

Knud Jeppesen (15. August 1892–14. Juni 1974)

von Henrik Glahn, Kopenhagen

Wieder ist eine der großen alten Eichen dahingesunken, dem Gebot der Natur gehorchend, und nach vollendetem Lebenswerk.

Innerhalb seiner eigenen Generation, und auch noch in der nächsten ragte Knud Jeppesen hervor als einer der besten Vertreter der Musikwissenschaft. Seine Wirksamkeit erstreckte sich über nahezu fünfzig Jahre. Das „Portal“ ist seine Doktorabhandlung *Der Palestrinastil und die Dissonanz* 1922, der „Schlußstein“ das imponierende dreibändige Werk über *La Frottola* 1968-1970. Die Themen entstammen in beiden Fällen der italienischen Tonkunst der Renaissance, und beidemale werden neue Entdeckungen, neuer Stoff vorgelegt und neue Blickwinkel in das zentrale Gebiet der europäischen Musikgeschichte, das Jeppesen souverän beherrschte, aufgezeigt: Die italienische Musik der Renaissance.

Den Schlüssel zum Verständnis von Jeppesens Forscherphysiognomie hat er selbst geliefert, u. a. mit der Einleitung zu *Der Palestrinastil*, wo er sich gleichsam mit einer Programmklärung und in bewußter Reaktion gegen eine Geschichtsforschung, die sich im wesentlichen mit äußeren Umständen begnügte, zu einer Musikwissenschaft bekennt, die die Musik selbst und ihre Sprache ins Zentrum stellt: *„Erst muß der musikalische Sprachgebrauch der verschiedenen Perioden rein empirisch, deskriptiv klargelegt werden. Der nächste Schritt muß darin bestehen, durch Vergleich von Varianten gleichartiger Sprachformen – mögen sie gleichzeitig oder zeitlich von einander getrennt auftreten – übereinstimmende Züge aufzuzeigen und festzuhalten, die man mit Sicherheit als essentiell auffassen darf. Das auf diese Weise beigebrachte Material muß die Grundlage für die Ableitung von ‚Sprachgesetzen‘ abgeben, Gesetzen, die für die musikalische Entwicklung gelten und die nun ihrerseits, ins Psychologische übersetzt, die Gestalt von bestimmten Forderungen und Willensrichtungen annehmen, – das, was hinter den Gesetzen steht. . .“*

Diese Vision, die kaum ihre Aktualität eingebüßt hat, ist die Triebfeder für Jeppesens Palestrinastudien, zu denen auch sein klassisches Lehrbuch *Kontrapunkt* 1930 gehört, das mit seiner klaren und geistreichen Zusammenfassung der Regeln der Vokalpolyphonie nichts Gleichwertiges in der musikpädagogischen Literatur hat.

Unreflektiert betrachtet könnte es scheinen, als habe Jeppesen mit seiner späteren Produktion einen anderen Weg eingeschlagen, und das Hauptgewicht von der weiteren Entwicklung der musikalischen „Sprachstudien“ auf die Herausgabe bisher unbekannter oder unzugänglicher Musik der Epoche, die seinem Herzen nahestand, verlegt: *Der Kopenhagener Chansonnier*, 1927; die Werke des dänischen Madrigal- und Motettenkomponisten Mogens Pedersson, 1933; *Die mehrstimmige Laude um 1500*, 1935; *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, 1943/1960; *La Flora*, 1949; *Le Messe di Mantova*, 1954; *Balli antichi veneziani*, 1962;

Italia sacra musica, 1962; endlich – wie schon erwähnt – das letzte Werk, *La Frottola*, 1968-1970. Diese Serie von mustergültig durchgearbeiteten Ausgaben kann jedoch nicht als eine Abwendung von der Vision der früheren Jahre gedeutet werden. Sie ist vielmehr ein Ausdruck für eine Konzentration der Arbeit auf die konkrete Stoffdarbietung, in welcher sich die musikalische – wenn man will: künstlerische – Analyse mit der quellenkritischen vereint. Charakteristisch für diese Werke ist es, daß Jeppesen die Gelegenheit wahrnahm, nicht nur seine vollkommene Beherrschung der philologischen Methode nutzbar zu machen und häufige kulturhistorische Ausblicke von seltener Breite zu eröffnen, sondern auch – wieder und wieder – neue musikalische Entdeckungen und Perspektiven aufzuzeigen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß gerade dies letztere sein eigentlichstes Anliegen war.

Vision, kompromißlose Sachlichkeit und lebendige künstlerische Einfühlung sind die Komponenten, die Jeppesens musikwissenschaftlichen Einsatz hoch über den Durchschnitt erheben und ihm einen bleibenden Platz auf internationalem Niveau sichern. Als Hauptschriftleiter der *Acta Musicologica* von ihrem ersten Jahrgang 1931 bis 1954 und als Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft seit ihrer Gründung 1927 hat Jeppesen merkbar dazu beigetragen, die Musikwissenschaft fest und zentral innerhalb der humanistischen Forschung zu verankern.

Als Musikhistoriker war Jeppesen sich seiner Abhängigkeit von älteren und zeitgenössischen Forschern bewußt, und es war kein Zufall, daß er Guido Adler zum Gutachter seiner Doktorarbeit wählte, als Kopenhagens Universität ihre Beurteilung wegen mangelnder Sachkenntnis abgelehnt hatte. In seiner Heimat hatte Jeppesen speziell von dem hochbegabten Kirchenmusiker und Komponisten Thomas Laub grundlegende, auf die Musikwissenschaft weisende Anregungen empfangen. Aber gerade in diesem Zusammenhang darf seine Tätigkeit als Komponist nicht übersehen werden. Seine geistige und künstlerische Verbundenheit mit seinem Kompositionslehrer, Carl Nielsen, tritt in seinen Liedern und Kantaten, seiner Kammermusik und seinen Orgelwerken u. a. klar hervor. Besondere Erwähnung verdienen einige geniale Motetten (für den Chor der Holmens Kirke, wo Jeppesen Organist war), weil sie nicht nur seine hervorragenden Musikereigenschaften, sondern auch einen unverwechselbar persönlichen Ausdruck deutlich machen.

Als Lehrer – ein Menschenalter hindurch an Det kgl. danske Musikkonservatorium in Kopenhagen und reichlich zehn Jahre als Professor an der Universität in Århus – hinterläßt Jeppesen tiefe Spuren in der dänischen Musik und Musikforschung. Persönlich konnte er zurückhaltend und in seinen Anschauungen schroff wirken; hinter dieser Fassade verbarg sich aber sowohl Herzlichkeit und Wärme, als gutmütige Ironie und echter Humor, Eigenschaften, die – gepaart mit einzigartiger Erzählkunst und überragendem Darstellungsvermögen – seinen Unterricht zu einem inspirierenden Erlebnis machten. Seine Einstellung zum Fach Musikwissenschaft manifestiert sich in seinen Arbeiten, aber es kann sinnvoll sein, als eine Art Kontrapunkt zu dem sinnlosen Gerede unserer Tage von der Notwendigkeit der Gesellschaftsrelevanz aller Wissenschaften, diesen kurzen Überblick mit einigen Bemerkungen Jeppesens abzuschließen, die er 1930 vorlegte:

„Sollten wir Musikwissenschaftler imstande sein, dem praktischen Musikleben zu dienen, so könnte uns dies natürlich nur erfreuen; so etwas müssen wir jedoch als eine Überschulleistung betrachten, zu der wir in Wirklichkeit nicht verpflichtet sind. Wir haben nur eine Pflicht: Die rein wissenschaftliche Erkenntnis des menschlichen Geistes, so wie er sich in der Musik entfaltet. Aber auch hier hat nur das Berechtigung, was etwas Geistiges aussagt; alles andere muß scharf und unzweideutig abgewiesen werden als unwahrhaft.“ (Dansk Musiktidsskrift 1930).

Eine Stimme aus dem Grabe ? – Gewiß, aber eine Stimme, die allezeit hörens-wert bleiben wird.

Egon Wellesz †

von Rudolf Stephan, Berlin

Egon Wellesz, der Künstler und Gelehrte, ist am 9. November 1974 in Oxford im Alter von 89 Jahren gestorben. Mit ihm ist wohl der letzte Repräsentant der alten österreichischen Musikkultur, die keine nationale, sondern eine universale war, dahingegangen. Als solcher hat er, in einem Zeitalter des sich ausbreitenden Nationalismus und der um sich greifenden Ideologisierung, alle Ehren genossen und alle Auszeichnungen erhalten (Preise, Orden), über welche die musikalische und die gelehrte Welt verfügt (er zählt sie mit bescheidenem Stolz in seiner autobiographischen Skizze [in Band 14 der *MGG*] auf). Sie alle sind der Ausdruck einer Verehrung, die er sich in gleicher Weise durch sein reiches kompositorisches Schaffen, durch seine erfolgreiche gelehrte Tätigkeit und nicht zuletzt durch seine vornehme Menschlichkeit erworben hatte. Wellesz' Leben hat sich, wenn es auch in schwerer Krankheit endete, erfüllt. Er hatte das seltene Glück, noch in den letzten Jahren, im hohen Alter, wohl nach dem Abschluß der eigentlichen Forschungstätigkeit, einen erneuten, ihn selbst überraschenden Aufschwung seiner schöpferischen Kraft zu erleben.

Als Sohn jüdischer Zuwanderer aus dem Ungarischen, die es in Wien, der Metropole eines großen Reiches, zu Wohlstand und Ansehen gebracht hatten, wuchs der junge, 1885 geborene Egon Wellesz im Ersten Bezirk, der Inneren Stadt, auf. Er besuchte eines der angesehensten humanistischen Gymnasien Wiens, wo er von keinem geringeren als dem bekannten Philologen Stowasser in die Sprachen und in die Kultur der Alten Welt eingeführt wurde. Entscheidend jedoch wurde für ihn, der, entsprechend dem väterlichen Wunsch zunächst Jus studierte, der aber bereits seit der Kindheit von einem Brahmsschüler (Carl Fröhlich) – er pflegte mit der Mutter zu musizieren – Klavierunterricht empfangen und so durch Vierhändigspiel einen Überblick über weite Bereiche der Tonkunst gewonnen hatte, die Tätigkeit Gustav Mahlers an der Hofoper: eine Aufführung des *Freischütz*, deren Vollkommenheit

unvergeßlich blieb, bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen. So studierte er Musikwissenschaft an der Universität Wien bei Guido Adler, daneben die musiktheoretischen Fächer (Harmonielehre und Kontrapunkt) bei Arnold Schönberg. Durch seine Verlobte (und spätere Gattin), die Kunsthistorikerin Emmy Stross, gelangte er früh in den Kreis der kunstsinnigen und fortschrittlichen Eugenie Schwarzwald, in welchem so viele Künstler und Schriftsteller (neben Schönberg vor allem Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Egon Friedell u. a. m.) verkehrten. So wurde Wellesz Gelehrter und Künstler.

Seine wissenschaftlichen Interessen galten zunächst (unter dem bestimmenden Einfluß von Mahlers Gluck-Aufführungen) der Opernmusik des 18. Jahrhunderts (Dissertation über G. Bonno, 1909), schließlich allgemeiner der Wiener (und Venezianischen) Opern-, Ballett- und Oratorienkomposition (Abhandlungen und Ausgaben: Cavalli, Cesti, Fux, Schmeltzer, 1911-1914); seit 1914 galten sie auch der Musik der Ostkirchen, insbesondere der byzantinischen. Ausgehend von der Frage nach dem östlichen Einfluß auf die abendländische Musik, die gerade im Bereich der Habsburger Monarchie nahelag, weitete sich die Arbeit zu einer Grundlegung der wissenschaftlichen Erschließung der musikalischen Denkmäler aller östlichen Liturgien. Als Vorbilder dienten dabei die liturgiewissenschaftlichen Arbeiten von Anton Baumstark und die kunstgeschichtlichen von Josef Strzygowski, von dessen Institut an der Universität die unmittelbaren Anregungen zur Erforschung der Musik des Ostens ausgegangen waren. Wellesz hatte großen Erfolg: ihm gelang die Erkenntnis der Bedeutung des Maqamprinzips für die serbische Musik (vgl. *ZfMw* 2, 1919/20) und (etwa gleichzeitig mit dem unabhängig von ihm arbeitenden H. J. W. Tillyard) die Entzifferung der mittelbyzantinischen Notation (vgl. *Oriens christianus*, N. S. 7, 1918). Die zusammenfassende Darstellung *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik* (1923, im Rahmen der „Liturgiegeschichtlichen Forschungen“) eröffnete diese Probleme der gelehrten Welt, das Büchlein *Byzantinische Musik* (1927, Jedermanns Bücherei) dem gebildeten Musikfreund. Die wissenschaftliche Tätigkeit führte in Zusammenarbeit mit Tillyard und C. Höeg 1931 zur Gründung der *Monumenta Musicae Byzantinae*, deren erste Publikationen 1935 erscheinen sollten (vgl. hierzu Wellesz' Notiz in *Studies in Eastern Chant* 2, 1971, S. VII-X), und zu welchen Wellesz noch 1957 einen Beitrag geliefert hat (*Transcripta* 9). Bereits 1949 war sein zusammenfassendes Werk *A History of Byzantine Music and Hymnography* erschienen (3. Aufl. 1963), dem aber noch weitere wertvolle Beiträge und Anthologien folgen sollten.

1929 war Wellesz nach sechzehnjähriger Privatdozententätigkeit an der Wiener Universität zum Professor ernannt¹, 1932 zum Ehrendoktor der Musik der Universität Oxford promoviert worden. Die beiden Inauguratoren dieser ganz ungewöhnlichen Ehrung, Henry C. Colles, der erste Kritiker der *Times*, und Edward Dent, der

¹ Warum Wellesz nicht schon früher ernannt wurde, geht aus einem späten Brief (1967) hervor: „1917 sollte ich von Adler zum a. o. Professor an der Universität ernannt werden; da hörte er, daß ich vom Katheder nach dem Studium von Strawinskys ‚Rossignol‘ erklärt hatte: ‚Die Klassiker müssen überwunden werden, wir leiden unter Beethovens Neunter‘, und aus war es! Adler zog sein Gesuch zurück.“ (Vgl. *ÖMZ* 23, 1968, 203.)

Präsident der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“, haben später, 1938, Wellesz geholfen, das Leben in der Emigration zu erleichtern. Wellesz wurde nach kurzer Tätigkeit in Cambridge Fellow of Lincoln College und Mitglied der Musikfakultät der Universität in Oxford. Neben seiner langjährigen Lehrtätigkeit in Oxford wirkte er zeitweilig an amerikanischen Universitäten, so in Princeton, Harvard, Yale, Columbia, am Forschungsinstitut in Dumberton Oaks, ferner in Edinburgh; auch wurde er Mitglied gelehrter Gesellschaften (u. a. 1946 der Kgl. Dänischen Akademie), erhielt Preise (u. a. den Großen Österreichischen Staatspreis 1961) und Orden (in Großbritannien, Österreich und vom Vatikan).

Als Komponist hat Wellesz nicht primär bei Schönbergs Expressionismus – eher bei der Quartenharmonik der *Kammersymphonie* op. 9 – angeknüpft. Er ist vielmehr, wie er selbst sagte, dem Rat Bruno Walters gefolgt, und hat selbständig weitergearbeitet. Von allem Anfang an ging es ihm um Reduktion des Tonsatzes, um eine neue Schlichtheit. Zunächst hat ihn (neben Mahler) die Musik der Vergangenheit angeregt. Und hier war Wellesz sicher ein Wegbereiter der in den Zwanzigerjahren sich durchsetzenden antiromantisch akzentuierten Vereinfachung. „*An die Stelle der unendlichen Melodie muß die endliche wieder treten, an Stelle der aufgelösten amorphen Gebilde, klare, deutlich umrissene Formen. Die Oper der Zukunft muß an die Traditionen der Barockoper anknüpfen. Dies ist die natürliche, dem innersten Wesen der Oper entsprechende Form. . .*“ (*Musikalisches Barock und Anfänge der Oper in Wien*, 1922, S. 10). Dieses Programm hat Wellesz auf künstlerische Weise (d. h. nicht schulmeisterlich) realisiert in seinen Bühnenwerken der Zwanzigerjahre, bei welchen er sich gelegentlich (*Alkestis* op. 35, 1922) der Mitarbeit Hugo von Hofmannsthals erfreuen durfte. Die Ferne vieler seiner Kompositionen der Zwanzigerjahre – sie stehen Bartók und Polytonalem nahe – zu den gleichzeitigen Schönbergs hat indessen das gute Einvernehmen zwischen dem großen Komponisten und seinem ehemaligen Schüler nicht getrübt. Nicht nur ist Wellesz (seit 1912) stets werbend für die Kunst seines Lehrers eingetreten, er hat auch eine kleine Biographie, die wohl stets ein Quellenwerk bleiben wird, geschrieben (1921, engl. 1924, Nachdruck 1969). Erst in den Dreißigerjahren, etwa mit den *Sonetten* op. 52 (1934) gewinnt Expressivität die Oberhand, um in einigen Werken aus der Frühzeit der Emigration, etwa dem *Oktett* op. 67 (in Schuberts Besetzung), spielerischem Charakter zu weichen. Die Erste Symphonie op. 62 (1945) schließlich bedeutet dann nach Wellesz' Worten „*die geistige Rückkehr zu meinen großen Ahnen*“ (R. Schollum, *Egon Wellesz*, Wien 1964, S. 51)².

