institute for Music, Dance and Theatre in the Audio-visual Media (IMDT). Edited by Irmgard BONTINCK. Wien: Universal Edition (1974). 240 S.

HEINZ NICKEL: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa. Bad Schussenried: Musikverlag M. Bruckbauer (1972). (VI), 247 S., 169 Abb.

WINFRIED PAPE: Musikkonsum und Musikunterricht. Ergebnisse, Analysen und Konsequenzen einer Befragung von Hauptschülern. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1974). 116 S.

Palaeographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades. Hrsg. im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf ARLT. Band I: Faszikel 2: Max HAAS: Byzantinische und Slavische Notationen. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG. (1973). 138 S., 8 Taf.

CLEOFÉ PERSON DE MATTOS: Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Nota Editorial, Informação Biográfica, Catálogo Temático, Comentários. [Rio de Janeiro:] Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura 1970. 413 S., 17 Taf.

PAOLO PETERLONGO: Strumenti ad Arco. Principi fisici del loro funzionamento. – Les Instruments à Archet. Principes physiques de leur fonctionnement. Milano: Edizioni Siei. Casa Editrice Leo S. Olschki (1973). 268 S., 12 Taf.

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 16. und 17. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1973. Seite 1233-1312 und Seite 1313-1392.

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 18. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1974. S. 1393-1472.

Quellentexte zur Musikpädagogik. Hrsg. von Walter HEISE, Helmuth HOPF, Helmut SEGLER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 372 S.

HEINZ RAMGE: Max Regers Orchesterbehandlung, insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken. Marburg/Lahn: Dissertationsdruck 1966. 343 S.

„Recherches“ sur la Musique française classique XIII, 1973. Paris: Editions A. et J. Picard 1973. 218 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

ERICH REIMER: Johannes de Garlandia: De Mensurabili Musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre. Teil I: Quellenuntersuchungen und Edition. Teil II: Kommentar und Interpretation der Notationslehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1972. XII, 97 und 81 S., 3 Taf. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band X und Band XI.)

KLAUS REINHARDT: Die Kurzoper im Musik-Unterricht. Heft 1: Giacomo Puccinis komischer Einakter Gianni Schicchi. Lilienthal/Bremen: Edition Eres (1971). 20 S. (Musikreport. Eine Werkreihe für den Unterricht im Verlag Eres. 2058.)

Répertoire International des Sources Musicales – Internationales Quellenlexikon der Musik. B IV²: Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320-1400). Vorgelegt von Gilbert REANEY. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1969). 427 S.

Res Facta 7. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1973). 244 S.

EDWIN M. RIPIN: The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini. Hackensack,

New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1974). XIX, 201 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 9.)

Sagittarius. Band 4. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1973. 136 S., 8 Taf.

DOMENICO SCARLATTI: Stabat Mater a dieci voci e basso continuo. Partitura (Coro). Prima Edizione a cura di Jürgen JÜRGENS. Mainz: Universal Edition G.m.b.H. (1973). (XII), 111 S. (Accademia Musicale. 27.)

TILMAN SEEBASS: Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118. Textband und Bildband. Bern: Francke Verlag (1973). 212 und 130 S., 1 Tabelle.

Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.-19. Jahrhundert. Hrsg. im Auftrage des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik von Fritz FELDMANN und Gotthard SPEER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1971). (I), 115 S. (Silesia Cantat. Heft 6.)

AUGUST SCHMIDT-LINDNER: Ausgewählte Schriften. Tutzing: Hans Schneider 1973. 195 S., 1 Taf.

ARNOLDSCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe A, Band 5: Werke für Orgel. Werke für zwei Klaviere zu vier Händen. Werke für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne – Wien: Universal Edition AG 1973. 16, 192 S.

Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien. Hrsg. und kommentiert von Karl WAGNER. (Auslieferung:) Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). XXXVI, 226 S., 1 Taf. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 6. – Zugleich Band 7 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 14,I: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Erster Aufzug. Hrsg. von Egon VOSS und Martin GECK. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. VI, 184 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 14,II: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Zweiter Aufzug. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 224 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 14,III: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Dritter Aufzug und kritischer Bericht. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 165 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 18,1. Orchesterwerke, Band I. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. XXIII, 330 S.