Den Komponisten Wellesz zu würdigen, ist noch schwierig. Die Bedeutung seiner Bühnenwerke für die Geschichte der Oper ist bereits heute erkennbar, die der neun Symphonien, die der reichen Kammermusik (u. a. der neun Quartette), der Gesänge,

² Auch als mit aktuellen Fragen des Musiklebens befaßter Musikschriftsteller hat sich Wellesz vielfach betätigt. Sein wichtigstes Werk in diesem Bereich ist *Die neue Instrumentation* (2 Bände, 1928/29), das nicht die ihm gebührende Verbreitung gefunden hat und darum einen Neudruck wohl verdient hätte. Wellesz bietet hier nämlich keineswegs nur Beschreibungen, sondern erkennt, was damals nicht auf der Hand lag, die grundsätzliche Bedeutung der Instrumentationskunst Mahlers, von der seine Darstellung denn auch ihren Ausgang nimmt.

Chorwerke, Klavier- und Orgelstücke, kaum abzuschätzen. Bedeutet sein Spätwerk (etwa seit dem Violinkonzert op. 84, 1961), das in der Symphonik sein Zentrum hat, noch einmal, übers Persönliche hinaus, einen Höhepunkt?

Wellesz' Leben, Schaffen, Forschen und Lehren bilden eine Einheit, die in dem Begriff der Bildung aufgeht. Christentum und Antike, Wissenschaft, Kunst und Schöne Literatur bilden eine Einheit, die nichts Gewolltes zeigt, sondern natürlich scheinende Harmonie. Die Grundlage seines Wirkens war die klassische Bildung des Bürgertums, die Frucht ein erfülltes Leben in voller Selbstbestimmung. Wellesz' Wirken wird, wenn nicht schon alles verloren ist, unvergessen bleiben.

„Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo Da Ponte

von Hans Ludwig Scheel, Saarbrücken

Äußerungen über das Verhältnis von Mozarts Oper *Le Nozze di Figaro* zu der Komödie *Le Mariage de Figaro* von Beaumarchais sowie über die entscheidenden Divergenzen der beiden Werke in der musikwissenschaftlichen Literatur sind keineswegs selten¹, und auch Literaturwissenschaftler haben sich gelegentlich zu der

¹ Abgesehen von älteren Darstellungen verweisen wir besonders auf die eingehende Behandlung der Relation der beiden Werke zueinander bei Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, Zweiter Teil: 1783-1791, 7. Aufl., Leipzig 1956, S. 231-305, sowie S. 91; vgl. weiter (kürzer und mit z. T. divergierenden Perspektiven): Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, 3.-4. Aufl., Berlin 1921, S. 325ff.; Edward Joseph Dent, *Mozarts Opern* (a. d. Engl. übers.), Berlin (1922), S. 97ff.; Eric Blom, *The Literary Ancestry of Figaro*, in: *Musical Quarterly* XIII, 1927, S. 528-539; Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart* (Die Großen Meister der Musik), Potsdam 1933, S. 138-140; G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, T. IV, ²Paris 1939, S. 153-169; Leopold Conrad, *Mozarts Dramaturgie der Oper* (Das Nationaltheater, VIII), S. 263-285; Alfred Einstein, *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, ³Zürich 1953, S. 484-489; Aloys Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik*, Heidelberg 1956, S. 93ff.; Günter Reiss, *Die Thematik der Komödie in „Le Nozze di Figaro“*, in: *Mozart-Jb.* 1965/66, S. 164 bis 178.

Textgrundlage meines Aufsatzes sind: Beaumarchais, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*. Texte établi et annoté par M. Allem et Paul-Courant (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1964 (*Le Mariage de Figaro*: S. 231-364), und: Neue Mozart Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 16 1/2: *Le Nozze di Figaro*, vorgelekt von Ludwig Finscher. Kassel-Basel-Tours-London 1973. Für liebenswürdige Unterstützung sei an dieser Stelle Frau Kollegin Anna Amalie Abert und den Herrn Kollegen Walter Wiora und Christoph-Helmut Mahling gedankt.

Frage Beaumarchais-Mozart² geäußert. Ein systematischer Gesamtvergleich, der zweifellos nur auf dem Fundament einer genauen Einzelanalyse aller Teile und Elemente in einer größeren Monographie vorgelegt werden könnte, existiert meines Wissens noch nicht. Sicher stellt uns ein solcher Vergleich vor diffizile Probleme. Kann man die beiden Werke überhaupt vergleichen? Der Satz „*comparaison n'est pas raison*“, der bereits für den Vergleich von zwei literarischen Texten stimmt, gilt in besonderem Maße für alle Versuche von Vergleichen, bei denen die Vergleichsobjekte sich so divergierender Ausdrucksmittel bedienen wie Sprache und Orchestermusik. Selbst wenn Mozart nur den Text der Komödie von Beaumarchais, so wie er 1784 vorlag, vertont und instrumentiert hätte, würde eine vergleichende Analyse der Komödie und der Oper nur mit Hilfe einer raffinierten semiotischen Methode gelingen können, die überhaupt erst entwickelt werden müßte. Das Ergebnis der Analyse würde aber wohl dieses sein: daß trotz eines gleichen semantischen Kerns, teilweise gleicher visueller Eindrücke und weitgehend identischer Aussagegehalte, die Art und Weise der *I n f o r m a t i o n* und damit auch die *ä s t h e t i s c h e* Suggestion radikal differieren. Diese Überlegung ist vielleicht gar nicht so müßig, wie sie auf den ersten Blick erscheinen möchte. Denn wenn es auch einem Literaturwissenschaftler, der die Komödie von Beaumarchais kennt, unbenommen bleibt, bei einer Aufführung von *Figaros Hochzeit* intuitiv-instinktiv über die Kunst und ästhetische Potenz der Oper in Bezug zur Komödie zu seinem privaten Vergnügen zu urteilen, dürfte für eine wissenschaftliche Analyse *i m m e r* zu fordern sein, daß nur wirklich *K o m m e n s u r a b l e s* verglichen wird. Kommensurabel im strengen Sinn können aber nur solche Elemente zweier Vergleichsobjekte sein, die auf der gleichen Wirklichkeitsebene liegen.

Was kann man bei der Oper von Da Ponte-Mozart und der Komödie von Beaumarchais unter dieser Voraussetzung vergleichen, wenn man von den äußeren Fakten der Rezeption absieht? Denn das äußere Schicksal der Werke und das Verhalten des Publikums zu ihnen ist bei beiden in der Tat ähnlich gewesen. Zwar kam der eklatante Erfolg, der Beaumarchais bereits bei der ersten Aufführung in Paris am 27. April 1784 beschieden war, für Mozarts Oper noch nicht bei der Uraufführung in Wien am 1. Mai 1786, sondern erst bei der Wiederholung in Prag im Jahre 1787³. Doch gehören beide zu der relativ kleinen Zahl von Bühnenwerken des 18. Jahrhunderts, die sich seit damals – wenn auch mit geringen Unterbrechungen, die im Fall des *Mariage* politische Ursachen hatten – der Gunst der Theaterbesucher erfreuen. Die Komödie von Beaumarchais ist in der Zeit von 1784 bis 1965 von der Comédie française insgesamt 1135 Mal aufgeführt worden und gehört zur Spitzengruppe der im 20. Jahrhundert noch vitalen Werke der Theatertradition. Im gleichen Zeitraum verzeichnete die Pariser Opéra 310 Aufführungen der Mozartoper. Ganz abgesehen

2 Seit 1964 vgl. besonders: Rodolfo Kaiser-Lenoir, *„Le Mariage de Figaro“ de Beaumarchais y „Le Nozze di Figaro“ de Da Ponte-Mozart*, in: *Revista de Literaturas Modernas* 3, 1964, S. 57-74; Jacques Proust, *Beaumarchais et Mozart: une mise au point*, in: *Studi Francesi* 16, 1972, S. 34-45. Des weiteren sei verwiesen auf: Jürgen Petersen, *Figaro. Von Beaumarchais zu Mozart. Wandlungen einer Komödie*, in: *Die Hochzeit des Figaro. Dichtung und Wirklichkeit. Deutung und Dokumentation von J. P.*, Ffm.-Berlin 1965, S. 7-33.

3 Vgl. dazu jetzt auch L. Finscher, NMA, a. a. O., 1. Teilband, S. X f.

davon, daß man Aufführungen der Pariser Oper heute ein erheblich größeres Gewicht beimessen sollte als solchen der Comédie française, dürften die Zahlen für alle Theater außerhalb Frankreichs, für die leider keine Gesamt-Statistik zur Verfügung stand, sicherlich mindestens die umgekehrte Relation aufweisen: Außerhalb Frankreichs werden die *Nozze di Figaro*, die eines der beliebtesten Werke des Opernrepertoires der ganzen Welt sind, erheblich häufiger aufgeführt als *Le Mariage de Figaro*. Was die kritische Auseinandersetzung mit beiden Werken betrifft, so kann man als Grundtendenzen die folgenden herausstellen: Für Mozarts Oper ist schon früher als für den *Mariage* höchst anerkennende Wertung die Regel. Die Beurteilung der Komödie von Beaumarchais schwankt stärker. Aber jedenfalls wiegt im 20. Jahrhundert bei den Literaturwissenschaftlern die positive Einstufung des *Mariage* als eines „grand événement littéraire“ eindeutig vor⁴. Doch damit sind wir bereits bei den ästhetischen und kunstkritischen Problemen, für die wir oben die Frage nach ihrer Kommensurabilität gestellt hatten.

Eine erste Antwort auf diese Frage kann sicherlich nur folgendermaßen lauten: Eindeutig kommensurable Gegebenheiten der *Nozze* und des *Mariage* sind nur die Texte von Beaumarchais und von Da Ponte! Die Untersuchung von Opern-Libretti, die auf literarische Vorlagen zurückgehen⁵, hätte demnach zunächst in der gleichen Weise zu erfolgen, wie die Interpretation verschiedener Fassungen eines ganz bestimmten literarischen Stoffes, wofür bekanntlich gerade die dramatische Literatur von der griechischen Klassik bis heute hunderte von Beispielen bereithält.

Die Intention der folgenden Seiten ist es, primär vom Wort ausgehend, einige der wesentlichen Konvergenzen und Divergenzen herauszustellen, so wie dies auch beim Vergleich von zwei beliebigen anderen, nicht vertonten Texten üblich ist, und damit die Vorarbeit für den Gesamtvergleich zu leisten. Fragen der Vertonung müssen dabei immer dort behandelt werden, wo die Musik für die Erklärung des Verhältnisses der Oper zur Komödie von vorrangiger Bedeutung ist⁶.

Während eine Untersuchung des Textes von Mozarts *Don Giovanni*, den Da Ponte ebenfalls verfaßt hat, sinnvollerweise außer der Vorlage von Bertati und Molière auch die zahlreichen anderen Stationen der „Don Juan-Tradition“ mitberücksichtigen sollte und die Analyse des Textbuchs der *Zauberflöte* von Schikaneder das Faktum der Umwandlung einer orientalischen Erzählung in ein dramatisches Werk einbeziehen muß, liegen die Dinge für das Libretto von *Le Nozze di Figaro* augenscheinlich sehr viel einfacher. Denn erstens ist die Vorlage eine Komödie,

4 Félix Gaiffe, *Le Mariage de Figaro*, erschien 1928 in der ersten, zwölf Texte der französischen Literatur behandelnden Reihe der Serie „Les Grands Événements Littéraires“ (2. Aufl. Paris 1942).

5 Für die Bearbeitung der dem *Mariage* vorangehenden Komödie *Le Barbier de Séville* durch Paisiello (1782) und Rossini (1816) ergibt sich aus der Tatsache, daß Beaumarchais selbst seinen Barbier ursprünglich als „opéra comique“ konzipiert hat, von selbst eine größere Nähe von „literarischer“ Vorlage und Oper.

6 Zweifellos zwingt uns nicht zuletzt die von Mozart vertretene Auffassung, „daß in einer Opera die Poésie schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein müsse“ (Brief vom 13. Oktober 1781, zit. nach A. Einstein, a. a. O., S. 437), dazu, selbst bei einem von der sprachlichen Information ausgehenden Vergleich die Wichtigkeit der uns durch die Musik zuteil werdenden Information nicht zu gering zu veranschlagen.

also bereits ein Bühnenwerk, und zweitens begegnet das dramatische Sujet von *Le Mariage de Figaro* erstmals in der 1784 aufgeführten Komödie: Die Handlung und ihre Personen stammen von Beaumarchais. Das heißt, anders als für den *Don Giovanni* oder etwa für den *Amphitryon 38*, wo Giraudoux 37 vorgeformte „Amphitryone“ um einen weiteren vermehrte, hatten Da Ponte und Mozart für die *Nozze* nur einen einzigen Figaro, nur eine einzige Hochzeit des Figaro als Modell vor sich. Insofern scheint es, als ob der Vergleich relativ einfach bewerkstelligt werden könnte.

Bei einer nur oberflächlichen Betrachtung der beiden Texte könnte man wohl die Auffassung vertreten, die entscheidenden Veränderungen im Operntext seien nur äußerlich, nämlich die Kürzung von fünf auf vier Akte und die Umwandlung aller für Vokalpartien vorgesehenen Stellen in Verse, während die dramatische Struktur im Kern identisch sei. Identisch sind jedenfalls, äußerlich gesehen, die Protagonisten, ihre Namen⁷, ihre soziale Stellung, ihre Relation zueinander und der Verlauf der Handlung, wenigstens in großen Zügen.

Wie der Titel beider Werke vermuten läßt, ist in beiden die Intrige, die in der Verhehlung Figaros ihre Auflösung findet, von Bedeutung⁸. Ähnlich wie im *Barbier de Séville* von Beaumarchais präsentiert sich diese Intrige in der traditionellen Dreiecks-Konstellation: Suzanne steht zwischen Figaro, der sie heiraten will und am Ende auch heiratet, und dem Grafen, der seine Zustimmung zu der Hochzeit nur unter der Bedingung gibt, daß Suzanne/Susanna ihn vorher – und vermutlich auch nachher! – erhört. Die beiden Verlobten sind sich in der Ablehnung dieser unzumutbaren Bedingung einig, und die Weise, wie es ihnen gelingt, den Grafen zu zwingen, auf seinen Wunsch zu verzichten, stellt einen der Handlungsfäden der Komödie und der Oper dar. Aber dieses Dreieck Suzanne-Figaro-Almaviva steht nur für eine Intrige, neben der es fünf weitere gibt, die im Text beider Werke mehr oder weniger deutlich erscheinen und alle durch Dreiecksfiguren veranschaulicht werden können:

1. Figaro steht zwischen Suzanne/Susanna und Marceline/Marcellina, zum mindesten in den Intentionen der älteren Frau, von der aber die Zuschauer und die Personen auf der Bühne schließlich erfahren, daß sie Figaros Mutter ist.
2. Der Graf steht zwischen Suzanne und Fanchette (in der Oper: Barberina), die ihn naiv, aber ohne den geringsten Zweifel zu lassen, kompromittiert. Wenn man allerdings sieht, daß die Tochter des Gärtners Antonio symbolisch als Vertreterin für alle weiteren außerehelichen Amouren des Grafen gedacht sein könnte, müßte man hier statt von einem Dreieck wohl von einem Polygon mit nicht festgelegter Seitenzahl reden.

⁷ Geändert werden nur die Namen von Fanchette (Barberina) und Don Gusman Brid'oisson (Don Curzio). Beide Veränderungen sind klangästhetisch motiviert, im zweiten Fall spielt darüberhinaus eine Rolle, daß die von Beaumarchais beabsichtigte Assoziation von „Gusman“ zu der Person des Richters Goëzman nur für ein Publikum nachvollziehbar war, das von der Rolle wußte, die dieser im Leben von Beaumarchais gespielt hat.

⁸ Hierzu und zum *Mariage* allgemein vgl. Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée ou le mariage de Figaro*, in: Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Jürgen von Stackelberg, II, Düsseldorf 1968, S. 79-99.

3. Die Gräfin liebt zwar in aufrichtiger Liebe den Grafen, doch ist sie für das Schwärmen des Pagen nicht ganz unempfindlich – deutlich im *Mariage*, sehr viel weniger deutlich in den *Nozze*.

4. Chérubin/Cherubino schwärmt nicht nur für seine Patin, die Gräfin, sondern auch für Suzanne/Susanna. Daß Susanna von der schwärmerischen Anbetung beeindruckt ist, wird in der Oper stärker deutlich als in der Komödie. Bezieht man die Tatsache ein, daß der Page ebenso wie der Graf potentiell für alle liebenswerten weiblichen Wesen, für die auch hier symbolisch Fanchette/Barberina steht, etwas übrig hat, gelangt man hier ebenfalls zu einer „polygonalen“ Konstruktion.

5. Schließlich steht noch Marceline „zwischen zwei Männern“: Bartolo, dem Vater Figaros, den sie heiratet, und Figaro, auf den sie es ja zunächst abgesehen hatte.

Innerhalb dieses auf den ersten Blick verwirrenden Geflechts von Konstellationen und Intrigen, die beiden Werken bis auf einzelne Veränderungen im Detail gemeinsam sind, ist nun aber die Gewichtung in den *Nozze* nicht mehr die gleiche wie im *Mariage*. Für den Leser oder Zuschauer der Komödie dreht sich die Haupt-handlung eindeutig um die Fragen: Darf Figaro heiraten? Wen darf er heiraten? Unter welchen Bedingungen darf er heiraten? Doch zu diesem ersten Aktionsstrang gesellt sich bereits bei Beaumarchais ein zweiter, dem man in etwa die gleiche Bedeutung wie dem ersten zuerkennen muß: Vom ersten Akt der Komödie an erfahren wir, daß die Gräfin unter der Untreue ihres Gemahls leidet. Und die Gräfin ist es auch, die am Ende, nachdem die Hochzeit Figaros bereits beschlossene Sache ist, das Spiel bis zu dem Moment fortsetzt, wo der Graf endgültig ins Unrecht gesetzt ist und sie um Verzeihung bitten muß. Für diesen zweiten Aktionsstrang ist schon bei Beaumarchais auffällig, daß Figaro in die Pläne der Gräfin und Suzannes nicht eingeweiht ist, daß wir hier also so etwas wie ein Komplott der beiden Frauen gegen die männlichen Hauptpersonen vor uns haben.

In der Oper gewinnt der zweite Aktionsstrang erheblich an Gewicht bei gleichzeitiger Abschwächung des ersten. Zwar hat Figaro auch jetzt noch die Sympathie des Zuschauers in der Auseinandersetzung mit dem Grafen, aber die eigentliche Spannung konzentriert sich nun viel stärker auf das Verhalten und auf die Gefühle der beiden Frauen, der Gräfin und Susannas. Dazu wird das Thema „Untreue der Frauen“ stärker akzentuiert als in der Komödie. Das geschieht vor allem durch die Arie Figaros „*Aprite un po' quegli' occhi*“ in der 6. Szene des 4. Aktes. Aber wenn auch insgesamt eine thematische Verlagerung zu beobachten ist, so wirken doch die beiden Werke auf den ersten Blick wie zwei mehr konvergente als divergente Versionen einer und derselben Geschichte. Dieser Meinung ist wahrscheinlich sogar Beaumarchais selbst gewesen, wenn die vor kurzem von Jacques Proust mit guten Gründen vorgetragene Hypothese stimmt, daß Beaumarchais es war, der die französische Version des *Figaro*-Textes für die am 20. März 1793 erfolgte Pariser Aufführung der Mozart-Oper ausgearbeitet hat. Denn bei dieser Aufführung wurde an Stelle des Rezitativs als verbindender Text zwischen den aus Da Pontes Libretto ins Französische übertragenen Versen der Gesangsnummern ganz einfach der Wortlaut der Repliken der Komödie in gesprochenen Sprache vorgetragen⁹.

⁹ Vgl. Jacques Proust, a. a. O., S. 34-42.

Man wird vielleicht sagen, letztlich sei es eine Frage der persönlichen Meinung, ob man Komödie und Oper als sich stark ähnelnde Versionen einer und derselben Geschichte bezeichnet oder nicht. Aber spricht nicht die Tatsache, daß wir eine Kombination beider Werke, in der Weise wie sie anscheinend nicht nur 1793, sondern auch noch 1807 und 1818 in Paris aufgeführt worden ist¹⁰, für monstruös und ganz und gar unmöglich halten, eindeutig für ein Vorwiegen der Divergenzen über die Konvergenzen? Halten wir uns für die Ermittlung von Elementen, in denen Da Ponte von Beaumarchais abweicht, weiter an kommensurable Erscheinungen, so stellt sich als nächstes die Frage nach den meßbaren Ausmaßen und der äußeren Gliederung beider Texte.

Le Mariage de Figaro ist mit 92 Szenen in fünf Akten eine der Komödien mit den höchsten Szenenzahlen der gesamten Theatergeschichte – wir nennen zum Vergleich Molières *Don Juan*, der in fünf Akten 27 Szenen aufweist, oder *Le Barbier de Séville* von Beaumarchais mit 44 Szenen in vier Akten. Die Commedia dell'arte und Goldoni haben normalerweise nur drei Akte. Bei Da Ponte werden die fünf Akte der Prosakomödie auf vier reduziert. Die Zahl der Szenen beträgt im Opernlibretto die Hälfte, nämlich 46. Interessanterweise ist dabei der zweite Akt sowohl bei Beaumarchais als auch bei Da Ponte in etwa doppelt so lang wie zwei der anderen Akte. Die Verminderung der Szenenzahl wird bei Da Ponte entweder durch Zusammenziehung von Szenen oder durch Streichung von Teilen des Komödientextes erreicht. Ersteres Verfahren beobachten wir zum Beispiel im zweiten Akt, wo ursprüngliche acht Szenen nur eine einzige ergeben, was aber im Grunde nur die äußere Dramaturgie tangiert, weil in beiden Werken das, was in der fraglichen Passage vor sich geht, ziemlich ähnlich ist. Das Verfahren der Kürzung durch Streichung hat Da Ponte mehrfach angewandt. Besonders auffällig liegt es in der *Scena ultima* der Oper vor: Die Szene 14 des vierten Opernaktes kürzt alles, was in den Szenen 11-19 des fünften Aktes der Komödie geschieht und gesprochen wird, auf rund ein Fünftel der Textlänge. Während Beaumarchais die Auflösung der Quiproquo-Intrige Schritt für Schritt vor sich gehen läßt, präsentiert sich das *dénouement* im Finale der Oper sehr viel rapider. Ganz fortgelassen ist die lange Gerichtsverhandlung, Hauptstück des vierten Aktes bei Beaumarchais und auch die Prozedur der Identifizierung von Figaros Eltern wird in der Oper schneller abgewickelt als in der Komödie. Vor allem aber fehlt der große Monolog Figaros (*Mariage* V, 3) in der Oper¹¹. Doch gibt es auch Beispiele dafür, daß Da Ponte über den Komödientext hinausgeht, etwa mit der Arie Figaros „*Se vuol ballare signor Contino*, . . .“ am Anfang des ersten Aktes, der Monolog-Arie der Gräfin am Anfang des zweiten Aktes: „*Forgi amor qualche ristoro*. . .“, der weiteren, ebenfalls monologischen

10 Vgl. Jacques Proust, a. a. O., S. 34; zu weiteren Aufführungen mit gesprochenen Dialogen vgl. auch L. Finscher, a. a. O., S. XI.

11 Statt über Politik läßt Figaro sich in der Situation, die der Szene V,3 bei Beaumarchais entspricht, über die Untreue der Frauen aus: Die Arie „*Aprite un po' quegli'occhi*“ (IV,8) amplifiziert eine kurze Passage, mit der Figaros langer Monolog in der Komödie einsetzt: „*O femme! femme! femme! créature faible et décevante! . . nul animal créé ne peut manquer à son instinct; le tien est-il donc de tromper? . . .*“

Arie der Gräfin: „*Dove sono i bei momenti . . .*“ in Szene 8 des dritten Aktes, sowie Susannas Arie in IV, 10: „*Deh vieni non tardar, o gioia bella, . . .*“

Schon diese kleine Auswahl aus einem Szene-für-Szene-Vergleich der beiden Texte zeigt, daß Da Ponte nicht nur gekürzt, sondern auch – jedenfalls im Einverständnis mit Mozart, der ja sehr früh seine Librettisten nach seinen Ideen arbeiten ließ – eine Reihe von Passagen völlig neu gestaltet hat¹².

Was die Dauer der Aufführung anbelangt, so ist zwar das Libretto Da Pontes um einiges kürzer als der Text der Komödie, und einzelne simultan gesungene Partien tragen sogar noch zu einer weiteren Verkürzung bei, aber wenn wir berücksichtigen, daß viele Passagen in den Arien, Duetten und Ensemble-Szenen wiederholt werden müssen, daß es außerdem Orchester-Einlagen und ja auch eine Ouvertüre gibt, so dürfte sich die normale Aufführungsdauer der Oper derjenigen der Komödie stark annähern. Am Rande sei dazu vermerkt, daß die Couplets, die Beaumarchais seinem Werk als musikalisches „*hors d'oeuvre*“ und als eine Art demagogisch-moralische Quintessenz mitgab, bei der Aufführung der Komödie seit langem fortgelassen werden.

Von besonderem Interesse sind Da Pontes eigene Bemerkungen über die Veränderungen am Text der „*vorzüglichen*“ Komödie, zu denen er sich einerseits im Hinblick auf die Aufführungsdauer und auf die, wie er meint, für die Aufführung selbst zuträgliche Zahl von Figuren, andererseits mit Rücksicht auf das andere Publikum gezwungen sah¹³ und darauf, daß die Vertonung „*poesia*“ und nicht Prosa verlangt¹⁴. Diese ausdrückliche Gegenüberstellung von Dichtung, bzw. „*Poesie*“ und Prosa veranlaßt uns zu der Frage, ob man für die *Nozze di Figaro* vielleicht – um es mit dem heute beliebten Wort zu sagen – von einer größeren „*Poetizität*“ reden kann als für den *Mariage de Figaro*. Oder sollte etwa nur gemeint sein, daß Da Ponte der Vertonung und der für diese notwendigen Verdichtung zuliebe zu vielen Veränderungen gezwungen war, weil die gebundene Sprache größeren Beschränkungen unterliegt als die freie Prosa? Außerdem verlangt noch eine weitere Aussage Da Pontes in seiner Vorrede, daß man sie überprüft: Er spricht von der Notwendigkeit, die verschiedenen „*passioni*“, die sich im Verlauf der Handlung abzeichnen, mit verschiedenen Farben zu malen, und der Absicht, dem Publikum ein Schauspiel zu schenken, das gewissermaßen „*neuartig*“ sei¹⁵.

12 Zu den wichtigsten Veränderungen vgl. auch R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 67-74, und J. Proust, a. a. O., S. 43.

13 „*Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime; ed alcune altre prudenti viste, e convenienze dovute ai costumi, al loco, e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di quella eccellente comedia, ma una imitazione piuttosto, o vogliamo dire un estratto*“ (Da Pontes Vorwort im italienischen Textbuch, zit. nach: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, NMA, Serie X, Werkgruppe 34, Kassel-Basel-London-New York 1961, S. 239).

14 „*. . . ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri, e parole di musica suscettibili, cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano*“ (ibidem).

15 „*. . . um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszuzeichnen, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspieles, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publikum zu geben wünschten*“ (Da Pontes Vorwort im deutschen Textbuch, zit. nach: Mozart. *Die Dokumente*, a. a. O., S. 240).

Wenn wir die Äußerungen Da Pontes und die im Vorhergehenden bereits ange-deuteten Verschiebungen in der formalen Struktur zusammenfassen, so erscheinen vor allem folgende Probleme für den Vergleich von Wichtigkeit zu sein:

1. Die Verteilung der thematischen Schwerpunkte,
2. Die Charakterisierung der Personen und
3. Der dramaturgische Stil (inklusive der Aspekte „Poetizität“ und „Originalität“).

Als besonders wichtiges Schlüsselwort der *Nozze di Figaro* ist das Wort *a m o r e* anzusprechen. Die zentrale Bedeutung der L i e b e in der Mozart-Oper wird unterstrichen durch die Tatsache, daß *a m o r e* nicht nur im Rezitativ begegnet, sondern vor allem in Kavatine, Duett und Arie zum thematischen Vorwurf wird und dabei durch Tongestaltung und manchmal auch durch Repetitiv von Text und Melodie eine starke Hervorhebung erfährt¹⁶.

In besonderer Weise sorgt Cherubino dafür, daß die Liebe uns nicht nur das Schlüsselwort des Librettos *a m o r e* liefert, sondern geradezu zum Zentralthema der ganzen Oper wird. *A m o r e* wird erstmals in Cherubinos Arie in der fünften Szene des ersten Akts hervorgehoben, einer Arie, die nicht nur in 17 Zeilen fünfmal dieses Wort enthält, einmal sogar im Reim, sondern auch in überaus auffälliger Weise auf die Liebesdichtung Petrarcas und auf die Tradition der petrarkistischen Lyrik zurückverweist. Zwar haben wir eine der Arie äußerlich weitgehend entsprechende Prosa-Passage in Szene I.7 des *Mariage*, aber weil Cherubin die Aufzählung der Phänomene seiner schwärmerischen Verliebtheit in alle Frauen mehr rational als lyrisch und zudem auch nicht in Versen gibt, fühlt der Zuschauer sich wohl kaum an Petrarca und den Petrarkismus erinnert¹⁷. Die *a m o u r* (et volupté!)-Passage hat im Prosatext auch keineswegs ein gleichermaßen auffälliges Relief wie in der Oper. Noch nachdrücklicher ist die Hervorhebung des Themas „Liebe“ in der dritten Szene des zweiten Aktes der Mozart-Oper durch den Vortrag der Kanzone, die – in der poetischen Fiktion – Cherubino selbst verfaßt hat. Beaumarchais hatte Cherubin an der gleichen Stelle eine von ihm verfaßte Romanze singen lassen. In dieser Romanze wird in naiver, altertümlich stilisierter Form von der Liebe eines Pagen zu seiner Patin erzählt. Da Ponte hat anstelle von Cherubins Romanze einen völlig anders gearteten lyrischen Text eingefügt. Es ist die bekannte Kanzone

„*Voi che sapete
che cosa è amor,
donne vedete
s'io l'ho nel cor. . .*“

16 Eine Durchsicht des Textbuchs ergab ohne Berücksichtigung von Repetitionen (im Gesangsvortrag) die Zahl von über 50 Belegen der Wörter „*amore*“, „*amare*“, „*amante*“, „*amoroso*“, „*amatore*“ und „*amabile*“.

17 Sowohl die Gegenüberstellung von „*foco*“ und „*ghiaccio*“ in der Liebesmetaphorik, als auch die Anrufung der Natur durch den Liebenden stellt eine Konstante des Petrarkismus dar. Ähnlich wie Cherubino hatte sich schon Petrarca in der großen Kanzone 126 seines Canzoniere an die „*Chiare, fresche e dolci acque*“, an einen „*gentil ramo*“, „*erba e fior*“ und an den „*aer sacro sereno*“ gewandt. Vgl. auch Anmerkung (21).

Dieser Anfang erinnert unüberhörbar an ein berühmtes Gedicht von Dante Alighieri, nämlich an die Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, die im Mittelpunkt seiner *Vita nova* steht. Sicher haben die ein wenig pubertären Liebesgefühle Cherubinos kaum etwas mit Dantes mystischer Liebe zu Beatrice zu tun. Auch ist bei Mozart eine konkretere, stärker erotische Liebesauffassung festzustellen, als sie bei Dante, jedenfalls in der *Vita Nova* und der *Divina Commedia* dominiert. Aber auch bei Dante gehört in den beiden genannten Werken *amore* zu den meistbelegten Schlüsselwörtern, und auch in der Göttlichen Komödie wird die Liebe mit einer Reihe verschiedener Facetten gezeigt, wie das ebenfalls für die *Nozze* zutrifft¹⁸. Daß Da Ponte sich an die Kanzone von Dante erinnerte, legen Susannas Worte in III.2,

„*Scusatemi se mento,
Voi che intendete amor*“¹⁹,

nahe, die im übrigen in der Partitur durch achtmalige Wiederholung besonderes Gewicht erhalten.

Im Text von Beaumarchais begegnen *amour* und die mit diesem auch hier als Schlüsselwort zu bezeichnenden Lexem eng zusammenhängenden Wörter zwar noch häufiger als im Opernlibretto²⁰, doch läßt sich keiner Stelle der Komödie die bei Da Ponte-Mozart mehrmals anklingende Tendenz zur Sublimierung des Liebesbegriffs entnehmen. Für die Divergenz der beiden Werke in der Liebesauffassung ist kennzeichnend, daß Da Ponte die folgenden, vom Grafen zu der als Suzanne verkleideten Gräfin geäußerten Worte des französischen Textes nicht übernimmt:

„*L'amour . . . n'est que le roman du coeur; c'est le plaisir qui en est l'histoire: il m'amène à tes genoux*“ (*Mariage*, V.7)²¹. Außerdem zeigt ein Vergleich der einzelnen Kontexte, in denen *amore* bzw. *amour* begegnen, daß Beaumarchais der Liebe und ihren verschiedenen Aspekten nicht die gleiche Vorrangstellung eingeräumt hat wie Da Ponte und Mozart. Augenscheinlich geht es Beaumarchais viel weniger um eine psychologische Vertiefung durch Aussagen seiner Figuren über ihre Gefühle als um die Gestaltung konkreter Situationen und mehr rational als affektiv bedingter Verhaltensweisen. In diesem Zusammenhang verdient die Beobachtung erwähnt zu werden, daß in der Komödie mehrmals sehr ausführlich über Pläne gesprochen wird: Pläne des Grafen gegen Figaro, Marcelines gegen Suzanne, Figaros, Suzannes

18 Auf die Nähe des Anfangs von „*Voi che sapete . . .*“ zu Dantes „*Donne ch'avete intelletto d'amore*“ hat meines Wissens als erster A. Greither, a. a. O., S. 107 unter Berufung auf W. Bulst ausdrücklich hingewiesen. Zu „*amore*“ bei Dante vgl. auch Verfasser, *Die volkssprachlich-lyrische Tradition in Dantes Commedia*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 41/42, 1964, S. 9-34 (zu „*amore*“ bes. S. 26-28).