Wege der Forschung. Band CCLVII: Zur musikalischen Analyse. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974. XVI, 684 S., 3 Tab.

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1975 der Gesellschaft für Musikforschung in Würzburg wird auf den 25. bis 27. September 1975 vorverlegt. Diese Verlegung wurde u. a. notwendig, um eine Überschneidung mit dem Colloquium in Brünn, *Das musikalische Werk – ideelles und gesellschaftliches Wesen und ästhetischer Wert*, (29. September bis 1. Oktober 1975) und mit dem Haydn-Kongreß in Washington (4. bis 11. Oktober 1975), zu vermeiden.

Professor Dr. Hugo-Ernst RAHNER, Heidelberg, ist, wie wir erst jetzt erfahren, am 2. Juli 1974 verstorben.

Professor Dr. Wolfgang STECHOW, Oberlin/Ohio, ist, wie wir erst jetzt erfahren, am 12. Oktober 1974 verstorben.

Professor Dr. Werner NEUMANN, Leipzig, feierte am 21. Januar 1975 seinen 70. Geburtstag.

Dr. Peter GRADENWITZ, Tel-Aviv, feierte am 24. Januar 1975 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Felix OBERBORBECK, Vechta, feierte am 1. März 1975 seinen 75. Geburtstag.

Dr. Werner BREIG, Freiburg i. Br., hat sich im Dezember 1973 an der Universität Freiburg i. Br. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert (Titel der Habilitationsschrift: *Studien zur Entstehungsgeschichte von Wagners „Ring des Nibelungen“*). Er hat zum 1. Oktober 1974 einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe angenommen.

Professor Dr. Kurt BLAUKOPF, Wien, Leiter des Instituts für Musiksoziologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, wurde auf Beschluß der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät an der Universität Wien zum Honorarprofessor für Musiksoziologie ernannt.

Professor Dr. Walter GERSTENBERG, Tübingen-Salzburg, wurde zum Honorarprofessor an der Universität Salzburg ernannt.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, wurde zum Honorary Foreign Member der Royal Musical Association (Great Britain) ernannt.

Die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ hat am 4. Dezember 1974 Herrn Professor Dr. Othmar WESSELY zum Präsidenten und Leiter der Publikationen und Monsignore Reg.-Rat Professor Dr. Franz KOSCH zum Vizepräsidenten gewählt. Dr. Gernot GRUBER wurde in Präsidium und Leitende Kommission berufen. Zum neuen Obmann der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wurde Hofrat Dr. Franz GRASBERGER, zum Obmann-Stellvertreter Professor Dr. Othmar WESSELY gewählt.

Am 9./10. November 1974 tagte in Regensburg die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Als Vorsitzender wurde Professor Dr. Bruno STÄBLEIN (Erlangen) wiedergewählt, desgleichen Dr. Hans SCHMID (München) als Schriftführer und Willy BRUMMER (München) als Kassenwart; stellvertretender Vorsitzender wurde Bibl.-Dir. Dr. Robert MÜNSTER (München), nachdem Professor Dr.

Thrasylbulos G. GEORGIADIS, der dieses Amt seit Gründung der Gesellschaft innehatte, eine erneute Kandidatur abgelehnt hatte. – Das bisher als Schreibmaschinensatz vervielfältigte Mitteilungsblatt der Gesellschaft wird ab 1975 gedruckt im Verlag von Hans Schneider (Tutzing) erscheinen.

Vom 14. bis 21. August 1975 findet in Regensburg der 23. Kongreß des International Folk Music Council statt. 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*. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an The Secretary-General, Herrn George GRAHAM, International Folk Music Council, Music Department, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada. – Örtliche Organisation: Dr. Adolf J. Eichenseer, 84 Regensburg, Dr. Johann Maier Str. 4.

In Washington, D. C. finden im Herbst dieses Jahres ein Haydn Festival und eine damit verbundene Haydn Konferenz statt. Die meisten Konzerte und Konferenz-Sitzungen werden im „John F. Kennedy Center for the Performing Arts“ abgehalten. Die Festival-Konzerte beginnen am 22. September 1975 und werden bis 11. Oktober 1975 dauern. In den Konzerten werden eine bedeutende Anzahl von Haydns Symphonien, Kammermusik- und Klavierwerken, 3 Oratorien, 1 bis 2 Opern und eine Serie von Messen, dazu noch Werke von Haydns Vorgängern und Zeitgenossen zur Aufführung kommen.

Die wissenschaftliche Konferenz, die vom 4. bis 11. Oktober dauern soll, ist von einem von der American Musicological Society (in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft) gegründeten Komitee geplant worden. Als Hauptaspekte für die Konferenz sind drei Themen festgelegt worden: I. *Haydn. Aufführungs-Probleme* (4.-6. Oktober); II. *Haydn. Dokumentation* (einschließlich Probleme von Echtheit und Chronologie etc.) (7.-8. Oktober); III. *Haydn. Form- und Stil-Probleme* (9.-11. Oktober). Geplant sind etwa 10 round tables, 4 workshops, 5 Hauptvorträge und eine Anzahl Sitzungen mit freien Referaten (bis 15 Minuten!).

Anmeldungen von Referaten (begleitet von einer etwa zweiseitigen Zusammenfassung des Referates) können bis 15. April an die folgende Adresse geschickt werden:

Haydn Festival/Conference, 101 Primrose Street

Washington, D. C. 20015, U.S.A.

Ein ausführliches Vor-Programm soll im Februar/März 1975 erscheinen und kann bei der angegebenen Adresse angefordert werden.

Das European Liszt Centre (ELC), Sektion Österreich, veranstaltet vom 20. bis 25. Oktober 1975 ein Europäisches Liszt-Symposium in Eisenstadt/Burgenland. Die wissenschaftliche Leitung liegt in den Händen von Professor Dr. Wolfgang Suppan.

Die Kasseler Musiktage finden vom 31. Oktober bis 2. November 1975 statt. Sie stehen unter dem Thema *Bach-Rezeption und -Interpretation im 20. Jahrhundert*.

Die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel mit ihren reichen Quellenbeständen zur europäischen Kulturgeschichte der frühen Neuzeit hat Dank der Förderung der Stiftung Volkswagenwerk in Hannover die Möglichkeit, an in- und ausländische Wissenschaftler Forschungsstipendien zu vergeben. Die Themenbereiche umfassen speziell die Wissenschafts- und Literaturgeschichte, Ideen-, Sozial- und Technikgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts, für welche die Bestände der Herzog August Bibliothek in besonderer Weise nützlich sein können.

Die Stipendien sollen Wissenschaftlern aus dem In- und Ausland die Möglichkeit geben, ein Forschungsvorhaben in Wolfenbüttel zu beginnen, fortzuführen oder abzuschließen.

Die Vergabe des Wolfenbüttel-Stipendiums setzt voraus, daß der Bewerber sich durch Habilitation, Promotion oder eine vergleichbare wissenschaftliche Leistung ausgewiesen hat.

Zur Durchführung des Programms wurde im nahegelegenen Anna-Vorwerk-Haus eine Geschäftsstelle eingerichtet, die die persönliche Betreuung der Stipendiaten übernimmt. In dem Haus befinden sich auch Gesellschaftsräume, die für die Kommunikation unter den Wissenschaftlern bestimmt

sind. Die Geschäftsstelle sorgt für die Unterbringung der Stipendiaten.

Nähere Information erteilt die Geschäftsstelle für das Stipendien- und Symposienprogramm der Herzog August Bibliothek (Leiterin Frau Dr. Sabine Solf) 334 Wolfenbüttel, Postfach 227, Tel. 05331-22561.