19 Im Prosatext des der Kanzone vorangehenden Kapitels von Dantes *Vita Nova* steht „*intendete*“ statt der dichterischen Periphrase „*avete intelletto d'* . . .“: „*Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete . . .*“ (Dante, *Vita Nova*, XVIII, 4).

20 Eine Zählung der für den Begriff „Liebe“ relevanten Stellen von „*amour*“, „*aimer*“, „*amoureux*“ und „*amant*“ in der Komödie ergab über 60 Belege.

21 Vgl. auch die schon erwähnte Passage in Szene I.7, wo wir von Chérubin in der Schilderung seines Zustandes vernehmen: „*mon coeur palpité au seul aspect d'une femme; les mots a m o u r et v o l u p t é le font tressaillir et le troublent*“. Da Ponte gibt das Wort „*volupté*“ durch das harmlosere „*diletto*“ wieder.

und der Gräfin gegen den Grafen. Ausgenommen ist von dieser Neigung, Pläne zu schmieden und das Publikum dadurch auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten, aus dem Kreis der Hauptfiguren nur Chérubin, während in der Oper auch alle anderen Personen uns nur ganz selten und nur andeutungsweise wissen lassen, was sie vorhaben. Diese Erscheinung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der bei Beaumarchais – im Gegensatz zu Da Pontes und Mozarts stark lyrischer Suggestionstechnik – auffälligen Bevorzugung des Sprechens und der literarisch-rednerischen Pose²². Während die Schlüsselwörter in Da Pontes Libretto sich im wesentlichen alle einem Notionsfeld zuordnen lassen, in dessen Zentrum der Begriff „Gefühl“ steht²³, begegnet in der Komödie eine Reihe von Schlüsselwörtern mit ganz anderem semantischen Gefühl, wie z. B. *gaieté, joie, tromperie, intrigue, abus, raison*, und besonders *esprit*, von dem es in Figaros Couplet heißt: „*L'esprit seul peut tout changer*“²⁴. Die Notionsfelder, denen man die genannten Schlüsselwörter zuordnen müßte, ließen sich mit „Verstand“, „Witz“, „Vergnügen“ einerseits und mit „gesellschaftlich-politische Mißstände“ andererseits als Schlüsselnotionen²⁵ bezeichnen.

Die ironische Kritik Figaros an sozialen und politischen Mißständen in Spanien, wo ja die Handlung spielt, durchzieht die Komödie vom Anfang bis zu Ende in einer raffinierten Dosierung, der es zu verdanken ist, daß auch ein Zuschauer im 20. Jahrhundert bei den betreffenden Passagen keineswegs gelangweilt oder teilnahmslos ist. Bis auf zwei Ausnahmen: Denn die pathetische Klage Marcelines über die „Repression“ der Frauen und speziell der Mütter unehelicher Kinder durch die Männer in III.16 des *Mariage* und der große Monolog in V.3, wo Figaro die bisherigen Stationen seines Lebens erzählt und dabei vor allem die soziale Ungerechtigkeit, die Mißstände im Gerichtswesen und die Zensurbestimmungen im 18. Jahrhundert ironisch-satirisch abkanzelt, haben höchstens dann noch eine positive Wirkung auf ein Theaterpublikum von heute, wenn dieses vermag, eine Parallele zwischen den Mißständen von damals und denen von heute zu spüren. Bekanntlich beruhte der große Erfolg des *Mariage de Figaro* in der Zeit unmittelbar vor der Französischen Revolution zum großen Teil auf dieser politischen Substanz. Wenn Beaumarchais Figaro im fünften Akt seiner Komödie eine massive und konzentrierte Kritik am politischen und gesellschaftlichen System seiner Zeit in den Mund gelegt und diese

22 „Da Ponte . . . reduce fuertemente todo lo específicamente literario, lo que se sirve con éxito del vehículo racional de la palabra, y amplía todas las posibles sugerencias líricas, sentimentales“ (R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 66).

23 Zum Terminus „Notionsfeld“ vgl.: Verfasser, *Ortis und Werther: vergleichbar oder unvergleichlich? Ein Experiment mit Notionsfeldern*, in: *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka, hrsg. v. K.-R. Bausch u. H.-M. Gauger, Tübingen 1971, S. 312-325.

24 Beaumarchais, a. a. O., S. 363.

25 „abus“ und „privillèges“ tauchen in der vorrevolutionären Kritik am Verhalten der Noblesse in vielen Texten als eine Art Schlagwörter auf. Zweifellos spielt Beaumarchais mit der mehrmaligen Verwendung von „abus“ (vgl. I.2; III.12; III.15) auf das erstgenannte Schlagwort an. Für das zweite steht stellvertretend das *lus primae noctis*, von Suzanne in I.1. umschrieben durch „*un ancien droit du Seigneur*“. Obwohl Da Ponte in den *Nozze* auf dieses „*diritto feudale*“ (I.1) anspielt, stellt sich doch keine so unmittelbare Verbindung zu politischen Schlagwörtern wie bei Beaumarchais ein.

Kritik als mehrere Minuten langen Monolog, der eindeutig für die Zuschauer, aber nicht für die Partnerfiguren bestimmt ist, gegen den gesamten übrigen Text seiner Komödie abgesetzt hat, hat er damit einen dramaturgischen Effekt erzielt, der in etwa den Partien in dramatischen Werken unserer Zeit entspricht, die von „Sprecher“, „Ansager“ oder „Prolog“ genannten Figuren gesprochen werden²⁶. Figaro gibt hier in gewissem Sinn einen Kommentar, einen Schlüssel zum Verständnis der ganzen Komödie.

Da Ponte hat den Figaro-Monolog der Komödie in seinem Libretto praktisch durch die sehr viel kürzere Monolog-Arie „*Aprite un po' quegl'occhi*“ ersetzt, die zwar sogar direkt an die Zuschauer gerichtet ist, aber doch nur, um ihnen in viel detaillierterer Weise als bei Beaumarchais den hinter trügerischem Schein verborgenen wahren Charakter der Frauen vor Augen zu führen. Diese sehr einschneidende Veränderung und die Fortlassung des Plädoyers der Marceline, der langen Prozeß-Szene, sowie der gelegentlichen gesellschaftskritisch-ironischen Attacken Figaros²⁷ bedeutet aber keineswegs, daß in der Mozart-Oper das gesellschaftskritische Element überhaupt fehlt. Die Ausgangs-Situation ist in der Oper die gleiche wie in der Komödie: Der Antagonismus des Grafen Almaviva und Figaros ist hier wie dort als Opposition von zwei Angehörigen verschiedener sozialer Klassen gezeigt. Anders als bei Beaumarchais ist es aber besonders der Graf, der die soziale Ungleichheit betont:

„*Vedro mentr'io sospiro
Felice un s e r v o mio?*“²⁸.

Figaro dagegen faßt seine Auseinandersetzung mit dem Grafen in den *Nozze* immer nur als seine eigene Angelegenheit auf, während er im *Mariage* Reflexionen daran knüpft, die den Einzelfall als gezielten Angriff auf soziale Ungerechtigkeit und Privilegien überhaupt erscheinen lassen: „*Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier*“²⁹. Wenn man gemeint hat, daß Da Ponte und Mozart das gesellschaftskritische Engagement Figaros mit der Kavatine

„*Se vuol ballare
signor Contino,
il chitarrino
le suonerò. . . .*“

nicht nur ebenso gut, sondern weil diese Worte bereits zu Anfang und nicht am

26 Vgl. Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 93.

27 Vgl. Verfasser, a. a. O., S. 88ff., und im Text des *Mariage* bes. Figaros Repliken in III.5.

28 *Nozze*, IV.3; vgl. auch im Rezitativ des Grafen zu Beginn des dritten Aktes: „*potrebbe forse Qualcun de'miei vassalli . . . a simil razza E comune l'ardir*“. Letzteres klingt im *Mariage* harmloser: „*Des libertés chez mes Vassaux, qu'importe à gens de cette étoffe?*“ (III.4.).

29 *Mariage*, V.3. Diese Worte sind im übrigen umgeben von sehr viel heftigeren Attacken, die aber dadurch, daß Figaro dort den Grafen apostrophiert, in taktisch geschickter Weise ver-harmlost werden. Im Kontext sieht die zitierte Reflexion so aus: „*Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas . . . vous ne l'aurez pas* [sc.: Suzanne]. *Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie! . . . noblesse, fortune, un rang, des places; tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naitre, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire!*“ (Beaumarchais, a. a. O., S. 345).

Schluß wie der Komödien-Monolog kämen, auch noch geschickter ausgedrückt hätten als Beaumarchais mit dem Monolog im fünften Akt³⁰, so ist dagegen zweierlei zu sagen: Erstens geht es im Text des Opernlibrettos nur darum, daß Figaro ironisch seine Absicht erklärt, dem Grafen, den er von nun an als seinen Nebenbuhler sieht, ein Schnippchen zu schlagen, aber nicht um Reflexionen über seine gesellschaftliche Situation wie bei Beaumarchais, und zweitens hätte der lange Monolog, wenn er an der gleichen Stelle gestanden hätte wie die Arie in der Oper, seine Wirkung zweifellos völlig verfehlt, weil der Zuschauer in der Komödie ja mehrere Akte hindurch erst dazu geführt werden muß, mit der Person Figaros vertraut zu werden und zu begreifen, daß er gute Gründe für seinen Protest hat. Beaumarchais konnte es im vorrevolutionären Klima Frankreichs wagen, die ironischen Bemerkungen Figaros mit deutlichen Anspielungen auf konkrete Zustände im Frankreich der 1780er Jahre zu verbinden. Der ernste Hintergrund der Ironie tritt daher in den Worten Figaros in einzelnen Passagen kaum verhüllt zutage, obwohl vom ersten Entwurf bis zur endgültigen, 1784 aufgeführten Bühnenfassung manche Schärfe erheblich abgemildert worden ist³¹. Angesichts des politischen Klimas in der Habsburger Monarchie mußten Da Ponte und Mozart von vornherein darauf verzichten, die offenen oder trotz ironischer Maskierung jedem intelligenten Leser des Textes leicht verständlichen gesellschaftskritischen und politischen „Spitzen“ der Komödie ohne weiteres in die Oper zu übernehmen. Das führt vor allem zu einer Beschneidung der Rolle Figaros, der in der Oper viel weniger als in der Komödie als eigentlich zentrale Figur der Handlung angesprochen werden darf. Ein Meister der Ironie ist Figaro allerdings in der Oper noch mehr als in der Komödie. Die Ironie des Figaro der *Nozze* wirkt auf den ersten Blick harmloser, spielerischer, fast ein wenig unverbindlich, wenn man nur den Text des Librettos vor Augen hat. Daß dieser Anschein täuscht, zeigt sich erst richtig im vertonten Text. So ist auch die Kavatine „*Se vuol ballare signor Contino*“, wenn sie, gesungen und vom Orchester begleitet, vorgetragen wird, erheblich aggressiver als die Worte, die wir im Text des Librettos lesen³². Ähnlich ist es mit dem veränderten Ausdruck, den Da Ponte und Mozart den Reflexionen Figaros (*Mariage*, I.10) über das Dasein des Soldaten in der bekannten Arie „*Non più andrai farfallone amoroso . . .*“ (*Nozze*, I.8) gegeben haben, die durch ihre Stellung im Aktfinale eine bevorzugte Stellung erhalten hat. Selbst wenn man nicht weiß, daß Mozart eine womöglich noch stärkere Antipathie gegen das Militär hatte als Beaumarchais, kann man die ironische Untermalung der letzten Worte Figaros über die „*vittoria*“ und die „*gloria militar*“ kaum überhören. Figaros ironische

30 J. Proust, a. a. O., S. 43f.: „ . . . la suppression du monologue de Figaro, à l'acte V, a été largement compensée dans la cavatine n° 3 (*Se vuol ballare*). Les paroles, certes, sont plus faibles que dans le texte correspondant, mais qui ne sent à l'audition que toute la force, toute l'insolence du monologue sont passées dans l'air? Le fait de l'avoir placé au début de la pièce, et non au dernier acte, est aussi plein de sens: la cavatine de Figaro donne littéralement le brant à tout le reste de l'opéra.“

31 Vgl. J. B. Ratermanis, *À travers les manuscrits du mariage de Figaro*, in: *Philological Quarterly* 44, 1965, S. 234-257; Beaumarchais, a. a. O., S. 774-779 (Notes et variantes), und Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 88-90.

32 Allerdings teilen wir nicht die Ansicht von J. Proust, daß die Kavatine in *Nozze*, III.2 es an Aggressivität mit dem Text von *Mariage* V.3 aufnehmen kann (vgl. Anmerkung 30).

Prophezeiung erhält so einen erheblich stärkeren parodistisch-satirischen Anstrich als die in der gleichen Situation der Komödie an den Pagen Chérubin gerichteten entsprechenden Worte Figaros. Bei einem detaillierten Textvergleich fällt auf, daß Da Ponte den Hinweis auf Chérubins Naschhaftigkeit und seine Freude an kindlichem Spiel³³ fortläßt und stattdessen auch hier, mit der Apostrophe „*farfallone amoroso*“, „*Narcisetto*“ und „*Adoncino d'amor*“ das Gewicht des Themas „Erotik“ gegenüber der Vorlage verstärkt.

Hand in Hand mit der Verlagerung des thematischen Gravitationszentrums haben Da Ponte und Mozart auch eine Veränderung im Charakter der Figuren vorgenommen, die, was Chérubin anbelangt, an der fraglichen Stelle sogar durch ein so geringfügiges Detail wie die Äußerung von ein paar Wörtern signalisiert wird.

Zweifellos ist die Gefahr, daß jemand, der mit den beiden Werken vertraut ist, einzelne Elemente, die in der Komödie vorhanden sind, in die Oper „hineininterpretiert“, nicht gering. Auch das Gegenteil kann jemandem, der besser mit der Oper als mit der Prosa-Komödie vertraut ist, passieren. Obwohl man gelegentlich für Aufführungen der Oper auf die der Komödie vorangestellten Anweisungen von Beaumarchais über die zu verwendenden Kostüme und über die Charaktere der Personen zurückgegriffen hat³⁴, lassen Text und musikalische Gestaltung der *Nozze* keinen Zweifel darüber, daß eine solche Übernahme von wichtigen Einzelheiten aus der Komödie durchaus nicht im Sinn Mozarts und Da Pontes war: Wir sollen gerade nicht an das Werk von Beaumarchais erinnert werden. Das Verhältnis des zweiten Werkes zum ersten ist also grundverschieden von der Relation anderer, bekannte Stoffe der Theatertradition neuerlich gestaltender Werke zu ihren „Quellen“, wo – beispielsweise in Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* – der Theatergenuß des gebildeten Zuschauers gerade darauf beruht, daß er die ironische oder parodistische Auseinandersetzung des neuen Stücks mit der Tradition bewußt mitvollzieht. Daß man gut daran tut, bei einer Aufführung der Mozartoper sich nicht an die Komödie zu erinnern, zeigt in besonderem Maße die Charakterisierung: Die Charaktere der Hauptfiguren sind gegenüber ihren Vorbildern im *Mariage* mehr oder weniger stark verändert. Das gilt sowohl für die Technik der Präsentation als auch für das Persönlichkeitsbild, das der Zuschauer erhält. Zur Charakterisierungstechnik ist zu sagen, daß wir über die Charaktere der Personen in der Komödie sehr viel mehr Informationen durch die Sprache, durch das, was eine Figur einem Dialogpartner gegenüber äußert, erhalten als in der Oper, wo im Libretto viele der Dialogpartien fortgelassen sind. Dafür ist einmal der Anteil der Monologe vermehrt, zum anderen aber erfolgt die Charakterisierung, die der Text von Da Pontes Libretto nur zum Teil gibt, durch die Musik: durch bestimmte Tonführung, die Vorbereitung eines Auftritts durch das Orchester und die Konfrontation verschiedener Melodien in Ensemble-Szenen.

33 *Mariage*, I.10: „*plus d'échaudés, de goûtés à la crème; plus de main-chaude ou de collin-maillard*“.

34 Die Angaben für die Kostüme bei der ersten *Figaro*-Aufführung in Passau, die J. Petersen, a. a. O., S. 180f. wiedergibt, entsprechen bis ins Detail den „*habillements de la pièce*“ in der Textausgabe des *Mariage* (s. Beaumarchais, a. a. O., S. 255ff.).

Was die charakterliche Substanz der Hauptpersonen betrifft, so ist bei allen eine mehr oder weniger starke Veränderung gegenüber dem Eindruck, den wir aus der Komödie empfangen, zu beobachten. Eine Veränderung, die, wie wir oben sahen, jedenfalls für die Entwicklung des Chérubin von Beaumarchais zu dem Cherubino von Da Ponte-Mozart mit der Verlagerung des thematischen Schwerpunkts zusammenhängt. Doch ist damit sicherlich noch nicht alles über die unterschiedliche Gestaltung der Figur des Pagen in den beiden Werken gesagt. Obwohl bereits Beaumarchais für die Besetzung der Rolle „*une jeune et très jolie femme*“ vorgesehen hatte³⁵, wirkt sein Chérubin letztlich jugenhafter als der Cherubino der Oper, bei dessen Arien wir vielleicht sogar vergessen, daß die auftretende Sängerin in der fiktiven Wirklichkeit des Stücks keine weibliche, sondern eine männliche Rolle zu verkörpern hat. Es kommt hinzu, daß schon durch das Libretto, vor allem aber auch durch musikalische Elemente der Charakter Cherubinos tiefer durchgezeichnet erscheint als die Figur Chérubins, der in der Oper zusammen mit Susanna und der Gräfin eine Funktion erhält, die in der Komödie nur in der Rolle der Comtesse angedeutet war: die Funktion, verschiedene psychische Aspekte der Liebe in ganz besonderer Weise zu akzentuieren. Eine auffällige Aufwertung hat die Rolle der Suzanne erfahren: Susanna hat, wie man zu Recht betont hat, „*la même dignité musicale et poétique que la Comtesse*“³⁶, und außerdem verspüren wir, daß sie gegenüber dem Werben des Grafen keineswegs mehr so unempfindlich ist, wie Suzanne es gewesen war³⁷.

Im Wesen stark verwandelt erscheint auch die Gräfin der Oper gegenüber der Comtesse der Komödie. Dabei ist ihr Charakter bei Beaumarchais im Grunde komplexer gezeichnet, weil dort einerseits deutlich wird, daß sie unter der Untreue des Grafen leidet, andererseits aber auch gezeigt wird, wie sie durchaus aktiv reagiert, Pläne schmiedet und sogar dem Grafen letztlich an „*esprit*“ eindeutig überlegen ist. Abgerundet wird ihr Porträt in gewissem Sinne durch die Tatsache, daß Chérubins knabenhaft-sehnsüchtiges Werben ihr gleichzeitig schmeichelt und sie auch ein wenig verwirrt macht³⁸. Die Contessa der *Nozze* ist unschuldiger, transparenter und

35 Beaumarchais, a. a. O., S. 256: „*Ce rôle ne peut être joué, comme il l'a été, que par une jeune et très jolie femme; nous n'avons point à nos Théâtres de très jeunes hommes assez formés pour en bien sentir les finesses.*“

36 J. Proust, a. a. O., S. 44.

37 Vgl. dazu auch R. Kaiser-Lenoir, der (a. a. O., S. 66) von einer „*confusión erótica*“ Susannas spricht. Sehr treffend ist auch die Beobachtung zu *Nozze*, III.1, bei H. Abert (a. a. O., II, S. 278): „*Sie spielt mit dem Grafen und seiner Leidenschaft, allerdings nicht bloß der Gräfin zuliebe, sondern vor allem, weil sie die Situation selbst lockt. Sie müßte nicht Susanne sein, wenn sie nicht bei diesem heißen Werben des Grafen auch selbst einen prickelnden sinnlichen Reiz empfände.*“

38 Diese Verwirrung wird, wenn auch nur indirekt, sichtbar in *Mariage*, II.7, der Szene, in der die Comtesse mit Chérubin für einen Augenblick allein in ihrem Gemach bleibt. Man vgl. auch die Bemerkung des Autors in der Vorrede: „*Ce qui nous plaît dans la Comtesse, c'est de la voir lutter franchement contre un goût naissant qu'elle blâme et des ressentiments légitimes*“ (Beaumarchais, a. a. O., S. 241). Bekanntlich hat Beaumarchais in *La Mère coupable* die angesichts der behutsamen Zeichnung der Relation von Chérubin und Gräfin höchst befremdliche Geschichte von einem Fehltritt der Comtesse mit Folgen zum Vorwurf für eine auch im übrigen unbefriedigende Bühnendichtung genommen. Aber man sollte sich hüten, diese nachträglich entstandene Fortsetzung bei der Interpretation des *Mariage* zu berücksichtigen.

nicht so vielschichtig wie ihre Schwester im *Mariage*. Auch überläßt sie die Strategie und die geistesgegenwärtige Reaktion weitgehend ihrer Zofe Susanna. Ihr Verhalten ist viel mehr von dem Leiden an verwundeter Liebe bestimmt, so daß auch das Schwärmen Cherubinos sie kaum zu rühren scheint. Anders als in der Komödie tritt die Contessa im ersten Akt der Oper nicht auf. Dafür leitet sie den zweiten Akt mit einer Arie ein, für deren Text allenfalls die Worte der Comtesse „*Il ne m'aime plus du tout*“ in der gleichen Szene der Komödie eine schwache Grundlage boten:

„*Porgi amor qualche ristoro
al mio duolo, a'miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir*“ (II.1),

und die – auch in der Tonführung – den Eindruck eines tiefen Schmerzes, wie ihn in dieser Stärke die Comtesse, in der auch im *Mariage* immer noch ein wenig von der schalkhaften Rosine des *Barbier de Séville* steckt³⁹, nicht kennt. Im dritten Akt hat Da Ponte für die Gräfin eine ganz neue Szene mit Rezitativ und Arie eingefügt, in deren Mittelpunkt wehmütige Erinnerungen stehen:

„*Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner . . . ?*“ (III.8)

Anders als in der Komödie umgibt die Gräfin hier eine Stimmung von Resignation und Trauer, die erst in dem fröhlichen Spiel des Finale weicht. Wie man mit Recht gesagt hat, machen Graf und Gräfin der Oper einen reiferen und vielleicht auch würdigeren Eindruck als bei Beaumarchais, wo man annehmen muß, daß die beiden Paare, Rosine/Almaviva und Suzanne/Figaro in etwa gleich alt sind⁴⁰. Das bedeutet für die Charakterzeichnung des Grafen, wie wir mit Überraschung feststellen, daß der Conte der Oper besser zu dem als junger Liebhaber gezeigten Almaviva des *Barbier de Séville* zu passen scheint als der Comte des *Mariage* von Beaumarchais selbst, dessen Verhalten dort mit eindeutig negativen Aspekten gesehen ist, während Da Ponte und Mozart es fertigbringen, daß der Zuschauer zum mindesten ein wenig Verständnis für seine unerfüllten Evasionsgelüste aufbringt⁴¹. Auch für die Divergenz des Charakters der beiden Figaro-Figuren lassen sich interessante Beobachtungen machen. Insgesamt erfahren wir bei Da Ponte-Mozart sehr viel weniger über ihn, weil dort seine Selbstcharakteristik und die Details seines Lebens vor der Einstellung als Diener in *Agua-Frescas* gestrichen sind. Die Aufwertung der Rolle

³⁹ Im übrigen nehmen beide Werke in ziemlich ähnlicher Weise Bezug auf den *Barbier de Séville*, der dem Wiener Publikum durch Paisiello's Opera buffa von 1782 bekannt war (vgl. u. a. den Hinweis bei R. Haas, a. a. O., S. 139).

⁴⁰ Vgl. R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 73.

⁴¹ So deutet der Graf z. B. in *Nozze*, III.2, nur ganz leise an, was in *Mariage*, III.9, trotz der darauf folgenden geistreichen Replik Suzannes in schonungsloser Offenheit von ihm als Drohung ausgesprochen wird: „. . . *Si tu manquais à ta parole, entendons-nous, mon coeur; point de rendez-vous, point de dot, point de mariage*“.

Susannas hat darüberhinaus zur Folge, daß mehr als bei Beaumarchais diese dem Zuschauer als die aktivere, treibendere Kraft der beiden Verlobten erscheint. Bei einem im ganzen gleichbleibenden Persönlichkeitskern tritt in der Oper Figaros Tendenz zum Räsonieren stark zurück, vor allem, weil er nun nicht mehr als der „porte-parole“ für die Kritik des Schriftstellers Beaumarchais an Mißständen im vorrevolutionären Frankreich fungiert. Dafür sind aber in seinem Wesen, wie wir dem Text des Librettos und vor allem der musikalischen Gestaltung seiner Rolle entnehmen, Humor und spielerische Ironie stärker entwickelt.

Marcellina und Bartolo haben in der Oper weniger Relief als in der Komödie. In den Mittelpunkt des Interesses treten beide nur in der Erkennungsszene, wo die Zuschauer wie die Figuren auf der Bühne sich mit der einigermaßen unwahrscheinlichen Tatsache abzufinden haben, daß Figaro der Sohn von Marcellina und Bartolo ist. In der Komödie steht diese Erkennungsszene in enger Verbindung mit dem Plädoyer Marcelines für die unverheirateten Mütter⁴², das die Schauspieler bei der ersten Aufführung gestrichen hatten, weil es ihrer Meinung nach nicht zu dem heiteren Ton des Stückes paßte. Beaumarchais hat sich bekanntlich sehr energisch für die ungekürzte Aufführung der ganzen Szene eingesetzt, weil er sich von ihr eine erzieherische Wirkung erhoffte⁴³. Da Ponte verzichtet zwar auf die ernstgemeinten Tiraden Marcelines, — eine minimale Anspielung darauf ist in IV.4 zu finden: „*ogni donna è portata alla difesa del suo povero sesso da questi uomini ingrati a torto oppresso*“, — übernimmt aber die Erkennungsszene, die in der Oper im berühmten Sextett des dritten Aktes gestaltet wird. Wir fragen uns, warum gerade diese Szene, die im Grunde ein typisches Element des „drame bourgeois“ darstellt, nicht wie so vieles andere den Kürzungen, die Da Ponte im Einverständnis mit Mozart vornahm, zum Opfer gefallen ist. Noch mehr: Wie können wir uns erklären, daß Mozart selbst gerade die Erkennungsszene mehr als alle anderen Teile seiner Oper geschätzt hat⁴⁴? Da eine parodistisch-satirische Intention in der Version, die Da Ponte und Mozart von dem Text des *Mariage* geben, sicherlich keine Rolle spielt, wird man anzunehmen haben, daß Mozart an der fraglichen Szene vor allem die Möglichkeit fasziniert hat, mit der Versöhnung von Marcellina und Bartolo einen weiteren Aspekt der Liebe zeigen zu können, der in der Oper sonst zu kurz käme. Wenn diese Interpretation richtig ist, so hat die Vorliebe der beiden Autoren — Beaumarchais und Mozart — für eine Szene, die in der Ökonomie des Ganzen keine zentrale Wichtigkeit besitzt, verschiedene Ursachen: Die gesellschaftskritische Tendenz bei Beaumarchais, die Anziehungskraft des Amore-Motivs bei Mozart.

Einiges von dem, was die Verschiedenartigkeit des dramaturgischen Stils der beiden Werke ausmacht, ist im Vorhergehenden schon angeklungen. Wie sich mit

42 Daß Da Ponte alles, was Marceline in *Mariage*, III.16, über das ungerechte Schicksal der „*malheureuses filles*“ sagt, fortläßt, wird durch die Erweiterung, die er Marcellinas Auftritt mit der Arie über die Ungerechtigkeit der Männer in *Nozze*, IV.3, angedeihen läßt, nur zu einem kleinen Teil wettgemacht. Diese Arie ist im übrigen in ihrer Parallelität zu der kurz darauf folgenden Arie Figaros „*Aprite un po' quegl' occhi*“ zu sehen.

43 Vgl. Beaumarchais, a. a. O., S. 243-245, und Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 88.

44 Vgl. u. a. H. Abert, a. a. O., S. 282.

Hilfe einer Gegenüberstellung einzelner Szenen und Passagen beider Werke zeigen läßt⁴⁵, ist der Text als solcher bei Beaumarchais in einem anspruchsvolleren Prosa-stil verfaßt als die Rezitativpartien in der Version Da Pontes, und selbst die vielen Verspartien, die Da Ponte verfaßt hat, sind zwar, wenn sie gelesen oder gesprochen werden, gute Gedichte, aber doch wohl auch nicht mehr. Den recht eigentlich poetischen Glanz erhalten alle diese Texte Da Pontes erst im Miteinander von Sprache und Musik. Um unsere zu Anfang gestellte Frage wieder aufzunehmen, wird man zweifellos der Oper als kombiniertem musikalischem und sprachlichem Kunstwerk einen höheren Grad von „Poetizität“ zuerkennen als der in Prosa verfaßten Komödie. Das hat aber seinen Grund nicht nur in der Wahl der Ausdrucksmittel, vielmehr kommt hier wie dort noch einiges an gewichtigen Kriterien hinzu. Die Analyse des *Mariage* zeigt, daß Beaumarchais seine Figuren gern Pläne entwickeln, Reflexionen anstellen und geistreich rasonieren und argumentieren läßt. Alle diese stark rational bestimmten Funktionen der Sprache treten in der Oper zurück gegenüber affektivisch motiviertem Evozieren von Gefühlen, Gemütszuständen und Stimmungen, kürzer gesagt: von allem dem, was Da Ponte in der Charakterisierung seiner eigenen Arbeit am Text von Beaumarchais als „passioni“ bezeichnet hat⁴⁶. Die Oper erhält so eine stärker lyrische Atmosphäre, wozu im übrigen auch noch beiträgt, daß Da Ponte und Mozart das offensichtliche Vergnügen von Beaumarchais an Situationskomik nicht mit gleicher Stärke verspürten und dementsprechend den Anteil einer nur äußerlichen Komik reduziert haben. Die Folge dieser Veränderungen gegenüber der Komödie ist nun aber keineswegs, daß sich der Eindruck von Monotonie einstellt. Dem wirkt vor allem die Musik entgegen. Für alles, was die Oper vielleicht an Buntheit des Geschehens auf der Bühne, an Vielfalt der Situationen und an Brillanz des Dialogs eingebüßt hat, entschädigt die Variationsbreite der musikalischen Gestaltung. Mozart hat durch die Abwechslung zwischen Rezitativ und Arien, zwischen einzelnen lyrischen Partien verschiedener Tonart und durch Variationen im Tempo ästhetische Wirkungen erzielt, die einer sprachlichen Bühnendichtung ohne Musik versagt sind.

Was die Frage der Originalität beider Werke betrifft, so sind beide als revolutionäre Werke zu bezeichnen: Beaumarchais entfernt sich durch sein mutiges gesellschaftskritisches Engagement und durch das Experiment einer Verbindung verschiedener Ausprägungen der dramatischen Gattung – von der Commedia dell'arte bis hin zum drame bourgeois – genauso weit von der Komödientradition wie sich Mozart von der Tradition der Opera buffa des 18. Jahrhunderts gelöst hat⁴⁷. Doch unabhängig von der Stellung innerhalb der Gattungen, denen der *Mariage* als Komödie und *Le Nozze* als Oper zuzuordnen sind, gilt es auch festzustellen, daß die Oper von Da Ponte-Mozart sich gegenüber der Komödie von Beaumarchais durch

45 Für fünf wichtige Ausschnitte hat R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 67-73 eine solche Konfrontation versucht.

46 Vgl. oben Anmerkung 15.

47 Für den *Mariage* vgl. dazu Verfasser, a. a. O., S. 96; für die *Nozze*: H. Abert, a. a. O., II, S. 242; Siegmund Levarie, *Mozart's Le Nozze di Figaro. A Critical Analysis*, Chicago 1952, S. 261, und J. Proust, a. a. O., S. 44.

so viele Divergenzen unterscheidet, daß man gezwungen ist, bei ihr von einer selbständigen Neugestaltung zu sprechen.

Wenn man sich die Frage stellt, worauf – abgesehen von Mozarts musikalischer Genialität – die Verschiedenartigkeit der beiden Werke beruht, so wird man als die Hauptgründe wohl die folgenden anführen müssen: Erstens die von Da Ponte in seiner Vorrede angeführte Notwendigkeit, den Text zu kürzen, um die Aufführungsdauer nicht übermäßig lang werden zu lassen. Zweitens die von Da Ponte ebenfalls angedeutete Tatsache, daß das Publikum in Österreich nicht das gleiche war wie in Paris. Das heißt, daß Da Ponte und Mozart der anderen Mentalität, den anderen politischen Anschauungen, ganz allgemein gesagt, den Erwartungen des Wiener Publikums Rechnung zu tragen hatten. Im Zusammenhang damit stand die Notwendigkeit, alles, was an politischen und gesellschaftskritischen Kühnheiten der französischen Komödie der Zensur und den politisch einflußreichen Kreisen in Wien nicht genehm sein konnte, entweder fortzulassen oder aber es in einer Weise zu kaschieren, daß niemand sich angegriffen fühlen konnte. Wichtiger als diese mehr äußeren Gründe ist ein dritter, innerer, weil in der Person der Autoren liegender: Mozart hatte ein stark vom Gefühl, von Herzenswärme und Lebensoffenheit bestimmtes Verhältnis zur Welt. Bei Beaumarchais ist eine Einstellung zu beobachten, in der Esprit, Raison und eine Portion Skepsis überwiegen. Welchem der beiden Werke man den Vorzug geben will, ist letztlich eine Frage des individuellen Geschmacks.

Zur Systematik von Tonsystemen und Gebrauchsleitern

von Kurt Reinhard, Berlin

Über das weite Feld der Tonsysteme in aller Welt sind zahlreiche Bücher und Aufsätze erschienen. Trotzdem wurde noch keine Verständigung über die Bedeutung der in diesem Zusammenhang auftauchenden Termini erzielt. Ist zum Beispiel „Tonsystem“ der Oberbegriff zu allen Einzelaspekten der praktizierten Tonordnungen? Gibt es Systeme nur da, wo man im Lande selbst über die Strukturen reflektiert, d. h. nur in einigen der sogenannten „Hochkulturen“, oder erkennt man auch in der Musik der Primitiven bestimmte Ordnungen, die man hier – musikalischer, inner- und außermenschlicher Gesetzmäßigkeit folgend – unbewußt beachtet? Was sind Gebrauchsleitern? Gelten sie für eine Musikkultur insgesamt oder nur für bestimmte Stücke oder gar nur für melodische Phrasen, die häufig mit einer geringeren Zahl von Tönen auskommen als das ganze Stück? Was ist Tonvorrat usw. usw.? Diese und andere Termini sollen hier ebensowenig kritisch durchleuchtet oder gar neu und zwingend definiert werden, wie es das Anliegen der folgenden Ausführungen ist, einzelne Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen von Tonsystemen gegeneinander abzuwägen oder zu koordinieren.