Mit Hilfe von Stadt und Kanton hat die Zentralbibliothek Zürich die Bibliothek des Musikwissenschaftlers Professor Dr. E. R. Jacobi erworben. Sie befindet sich jetzt in der Musikabteilung der ZB und steht zur Benutzung offen. Von einzelnen Stücken abgesehen, handelt es sich dabei um eine Sammlung praktischer und theoretischer Musikwerke vom 15. Jh. bis in unsere Zeit, die in Beziehung zu den Hauptarbeitsgebieten des in Zürich lebenden Musikologen stehen. Barockmusik im allgemeinen und ihre Verzierungslehre im besonderen, der große französische Komponist Jean-Philippe Rameau (1683-1764) und die – vor allem von ihm ausgehende – Musiktheorie sind die Themen, die mit Drucken und Handschriften reich belegt werden. Unter den Werken der Sammlung sind mehrere Unica – also Titel, die nur in dieser Bibliothek nachgewiesen werden können – und kostbare Raritäten, die mit dem übrigen Bestand eine große und bedeutsame Bereicherung der ZB bedeuten. Sind die bisherigen ZB-Bestände im Bereich der Musik weitgehend ein Spiegel des lokalen Zürcher Musiklebens praktisch seit dem 16. Jh., so sind in der Musikbibliothek Jacobi gerade jene historischen Gebiete vertreten, die in Zürich zu ihrer Zeit – z. T. aus lokal bedingten Gründen – nur schwache Spuren hinterlassen haben. Es soll besonders hervorgehoben sein, daß dank der tatkräftigen Initiative von Zentralbibliothek, Stadt und Kanton diese international bekannte Sammlung für Zürich und damit für die Schweiz gesichert werden konnte. Teile der Musikbibliothek Jacobi, von der ein umfassender gedruckter Katalog 1973 bei Hug in Zürich erschienen ist, werden in einer am 12. Mai dieses Jahres beginnenden Ausstellung der Zentralbibliothek im Predigerchor zu besichtigen sein.

Suchanzeigen

Trotz intensiver Nachforschungen konnte für die GESAMTAUSGABE der Werke Paul Hindemiths der Verbleib einiger seiner Manuskripte bislang nicht festgestellt werden; es handelt sich dabei neben Kammermusikwerken, Chören, Liedern und Filmmusiken u. a. um die Manuskripte zu den Werken: Sonate für Klavier op. 17 (1920), Acht Lieder für Sopran und Klavier op. 18 (1920), *Der Dämon* op. 28 (1922), Konzert für Orchester op. 38 (1925), Konzertmusik für Blasorchester op. 41 (1926), Konzert für Orgel und Kammerorchester op. 46 Nr. 2 (Kammermusik Nr. 7, 1927), *Neues vom Tage* (1928/29), *Hérodiade* (1944). Gesucht werden weiterhin auch Rollen von Werken auf Schallträgern (u. a. *Das triadische Ballett*, 1926). Wer Angaben über den Verbleib dieser oder weiterer Manuskripte machen kann, wird herzlich gebeten, sich mit dem Paul-Hindemith-Institut, D-6 Frankfurt/M. 1, Untermainkai 14, in Verbindung zu setzen.

Eine Dokumentation zur Oper *Wozzeck* von Alban Berg wird zur Zeit von Konrad Vogelsang, 6243 Falkenstein, Sudetenstr. 2 erstellt. Diese Dokumentation erfaßt nach Möglichkeit sämtliche Programmzettel und Kritiken der Jahre 1925-1932. Insbesondere werden gesucht Kritiken und Programmzettel zu den Aufführungen: vom 10.4.1930 in Düsseldorf, vom 13.5.1930 in Königsberg, vom 9.1.1931 in Braunschweig, vom 5.5.1931 in Barmen/Wuppertal, vom 17.5.1931 in Freiburg i. Br., vom 11.10.1931 in Leipzig und vom 9.1.1932 in Chemnitz.

Interessenten, die Kritiken aus der damaligen Zeit besitzen, werden gebeten, sich mit dem Bearbeiter in Verbindung zu setzen.

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1975 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.