Es soll hier vielmehr der Versuch unternommen werden, die vielfältigen Erscheinungen zu ordnen und ihren Zusammenhängen nachzugehen, d. h. eine Abfolge von Struktur-Kategorien aufzuzeigen, die, von der umfassendsten ausgehend, zu immer spezielleren Fragestellungen vordringt, wobei die jeweils nachfolgende Sektion eine weitere inhaltliche Einengung der vorhergehenden bedeutet¹. Ich nenne diese Kategorien „Ränge“, um einerseits die logische Abfolge zum Ausdruck zu bringen und andererseits aber auch einen knappen Begriff zur Verfügung zu haben. Bei allen anderen Termini halte ich mich an die gewohnte – wenn auch nicht einheitliche – Nomenklatur, ohne zunächst zu definieren, was hier darunter verstanden werden soll, da dies aus dem dargestellten Zusammenhang ohne weiteres hervorgeht. Dabei werden aus sprachlichen Gründen manche Sachverhalte auch wechselnd mit verschiedenen Namen belegt, ohne daß damit eine inhaltliche Variante angezeigt werden soll. Hier und da müssen auch neue Begriffe eingeführt werden, die gelegentlich sprachlich nicht sonderlich schön wirken, dafür aber knapp und kennzeichnend sind.

Dennoch erscheint es angebracht, zwei Begriffe näher zu erläutern. Mit „Stufen“ sind die eine skalenmäßig erfaßte Tonreihe (Tonleiter, Gebrauchsskala oder -leiter) bildenden Töne gemeint. „Stufenintervalle“ sind die zwischen den Tönen einer Skala bestehenden tonhöhenmäßigen Abstände. Diese können – wie sich zeigen wird – eine große Terz und mehr groß sein. Dennoch bleiben die Rahmentöne solcher Intervalle immer noch benachbarte Stufen, und in der Melodiebewegung wird an dieser Stelle ein „Schritt“ und kein Sprung vollführt.

Insgesamt soll die hier versuchte Systematik die Möglichkeit erleichtern, bestimmte Tonbeziehungen, Verwandtschaften von Strukturen und Skalen u. a. deutlicher zu erkennen und richtig einzuschätzen.

Die Ränge stellen zwar eine logische Kette dar, sie sind aber nicht von gleichem Gewicht und auch nicht von gleicher Art. Oft wird nach der Anzahl bestimmter Elemente gefragt, und manchmal stehen diese Elemente selbst, zum Beispiel Intervallgrößen, zur Debatte. Gelegentlich könnten gewisse Eigenarten, etwa Größen und Anzahl unterschiedlicher Stufenintervalle sowie deren Zahl im einzelnen und Anordnungen (3.-6. Rang), unter einem „Rang“ zusammengefaßt werden, doch wurde im Interesse der Übersichtlichkeit und der Verdeutlichung der Abhängigkeiten darauf verzichtet. Schließlich können durch die detailliertere Darstellung die verschiedenen – teils theoretischen, teils aber auch praktischen – Möglichkeiten besser aufgezeigt werden. Viele Angaben, insbesondere die auf das Vorkommen bestimmter Konstellationen in der Praxis bezogenen, sind lediglich als Beispiele ge-

¹ Auf die Vielschichtigkeit des gesamten, hier zur Debatte stehenden Fragenkomplexes weist u. a. Carl Dahlhaus hin, wenn er bemerkt: „Die einzelnen Momente eines Tonsystems, Tonvorrat, Schema, Modus und Melodiestruktur, sind nicht für sich, sondern erst in ihrem Verhältnis zueinander genau und unverkürzt beschreibbar.“ (MGG, Band 13, Art. Tonsysteme, Spalte 534). Eine Systematisierung, wie sie der Verfasser anstrebt, wird hier freilich nicht durchgeführt. Auch nicht bei Curt Sachs, obwohl dieser die voneinander abhängigen, immer spezieller werdenden Kategorien sehr wohl erkannt hat, da er schreibt: „Das Feld hat sich mehr und mehr verengt: aus der Unendlichkeit der Tonmöglichkeiten ist das Tonsystem zusammengeschossen, aus dem Vorrat des Systems haben sich ausgewählte Stufen zur Leiter gefunden, die Leitertöne ordnen sich in verschiedener Folge zu Modi . . .“ (Vergleichende Musikwissenschaft, Leipzig 1930, S. 38).

dacht. Es ist schlecht möglich, alle Strukturen aufzuführen, von denen manche vielleicht nur an einem Punkt der Welt auftauchen. Im Gegenteil, erst die Erwähnung bzw. Hervorhebung der am häufigsten vorkommenden Skalen usw. läßt deutlich werden, wie aufgrund musikalischer Eigengesetzlichkeit und menschlicher Verhaltensweise ganz bestimmte Systeme dominieren. In der am Schluß gebotenen Tabelle wird diese Konzentration auf das Wesentliche noch gesteigert.

1. *R a n g*: Insgesamt zur Verfügung stehende Töne, *Gesamt-Tonvorrat* (häufig auch als „Materialleiter“ bezeichnet)

Theoretisch stehen unendlich viele, in ihren Frequenzen unterschiedliche Töne zur Bildung von Skalen bzw. Melodien zur Verfügung. Eine Begrenzung ergibt sich lediglich durch die gehörphysiologisch bedingte, als Minimum erforderliche Schwingungsdifferenz. Nutzte man diese, in den verschiedenen Frequenzbereichen unterschiedliche und von vielen weiteren Faktoren abhängige Tonhöhen-Unterscheidungsschwelle aus, so stünden beispielsweise in der in einem mittleren Bereich gelegenen Oktave zwischen 300 und 600 Hertz weit mehr als hundert Töne zur Verfügung. Daß dieser Tonvorrat jedoch weder vokal noch instrumental praktikabel ist, liegt auf der Hand.

In der Praxis genügen für einzelne Stücke der Struktur der betreffenden Gebrauchsleiter entsprechend zwar fünf, sieben oder eine andere Anzahl von Tönen (vgl. 2. Rang), will man aber transponieren (vgl. 8. Rang) oder wählt man in ihrem Wesen zwar gleiche Strukturen (vgl. 2.-6. Rang), möchte die identischen Stufenintervalle aber verschieden groß nehmen², so müssen selbstverständlich mehr Töne zur Verfügung stehen. Hier gilt es also, sämtliche für die verschiedenen Stimmungen an sich gleicher Skalen benötigten Stufen als Vorrat aufzuzählen. Generell läßt sich ergänzend dazu sagen, daß die mehr als sieben- und bis zu zwölfstufigen Systeme des 1. Ranges sowohl dazu dienen können, Modulationen zu ermöglichen (z. B. China, wohltemperiertes System des Abendlandes) wie auch geringfügig voneinander abweichende Skalen gleichen Baues (Altgriechenland, altarabisches System), während die mehr als zwölfstufigen Tonvorräte vornehmlich nur letztere Aufgabe haben (Vorderer Orient, Indien). Voneinander getrennt werden sollen innerhalb der Beispiele zum 1. Rang lediglich die beiden Gruppen mit äquidistanten und ungleich großen Stufen.

Beispiele zum Gesamt-Tonvorrat mit ungleichen Intervallen

5 *Töne*: Javanisches Slendro. Obwohl Slendro eine höchst komplizierte pentato-

2 Auf den Unterschied von Tonsystem und Stimmung machen mehrere Autoren aufmerksam. Zwei knappe Definitionen mögen hier als Beispiele zitiert sein. Carl Dahlhaus schreibt: „Eine Stimmung ist die akustische Außenseite eines Tonsystems.“ (op. cit. in Anm. 1, Spalte 538). Liberty Manik, der das Buch über *Das arabische Tonsystem im Mittelalter* publiziert hat (Leiden 1969), arbeitet derzeit an weiteren ähnlichen Problemen und nennt – wie er dem Verfasser mündlich mitteilte – Struktur und Stimmung von Systemen und Skalen „Wesen und Erscheinung“. Gemeint ist auch hier, daß beispielsweise eine vorderorientalische Skala die gleiche Struktur wie etwa ein kirchentonartlicher Modus haben kann, dennoch leicht abweichende, d. h. chromatisierte Stufen aufweist, oder daß das indonesische Slendro das gleiche Wesen besitzt wie eine chinesische halbtönlos pentatonische Skala und doch anders in „Erscheinung“ tritt.

nische Skala ist, also auch durch viele Eigenarten der Ränge 2 bis 7 definiert wird, enthält der Gesamt-Tonvorrat doch auch nur fünf Werte, da die vornehmlich aus fest eingestimmten Schlagspielen bestehenden Gamelan-Orchester keine Modulationsmöglichkeiten bieten. Bedenkt man andererseits, daß jedes Gamelan-Orchester seine eigene Stimmung besitzt, so müßten hier alle auf javanischen Instrumenten vorkommenden absoluten Tonhöhen, also unendlich viele Vorratstöne aufgeführt werden.

7 Töne: a) Javanisches Pelog. Hier handelt es sich tatsächlich um einen Tonvorrat, aus dem im Sinne des 2. Ranges nur fünf Stufen für Pelog ausgewählt werden. b) Pythagoreisch reines Quintensystem, soweit es Material nur für diatonische Skalen bereitstellen soll; theoretische Erweiterungen kommen zu 36 pythagoreischen Werten.

11 Töne: Bei Archytas die Summe der zur Bildung der drei Tongeschlechter (diatonisch, chromatisch, enharmonisch) notwendigen Töne.

12 Töne: Ältestes arabisches System. Ungleichschwebende Temperaturen des Abendlandes.

17 Töne: Das System des Safieddin.

19 Töne: Die zur Darstellung der Tonarten von *Ges-* über *C-* nach *Fis-dur* im reinen System benötigten Töne.

22 Töne: Die shruti des indischen Systems. Entgegen einer lange Zeit verbreiteten Auffassung, daß eine shruti genau den 22sten Teil der Oktave darstelle, wurde inzwischen deutlich, daß es sich doch um nur in der Vorstellung äquidistante, de facto jedoch um unterschiedliche Stufen handelt.

24 Töne: Das neue türkische System, erläutert durch Ezgi, Yekta, Arel und Uzdilek.

25 Töne: Theorie des Alfarabi.

27 Töne: Neuere persische Theorie (Barkechli).

29 Töne: Neuere türkische Theorie (Oransay).

36 Töne: Theoretische pythagoreische Werte (vgl. oben unter „7 Töne“).

41 Töne: Neuere türkische Theorie (Karadeniz).

49 Töne: Erweiterte abendländische Theorie unter Einbeziehung der reinen Terz 4:5 in das reine Quintensystem.

Beispiele zum Gesamt-Tonvorrat mit gleichen Intervallen

12 Töne: a) Altchinesische Theorie der lü, in der die Schwierigkeit der Differenz zwischen zwölf Quinten und sieben Oktaven (pythagoreisches Komma) stillschweigend übergangen wird. b) Äquidistantes System der Chinesen (Prinz Tsai Yü, 16. Jhdt.), durch das die bis dahin geübte Praxis theoretisch legitimiert wird. c) Gleichschwebende Temperatur des Abendlandes.

18 Töne: Das von Busoni und Haba vorgeschlagene, auf der gleichschwebenden Temperatur basierende Dritteltonsystem, das vor allem der Erweiterung der Akkordbildungsmöglichkeiten dienen soll.

24 Töne: a) Das Vierteltonsystem des Ägypters Meschaqa (19. Jhdt.). b) Das von Haba u. a. vorgeschlagene, auf der gleichschwebenden Temperatur basierende Vierteltonsystem (neue Klangmöglichkeiten).

36 Töne: Das Sechsteltonsystem (Busoni, Haba).

41 Töne: Das von Janko vorgeschlagene gleichschwebend temperierte System. Neben diesem wichtigsten Vorschlag hat Janko auch Theorien mit 19, 22, 28, 31, 347, 400, 506, 559 und 612 Stufen vorgelegt, die hier nicht gesondert aufgeführt werden.

53 Töne: Dieses erstmals von N. Mercator um 1725 erarbeitete Tonsystem haben später mehrere andere Theoretiker, u. a. wiederum Janko aufgegriffen.

2. *R a n g:* Anzahl der für eine Gebrauchsskala ausgewählten Stufen aus dem Tonvorrat: *Skalenstufenzahl*

Wenn man bereits zwei Töne, die benachbart oder auch weit auseinander liegend sein können, für eine Melodiebildung als ausreichend betrachtet, wird die in diesem Rang aufzuzeigende Zahlenreihe bei zwei beginnen können. Nach oben ist sie sehr bald begrenzt, da sinnvoll strukturierte Skalen nur selten Mikrosten, und wenn, dann nicht gehäuft oder in unmittelbarer Aufeinanderfolge, einbeziehen. Zählt man alle im Verlauf eines Stückes durch Modulation auftauchenden Stufen, also etwa die in der reinen Stimmung unterschiedlichen enharmonischen Halbtonstufen, zusammen, so kann sich eine Vielzahl von Tönen ergeben, die möglicherweise mit dem im 1. Rang eruierten Tonvorrat identisch ist. Für die Melodiebildung ist aber, zumindest abschnittsweise, stets nur eine begrenzte Anzahl von Tönen relevant, die sich für den ausführenden Sänger oder Instrumentalisten relativ exakt darstellen und vom Hörer nachvollziehen läßt.

2, 3 und 4 Stufen: Derart echte Gebrauchsskalen, bei denen es sich nicht um für einzelne Melodien reduzierte Ausschnitte aus mehrstufigen Tonreihen handelt, begegnen bei manchen Primitiven. Man vergleiche hierzu die Kompilation von Walter Wiora³. Da solche Gebilde zwar – zumindest beim Gesang – transponiert werden können, man aber nicht in andere 2-, 3- oder 4-stufige modi zu modulieren versteht, ist kaum zu erschließen, aus welchem Gesamttonvorrat (1. Rang) solche primitiven Skalen gewonnen wurden. Da aber zumeist konsonante Intervalle für diese geringstufigen Tonleitern, z. B. Quarte und Quinte (*c-f-g* usw.) eine Rolle spielen oder größere und kleinere, Ganz- und Halbtönen angeglichene Stufen verwendet werden, kann theoretisch unterstellt werden, daß der Gesamt-Tonvorrat sieben- oder gar zwölfstufig ist.

5 Stufen: Pentatonik ist in aller Welt vertreten. Bei Primitiven (Ozeanien, Afrika, Indianer) und in Hochkulturen (Ost- und Südostasien, archaisch in Europa, z. B. in Kinderliedern). Wenn pentatonische Skalen transponierbar oder modulationsfähig sind, sind sie meist aus einem zwölfstufigen Gesamt-Tonvorrat (vgl. 1. Rang) ausgewählt.

6 Stufen: Stets nur für einzelne Stücke geltende Auswahl aus einer heptatonischen Reihe, z. B. hexachordum des Mittelalters, ferner in Indien vorkommend. Künstlich ist dagegen die Ganztonskala (Liszt, Debussy u. a.), die aber entgegen mancher landläufigen Deutung kein Vorbild in außereuropäischer Musik hat und im übrigen

³ *Älter als die Pentatonik*, in: *Studia Memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapest 1956, S. 185ff.

gänzlich unprofiliert und daher in hohem Maße steril ist (vgl. dazu die folgenden, die „Profile“ aufzeigenden Ränge).

7 Stufen: Heptatonik beherrscht neben der Pentatonik die meisten Gebrauchsskalen der Welt. Sie kommt bei Primitiven (z. B. Australiern) wie in Hochkulturen vor. In letzteren werden siebenstufige Leitern meist aus einem zwölf- oder mehrstufigen Vorrat ausgewählt.

8, 9, 10 und 11 Stufen: Indische und vorderorientalische Skalen, die deshalb über die Siebenstufigkeit hinausgehen, weil die Reihe aufwärts- und abwärtsgehend verschiedene Töne aufweist oder weil bestimmte Stufen zweifach vertreten sind, so daß sie wahlweise verwendet werden können. Dennoch sind auch solche Skalen im Grunde heptatonisch, da sich alle Stufen auf die sieben „Stammtöne“ zurückführen lassen. Beispiele hierfür sind die Tonleitern *iraq* (8 Töne, Persien), *desha mallar* (9 Töne, Nordindien), *bastanigar* (10 Töne, Persien) und *dügâh* (11 Töne, Türkei).

3. Rang: Anzahl der verschiedenen Stufenintervalle

In bestimmten, theoretisch denkbaren Gebrauchsskalen kann es nur ein einziges, mehrmals vorkommendes Stufenintervall geben, z. B. den Tritonus in einem zweitönigen System (*c-fis/ges*), den Ganzton in einer sechsstufigen Skala, den Halbton in einer zwölfstufigen Leiter, die in der Dodekaphonie Anwendung findet, und ebenso Reihen aus Kleinen und Großen Terzen. In der Praxis finden aber bevorzugt verschieden große Stufenintervalle Verwendung. Nur so gewinnt eine Skala Profil, werden die einzelnen, leichter unterscheidbaren Stufen ungleichgewichtig und werden Funktionen vorbereitet. Obwohl als Stufenintervalle theoretisch alle Größen von der Kleinen Sekunde bis zur Großen Septime in Frage kommen, verbieten sich Skalen, die eine größere Anzahl oder gar alle elf unterschiedlichen Intervalle aufweisen, da sie sich innerhalb einer Oktave gar nicht unterbringen lassen. Selbst wenn man an in den verschiedenen Oktavlagen unterschiedliche Strukturen denkt, ist eine volle Ausschöpfung aller Möglichkeiten nicht realisierbar.

De facto dominieren Systeme mit je zwei unterschiedlichen Stufenintervallen, beispielsweise in der halbtonlosen Pentatonik und in der modalen Heptatonik. Hierfür ist zweifellos das auch viele andere Strukturen der Musik beherrschende „*dualistische Prinzip*“⁴ verantwortlich zu machen. Dennoch gibt es auch Skalen mit mehr als zwei Intervallgrößen. Drei begegnen in der Halbtonpentatonik und in gewissen Tonleitern des Vorderen Orients und Indiens. Vier verschiedene Stufengrößen finden sich in der gemischten Pentatonik⁵.

⁴ Vgl. hierzu des Verfassers Ausführungen in *Einführung in die Musikethnologie* (Wolfenbüttel 1968), S. 11/12, und *Über die Denaturierungstendenz in der Musik* in: Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Wien 1974, S. 204-215.

⁵ Bereits hier wird deutlich, daß wir für alle Ränge außer dem ersten die verschiedenen „Erscheinungs“-Formen der einzelnen Stufen außer Acht lassen wollen (vgl. Anm. 2), da sie die intendierten Skalenschritte nur unterschiedlich interpretieren, d. h. „färben“, nichts aber an ihrem Wesen ändern (vgl. hierzu des Verfassers Art. *Türkische Musik* in MGG, Band 13, Kassel 1966, Spalte 1961). Ein Halbtonschritt bleibt ein solcher, ob er nun beispielsweise 66, 90 oder

4. Rang: Größen der verschiedenen Stufenintervalle

Wie unter den Ausführungen zum 3. Rang vermerkt, sind elf verschiedene Intervalle denkbar, aber nicht realisierbar. Die meisten Möglichkeiten, relativ viele unterschiedliche Stufenintervalle unterzubringen, bieten die fünf- und mehrstufigen Skalen, deren größte Schritte Große Terzen sein können. Im übrigen zeichnet sich hier die Gesetzmäßigkeit ab, daß die Stufen – gleichgültig, ob es zwei oder mehr sind – bevorzugt durch einander benachbarte Größen gebildet werden⁶. So wird man seltener beispielsweise Halbtöne und Quarten oder Ganztöne und Große Terzen usw. nebeneinander antreffen.

Wenigstufige Gebrauchsskalen mit größeren Intervallen (Große Terz und größer), begegnen so selten (meist bei Primitiven), auch können sie so verschiedene Strukturen aufweisen, daß sie hier ebenso wenig alle aufgeführt werden sollen, wie viele andere gelegentlich auftauchende Kombinationen nicht benachbarter Stufengrößen.

Beispiele für Kombinationen zweier verschiedener Stufenintervalle

- 1) Terz und Quarte: im Rahmen der Fanfarenmelodik in Ozeanien, bei Indianern usw.
- 2) Kleine und Große Terz: ebenda in gleicher Funktion.
- 3) Ganzton und Kleine Terz: Halbtonlose Pentatonik. Nicht oktavfüllende dreitönige Reihen. Letztere Kombination, aus der möglicherweise die Pentatonik entstanden

114 Cents groß ist. Das gleiche gilt für den Ganztonschritt, den wir künftig mit G signifizieren wollen, sowie für die übermäßige Sekunde (Ü), die Kleine Terz (t) und die Große Terz (T). Halbton wird als H abgekürzt. – Wollte man bei unseren weiteren Betrachtungen noch die diversen Chromatisierungen berücksichtigen, die zwar im Mittelpunkt aller Theorien zu den Tonsystemen – sei es in der einheimischen oder sei es in der abendländischen Literatur – stehen, so dürfte man hier nicht feststellen, daß vorderorientalische und indische Skalen bis zu drei verschiedene Stufengrößen aufweisen können; man müßte dann nämlich von mindestens fünf verschiedenen Größen sprechen. So setzt sich beispielsweise die türkische Leiter saba aus folgenden Intervallen (in Cents) zusammen: 180, 114, 114, 294, 90, 204, 204. Diese fünf verschiedenen Intervalle (90, 114, 180, 204 u. 294) repräsentieren ihrem Wesen nach aber doch nur drei verschiedene Stufengrößen (H, G u. Ü), die so geordnet sind: G, H, H, Ü, H, G, G.

Der Verfasser ist sich der scheinbaren Unlogik bewußt, wenn er als Tonvorrat (1. Rang) Ministufen berücksichtigt, im 2. Rang aber bereits unterschiedliche Stufengrößen als im „Wesen“ gleich betrachtet, so daß auch die mehr als zwölfstufigen Systeme nun auf zwölf Töne in der Oktave reduziert werden. Der Sinn wird jedoch deutlich, wenn man an die antithetischen Kategorien System und Stimmung, bzw. Wesen und Erscheinung denkt (vgl. Anm. 2). Im übrigen wäre es auch wenig praktikabel, wollte man auch noch bei der Betrachtung der Gebrauchsskalen all diese feinen, als Tonvorrat aufgeführten Intervalle berücksichtigen. Dann ginge nämlich jeder Überblick und jegliche Vergleichsmöglichkeit verloren. So sind beispielsweise im Rahmen des 24-stufigen türkischen Systems theoretisch insgesamt 347 verschiedene Tetrachorde und eine mehrfach größere Zahl heptatonischer Skalen möglich. Zu bedenken bleibt ferner, daß auch im Vorderen Orient die durch Chroma leicht veränderten Stufen stets – selbstverständlich unter Hinzufügung eines weiteren Wortes – mit dem Namen des nicht-alterierten Stammtones belegt werden. – Daß aber gerade die Chromata, die an den Grundstrukturen, an den prinzipiellen Gestalten nichts ändern, den verschiedenen Melodiestilen ihre unverwechselbaren Eigenarten verleihen, soll durch unser Vorgehen nicht verkannt werden. Sie sind nur als oft singuläre Elemente für eine auf Allgemeingültigkeit zielende Systematik irrelevant.

⁶ Der Begriff „benachbart“ bedeutet in diesem Zusammenhang nicht durchwegs nur Semiton-Differenz, sondern – vor allem bei den großräumigeren Gebilden – auch Ganzton-Abstand; außerdem bleibt der Tritonus, der diabolus in musica, als isolierte Stufe ohnehin ohne praktische Bedeutung.

ist und die als Teilpentatonik bezeichnet werden kann, präsentiert zugleich eines der wichtigsten melodischen Urmotive aller Musikkulturen⁷.

4) Halb- und Ganzton: Als typisch dualistische Struktur in geringstufigen Skalen, etwa in der Dreitonreihe *d-e-f* der Wedda. Modale Heptatonik in aller Welt, von der Musik der Australier bis zu den Makam- bzw. Raga-Skalen des Vorderen Orients und Indiens sowie bis zur abendländischen Praxis.

Beispiele für Kombinationen drei verschiedener Stufenintervalle:

- 1) Kleine Terz, Große Terz und Quarte: wie unter 1) und 2) des vorigen Abschnitts.
- 2) Ganzton, Kleine Terz und Große Terz: Teilpentatonik mit fanfarenmelodischem Einschlag (Ozeanien, Indianer).
- 3) Halbton, Ganzton und Große Terz: Halbtonpentatonik in Japan, Indonesien und andernorts.
- 4) Halbton, Ganzton und übermäßige Sekunde: Heptatonische Skalen mit Eineinhalbton-Schritten (Vorderer Orient, Indien).

Beispiele für Kombinationen vier verschiedener Stufenintervalle:

Sinnvoll und ausgewogen ist diese Kombination nur beim Zusammentreten von Halbton, Ganzton, Kleiner und Großer Terz, die allein in der „gemischten“ Pentatonik, vor allem Japans, auftritt⁸.

5. *R a n g*: Anzahl der Stufenintervalle innerhalb der gleichen Größenkategorien

Unter dem 3. Rang wurde gefragt, wieviele verschieden große Stufenintervall-Kategorien jeweils vertreten sind, hier dagegen geht es um die Zahl dieser Intervalle, getrennt nach ihren Größen. Diese Zahlen sind abhängig von der Möglichkeit ihrer Unterbringung innerhalb der Oktave und der Beachtung der angestrebten Stufenzahl (2. Rang); sie sind fast immer von vornherein schon durch die in den Rängen 2 bis 4 geforderten Gegebenheiten festgelegt, weshalb dieser Rang die geringste Selbständigkeit aufweist und vielleicht entfallen könnte. Trotzdem sind Varianten denkbar. So könnte – um von der Struktur der modalen Heptatonik auszugehen – statt fünf Ganztönen und zwei Halbtönen eine Reihe zwar auch beispielsweise vier Ganztöne und vier Halbtöne enthalten, doch ergäbe dies eine achtstufige Skala, die verhältnismäßig unprofiliert wäre und tatsächlich auch nirgends begegnet (z. B. *c-d-es-f-ges-as-heses/a-h-c*).

Hier sind nach dem Gesagten also nur die im 4. Rang genannten Stufenintervallgrößen bezüglich ihrer Häufigkeit zu definieren. Dabei werden geringstufige und engräumige Strukturen nicht berücksichtigt, weil sich bei diesen einerseits zu viele Möglichkeiten ergeben, andererseits aber noch nicht von ausgebildeten Systemen gesprochen werden kann, ganz davon abgesehen, daß solche Gebilde oft nur recht vereinzelt begegnen. Demgegenüber kommen die in der folgenden Tabelle aufge-

⁷ Vgl. dazu K. Reinhard, *On the Problem of pre-pentatonic scales: particularly the third-second nucleus*, in: Journal of the International Folk Music Council, 10, 1958, S. 15ff. und *Über die Denaturierungstendenz* . . . (s. Anm. 4).

⁸ Denkbar wäre das Zusammentreten auch folgender vier Stufenintervalle: H, G, t, q oder H, G, T, q, doch sind Skalenbildungen auf dieser Basis kaum selbständig, sondern eher nur für charakteristische Motivbildungen von Belang.

fürten sehr typischen Kombinationen häufiger vor. Ihre Provenienz wird nicht mehr besonders vermerkt, da dies bereits bei Beispielen zum 4. Rang geschehen ist.

Übersicht über die häufigsten Kombinationen bestimmter, zahlenmäßig erfaßter Stufenintervalle

H	G	Ü	t	T	q	Q ⁹	Struktur
					1	1	
			1	1	1		Fanfarenmelodik
	1				2		
	2		1		1		Teilpentatonik
	1		2	1			Teilpentatonik
	3		2				Halbtonlose Pentatonik
2	1			2			Halbtonpentatonik
1	2		1	1			Gemischte Pentatonik
2	3			1			Hexachordik, Teilpentatonik
1	4		1				Hexachordik, Teilpentatonik
4	1	2					Modale Heptatonik (Vorderer Orient und Indien)
3	3	1					Modale Heptatonik (Vorderer Orient und Indien)
2	5						Modale Heptatonik (in aller Welt)

6. *Rang*: Anordnung der verschiedenen Stufenintervalle

Es muß als musikalische Eigen- oder Naturgesetzlichkeit gelten, daß die verwendeten, unterschiedlich großen Stufenintervalle möglichst optimal gemischt werden. Gleiche Intervalle treten nur nebeneinander, wenn unumgänglich. So sind beispielsweise die fünf Ganz- und zwei Halbtöne einer heptatonischen Skala bekanntlich bevorzugt nach dem Schema 2 G, 1 H, 3 G, 1 H geordnet, während die Folge 1 G, 1 H, 4 G, 1 H sehr viel seltener ist. Theoretisch denkbar wäre schließlich noch die Reihe 5 G, 2 H (*c-d-e-fis-gis-ais-h-c*); sie kommt aber praktisch nirgendwo vor.

In diesem Rang wird noch nicht danach gefragt, welche Stufe der Reihe den Grundton der Gebrauchsskala bildet (vgl. 7. Rang). Es kommt allein auf die Struktur an. So ist es beispielsweise hier noch gleichgültig, ob man die soeben als erste

⁹ Zu den in Anm. 5 erläuterten Abkürzungen treten hier noch q = Quarte und Q = Quinte.

notierte, zufällig einer Dur-Leiter entsprechende Anordnung so oder etwa – zyklisch vertauscht^{9a} – als 1 G, 1 H, 2 G, 1 H, 2 G aufführt.

Da solche Intervall-, „Anordnungen“ am ausgeprägtesten in pentatonischen und heptatonischen Reihen in Erscheinung treten, wurden in die folgende Aufzählung nur derartige Strukturen aufgenommen, und zwar auch da nur die tatsächlich praktizierten. So wurden u. a. die wenig sinnvollen gemischt pentatonischen Reihen G, G, t, H, T und G, G, T, H, t, die nirgendwo angewandt werden, fortgelassen. – Um später, vor allem bei den Beispielen zum 7. Rang und in den abschließenden Tabellen, besser Bezug nehmen zu können, werden die Strukturen fortlaufend numeriert.

Pentatonische Strukturen

- 1) G, G, t, G, t : Halbtonlose Pentatonik, häufigst vertretene Struktur in aller Welt
- 2) G, H, T, H, T : Halbtonpentatonik, 1. Art (charakteristisch für Japan und vereinzelt für Bali)
- 3) H, G, T, H, T : Halbtonpentatonik, 2. Art (charakteristisch für javanische Gamelan-Musik¹⁰)
- 4) G, H, T, G, t : Gemischte Pentatonik (Japan)
- 5) H, G, T, G, t : Selten vorkommende gemischt pentatonische Reihe
- 6) G, H, t, G, T : Selten vorkommende gemischt pentatonische Reihe
- 7) H, G, t, G, T : Selten vorkommende gemischt pentatonische Reihe

Heptatonische Strukturen

Hier werden im Gegensatz zur gemischten Pentatonik mit ihren vier verschiedenen Stufengrößen maximal nur drei Intervalle (H, G und Ü) verwendet, trotzdem gibt es auch hier viele Strukturen, und zwar vornehmlich unter den Reihen mit übermäßigen Sekunden, da nur bei diesen die drei Stufengrößen vorkommen und da auch hier einige nicht optimale Mischungen verwendet, ja bevorzugt werden.

- 8) G, G, H, G, G, G, H : Modale Heptatonik, häufigst vertretene Struktur in aller Welt, die die Forderung nach optimaler Mischung voll erfüllt.
- 9) G, H, G, G, G, G, H : Heptatonische Reihe, die selten vorkommt, da bei ihr keine optimale Mischung vorliegt (die fünf Ganztöne sind nicht auf zwei Gruppen zu zwei und drei Ganztönen aufgeteilt, sondern ganz ungleichgewichtig nach eins plus vier).

Die vor allem im Vorderen Orient und in Indien vorkommenden heptatonischen Strukturen, die einen Eineinhalbtonschritt einbeziehen und demgemäß über drei verschiedene Stufenintervalle verfügen, verwenden letztere zwangsweise zwar in

9a Diesen Terminus schlug in einem zum gleichen Thema vom Verfasser abgehaltenen Seminar Herr Hugo Schoch vor.

10 Daß die indonesischen Systeme pelog und slendro nur durch Zurechthören der irrationalen Distanzen als hemitonische und anhemitonische Pentatonik deutbar sind, muß hier nachdrücklich betont werden. Dennoch ist der Verfasser überzeugt, daß sie aus natürlich „reinen“ pentatonischen bzw. heptatonischen (pelog) Reihen durch bewußte Verkünstlichung entstanden sind. Es handelt sich nämlich offenbar nicht um einen schon irrationalisierten Tonvorrat (1. Rang), wie es von Hornbostel mittels seiner Blasquintentheorie nachzuweisen suchte. Man vgl. hierzu den Aufsatz von Rudolf von Ficker, *Primäre Klangformen* (Peters Jahrbuch 1929) und speziell dieses Autors Begriff des „überkonsonanten Prinzips“.

gleicher Zahl (3 H, 3 G und 1 Ü), doch bieten sich hier insgesamt 26 Ordnungsmöglichkeiten, die sich bezüglich des Mischungsgrades und der Mischungsart in zehn Gruppen (10 bis 19) einteilen lassen.

10 a) G, H, G, Ü, H, G, H
b) H, G, H, Ü, G, H, G

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und optimaler Mischung (nirgendwo liegen zwei gleiche Intervalle nebeneinander). Trotzdem begegnet diese Struktur nicht am häufigsten, da erstens die ein Tetrachord bildende und daher offenbar beliebte „Einrahmung“ der übermäßigen Sekunde durch zwei Halbtöne fehlt und da diese Ordnung zweitens nur zwei Quarten und zwei Quinten aufweist.

11 a) G, G, H, Ü, H, G, H
b) H, G, H, Ü, H, G, G

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und einer einfachen Einschränkung der optimalen Mischung (zwei Ganztöne liegen nebeneinander). Wenn diese Struktur trotzdem sehr viel häufiger begegnet als die vorhergehende (10 a und b), so liegt dies offenbar an der hier vorgenommenen Einrahmung der übermäßigen Sekunde durch zwei Halbtöne (Tetrachord!) und an dem Vorhandensein von je vier Quarten und Quinten.

12 a) G, H, G, Ü, G, H, H
b) H, H, G, Ü, G, H, G

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und einer einfachen Einschränkung der optimalen Mischung (zwei Halbtöne liegen nebeneinander). Da hier die übermäßige Sekunde von zwei Ganztönen flankiert wird, kommt diese Konstruktion in der Praxis kaum vor, zumal sie ja auch nur je eine Quarte und Quinte enthält.

13 a) G, H, H, Ü, G, H, G
b) G, H, H, Ü, G, G, H
c) H, H, G, Ü, H, G, G
d) H, G, H, Ü, G, G, H
e) H, G, G, Ü, H, G, H
f) G, G, H, Ü, G, H, H
g) G, H, G, Ü, H, H, G
h) H, G, G, Ü, H, H, G

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und doppelter Einschränkung der optimalen Mischung (zwei Halbtöne und zwei Ganztöne liegen nebeneinander). Obwohl in dieser Ordnung fast keine Mischung mehr vorliegt und außerdem die Rahmentöne der übermäßigen Sekunde einen Tritonus bilden, werden solche Reihen dennoch angewandt, vornehmlich natürlich solche Strukturen, die je vier Quarten und Quinten aufweisen (13 a, e und g). Die Reihen mit drei Quarten und drei Quinten (13 b und g) sind schon weniger geeignet, und wohl kaum kommen Skalen mit nur je zwei solcher Konsonanzen (13 c und f) oder die eine Reihe (13 d) mit nur je einer Quarte und Quinte in Frage.

14 a) G, G, H, Ü, H, H, G
b) G, H, H, Ü, H, G, G

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und dreifacher Einschränkung der optimalen Mischung (zwei Halbtöne und drei Ganztöne liegen nebeneinander). Hier ist trotz der ungünstigen Intervallverteilung immerhin der übermäßige Schritt in zwei Halbtöne eingerahmt.

15 a) H, H, G, Ü, G, G, H
b) H, G, G, Ü, G, H, H

Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und dreifacher Einschränkung der optimalen Mischung (drei Halbtöne und zwei Ganztöne liegen nebeneinander). Hier fehlt die günstige Situation der vergleichbaren Struktur 14.

16 a) G, G, G, Ü, H, H, H

b) H, H, H, Ü, G, G, G Heptatonische Reihen mit einem Eineinhalbtonschritt und keinerlei Mischung gleich großer Stufenintervalle. Da hier außerdem um die übermäßige Sekunde keine reine Quarte gebildet wurde, kommen diese Reihen, die ja auch nur je zwei Quarten und Quinten besitzen, nirgendwo vor.

Bei den ebenfalls meist im Vorderen Orient und in Indien begegnenden heptatonischen Reihen mit z w e i übermäßigen Sekunden wirkt sich die Forderung nach möglichst optimaler Mischung wieder stärker aus. Es geht darum, die durch die beiden Eineinhalbtonschritte und die Siebenstufigkeit festgelegten Stufen, zwei übermäßige Sekunden, ein Ganzton und vier Halbtöne, möglichst sinnvoll zu ordnen. Das wichtigste dabei ist, daß die beiden übergroßen Schritte stets durch zwei oder gar drei andere Sekunden getrennt werden. Die Möglichkeit, nur einen Ton zwischen die beiden Eineinhalbtonschritte zu legen (dazu gibt es fünf Strukturen: H, H, Ü, G, Ü, H, H; H, H, Ü, H, Ü, G, H; H, H, Ü, H, Ü, H, G; G, H, Ü, H, Ü, H, H; H, G, Ü, H, Ü, H, H) wird ebensowenig genutzt wie eine Nebeneinanderlegung der beiden übermäßigen Sekunden, wozu sich ebenfalls wieder fünf Kombinationen anbieten (G, H, H, Ü, Ü, H, H; H, G, H, Ü, Ü, H, H; H, H, G, Ü, Ü, H, H; H, H, H, Ü, Ü, G, H; H, H, H, Ü, Ü, H, G).

Die für die Praxis in Frage kommenden Strukturen bilden zum Teil wiederum Gruppen (17 bis 19 b).

17) H, Ü, H, G, H, Ü, H : Dieses ist die gebräuchlichste Ordnung einer heptatonischen Reihe mit zwei Eineinhalbtonschritten. Sie ist völlig symmetrisch und hat nur zwei gleich große Stufenintervalle nebeneinanderliegen (zwei Halbtöne).

18 a) H, Ü, G, H, H, Ü, H

b) H, Ü, H, H, G, Ü, H Heptatonische Reihen mit zwei Eineinhalbtonschritten und zweimal zwei nebeneinanderliegenden Halbtönen.

19 a) G, Ü, H, H, H, Ü, H

b) H, Ü, H, H, H, Ü, G Heptatonische Reihen mit zwei Eineinhalbtonschritten und drei nebeneinanderliegenden Halbtönen.

7. Rang:

Hier entscheidet sich, welche Stufe innerhalb der im 6. Rang ermittelten Strukturen beim praktischen Gebrauch zum Grund-, Haupt-, Zentral- oder Tiefstton wird. Damit ist das „Tongeschlecht“, der *modus*, festgelegt, und wir haben erstmals unverwechselbare Gebrauchsskalen vor uns. Die wichtigsten von ihnen seien hier aufgeführt und mit den in verschiedenen Musikkulturen gebräuchlichen Namen versehen. Dazu wird die Numerierung der jeweiligen Struktur gemäß 6. Rang angegeben. Künstliche Skalen, meist Vorschläge einzelner Komponisten (z. B. Busoni, Skrjabin u. a.) sind dabei nicht berücksichtigt, obwohl auch sie durch unser „Rang“-System erfassbar sind.

*Halbtonlose Pentatonik*¹¹ (Struktur 1)

- G, G, t, G, t : 1. Modus. Fan-Öl-Huang. Nordindien: Bhupali
 G, t, G, t, G : 2. Modus. Fan-Si-Pi. Java: Sléndro patet nem
 t, G, t, G, G : 3. Modus. Biän-Öl-Huang. Südindien: Hindola

- G, t, G, G, t : 4. Modus. Öl-Huang. Java: Sléndro patet sanga
 Nordindien: Malhara
 t, G, G, t, G : 5. Modus. Si-Pi. Java: Sléndro patet manyura

Halbtönige Pentatonik (1. Art) (Struktur 2)

- G, H, T, H, T : Japanisches Hirajoshi
 H, T, H, T, G : Japanisches Iwato
 T, H, T, G, H : Nordindisches Hindola
 H, T, G, H, T : Japanisches Kumojoshi
 T, G, H, T, H

Halbtönige Pentatonik (2. Art) (Struktur 3)

- H, G, T, H, T : Javanisches Pélog (in drei „Stimmungen“)
 G, T, H, T, H
 T, H, T, H, G
 H, T, H, G, T
 T, H, G, T, H

Gemischte Pentatonik (1. Art) (Struktur 4)

- G, H, T, G, t : Japanisches Akebowo
 H, T, G, t, G : Japanisches Han Iwato
 T, G, t, G, H
 G, t, G, H, T : Japanisches Han Kumoi
 t, G, H, T, G

Heptatonik ohne übermäßige Schritte (Struktur 8)

Intervallfolge	Neutrale Bezeichnung	Alt-Griechenland	Kirchentonart im Mittelalter	Türkischer Makam (Auswahl)	Indischer Raga (Auswahl)
G, G, H, G, G, G, H	Do-modus	lydisch	jonisch	rast	bilaval
G, H, G, G, G, H, G	Re-modus	phrygisch	dorisch	hüseyni	kafi
H, G, G, G, H, G, G	Mi-modus	dorisch	phrygisch	kürdi	bhairavi
G, G, G, H, G, G, H	Fa-modus	hypolydisch	lydisch	— — —	kalyana
G, G, H, G, G, H, G	Sol-modus	hypophrygisch	mixolydisch	yegâh	khammaja
G, H, G, G, H, G, G	La-modus	hypodorisch	äolisch	uşşak	asavari
H, G, G, H, G, G, G	Si-modus	mixolydisch	hypophrygisch	irak eviç	— — —

In den folgenden Tabellen werden nicht mehr alle theoretisch möglichen, in der Heptatonik also jeweils sieben modi aufgeführt, weil die wenigsten von ihnen tatsächlich irgendwo vorkommen.

Heptatonik ohne übermäßige Schritte und ohne optimale Mischung (Struktur 9)

11 Die Numerierung der modi erfolgt nach Kurt Reinhard, *Chinesische Musik* (Eisenach u. Kassel 1956), S. 83, die chinesischen Bezeichnungen stammen aus Fritz Kornfeld, *Die tonale Struktur chinesischer Musik* (Mödling b. Wien 1955), S. 32/33, und die Namen der mit allem Vorbehalt vergleichbaren javanischen modi finden sich in Mantle Hood, *Patet in Javanese Music* (Groningen 1954).

Hier wird nur ein Beispiel aus den sieben möglichen modi aufgeführt, zumal andere Skalen kaum nachzuweisen sind¹².

G, H, G, G, G, G, H : Europa: „Melodisch Moll“ aufwärts

G, G, H, G, H, G, G : Spezialform des 8. Syrischen Kirchentones (hiczaz)¹³

Heptatonik mit e i n e m übermäßigen Schritt

Struktur 10 a

H, G, G, H, G, Ü, H : Türkei: evicpuselik

Struktur 11 a

H, Ü, H, G, H, G, G : Persien: homayun

G, H, G, G, H, Ü, H : Europa: „Harmonisch Moll“

Struktur 11 b

H, Ü, H, G, G, H, G : Türkei: hiczaz

G, H, G, H, Ü, H, G : Türkei: karcığar

Struktur 13 a

H, Ü, G, H, G, G, H : Indien: puravi

Struktur 13 g

H, G, G, H, G, Ü, H : Türkei: segâh

Struktur 14 a

H, G, G, G, H, Ü, H : Türkei: segâh (2. Art)

Struktur 14 b

G, H, H, Ü, H, G, G : Türkei: saba (vgl. Anm. 5)

Heptatonik mit z w e i übermäßigen Schritten

Ebenso wie bei den Strukturen mit e i n e m übermäßigen Sekundschritt bildet man in Praxis niemals modi, bei denen sich einer dieser Eineinhalbtonschritte „offen“ an den Grundton, sei es nach oben oder nach unten, anschließt (z. B. Ü, H, G, H, Ü, H, H oder H, H, Ü, H, G, H, Ü). Deshalb kann man hier (wie auch bei den Strukturen 10 bis 16) kaum von jeweils sieben möglichen modi sprechen, sondern nur von drei (bzw. fünf bei den Strukturen mit nur einem übermäßigen Schritt).

Struktur 17

H, Ü, H, G, H, Ü, H : Indien: kalingada, Türkei: şedaraban

G, H, Ü, H, H, Ü, H : Türkei: neveser, Europa: Zigeunermoll

Struktur 18 a

H, Ü, G, H, H, Ü, H : Indien: shri

12 Selbst wenn hier alle, wenn auch nur vereinzelt irgendwo auf der Welt auftauchenden modi aufgezählt worden wären, müßte ihre Zahl wesentlich vergrößert werden, wollte man noch die verschiedenen Stimmungen berücksichtigen, die wir ab 2. Rang bewußt ausgeklammert hatten, (vgl. Anm. 2). Im „Wesen“ gleiche modi können eben verschiedene „Erscheinungs“-Formen aufweisen. Als Beispiel hierzu seien zwei türkische Makame angeführt, denen beiden der Mi-Modus (Struktur 8: H, G, G, G, H, G, G) zugrundeliegt, die aber verschieden „gestimmt“ bzw. unterschiedlich chromatisiert und – in Cents ausgedrückt – so zusammengesetzt sind:

Ferahnûma	90 204 204 204	90 204 204
Ferahnak	114 204 204 180	114 204 180.

13 Vgl. H. Husmann, *Eine Konkordanztafel syrischer Kirchentöne und arabischer Maqam in einem syrischen Musiknotizbuch*, in: Orient. Christ. Analecta, N. 197, Rom 1974, S. 371ff., speziell S. 384.

Struktur 18 b

H, G, Ü, H, H, Ü, H : Indien: todi

8. Rang:

Hier werden die bereits im 7. Rang klar definierten Gebrauchsskalen nach ihren absoluten Tonhöhen voneinander geschieden. Aus „Tongeschlechtern“ werden „Tonarten“. So kann jeder modus des gleichschwebend temperierten Systems in 12 verschiedenen Tonarten auftauchen. Auch die Chinesen nennen diese Möglichkeiten, indem sie die fünf pentatonischen modi in 60 (5 mal 12 lü) und die sieben heptatonischen modi in 84 Tonarten aufzählen. In der Türkei, wo man relativ früh begann, Musik auch in europäischer Notenschrift aufzuzeichnen, notiert man zwar jede Gebrauchsskala, die großenteils mit einem bestimmten makam identisch ist, in einer einzigen absoluten Lage, bei der Realisierung eines Stückes ist der Ausführende aber keineswegs an die bestimmte Lage des vorgeschriebenen Makams gebunden. Er kann ohne weiteres auf jeden beliebigen Grundton transponieren, so daß de facto jeder makam, d. h. jeder modus, in mindestens zwölf, wenn nicht gar 24 „Tonarten“ erklingen kann.

Dieser letzte Rang muß nun nicht mehr beispielhaft belegt werden. Er besagt lediglich, daß alle unter dem 7. Rang aufgeführten modi in mehreren absoluten Lagen als unterscheidbare Tonarten in Erscheinung treten können.

Anstelle einer zusammenfassenden Tabelle, die dennoch unpraktikabel groß sein müßte, mögen zur überblickhaften Rekapitulation des hier Ausgeführten beispielhaft vier verschiedene Abfolgen aller Ränge aufgeführt sein, die sich auf eine halbtönlose und halbtönig pentatonische, sowie auf eine traditionelle abendländische und auf eine komplizierte vorderorientalische Gebrauchsleiter beziehen. (Tab. S. 188.)

Was in den hier vorgelegten Ausführungen festzuhalten und in einen logischen Zusammenhang zu bringen versucht wurde, sind beobachtbare Erscheinungen. Wie und warum nur so sich die verschiedenen Tonsysteme und Gebrauchsskalen entwickelt haben, bleibt darum nach wie vor ungeklärt. Der oft zitierte Quintenzirkel ist eine Fiktion. Er ist – sogar nur bedingt, wenn man an das Problem des pythagoreischen Kommas denkt – eine Hilfskonstruktion, die allerdings in vielen Hochkulturen zu theoretischen Erörterungen herangezogen worden ist. Nachweisbar ist lediglich, daß Quinte und Quarte als markante Punkte in allen möglichen Systemen eine Rolle spielen, ja, daß sie in „primär klanglich“ orientierten Primitivkulturen das einzige praktisch verwendete Tonmaterial darstellen können. Ebenso sicher ist aber auch, daß sich andernorts (beobachtbar noch bei den Wedda) Gebrauchsleitern durch die schrittweise Erschließung eines Tonraumes entwickelt haben müssen. Daß hierbei das dualistische Prinzip (zuerst zwei Töne, dann zwei unterschiedliche Intervalle usw.) eine Rolle gespielt hat und daß eine der für Melodik und Skalenbildung wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Tonkombination die durch eine Quarte begrenzte und stabilisierte Abfolge von Kleiner Terz und Ganzton war und ist, hat der Verfasser mehrfach dargestellt. Von dieser „Kernzelle“ ausgehend bildete sich durch Quart- oder Quintversetzung zunächst die halbtönlose Pentatonik

1. Rang	2. Rang	3. Rang	4. Rang	5. Rang	6. Rang	7. Rang	8. Rang
Tonvorrat	Stufenintervalle	Stufenintervalle	Größen	Anzahl	Zyklisch vertauschbare Anordnung	modus („Tongeschlecht“)	Absolute Lage („Tonart“)
fen-zahl	Unter-schied-liche Inter-vall-größen	Größen	Größen	Anzahl	Zyklisch vertauschbare Anordnung	modus („Tongeschlecht“)	Absolute Lage („Tonart“)
12	5	2	G,t	3G, 2t	G,G,t,G,t	G, t, G, t, G (2. modus)	z. B. auf c: <i>c-d-f-g-b-c</i>
12	5	4	H,G,t,T	1H,2G,1t,1T	G,H,T,G,t	H,T,G,t,G	Japanisches iwato auf e (hyōjō): <i>e-f-a-h-d-e</i>
12	7	2	H, G	2 H, 5 G	G,G,H,G,G,G,H	H,G,G,G,H,G (Mi-modus) „phrygisch“	von e nach a transponiertes Phrygisch: <i>a-b-c-d-e-f-g-a</i>
24	7	3	H,G,Ü	4H,1G,2Ü	H,Ü,H,G,H,Ü,H	G,H,Ü,H,H,Ü,H	von g nach d (yegâh) transponiertes türkisches neveser d- <i>e-f-gis-a-b-cis-d</i> (yegâhta neveser)

aus¹⁴: *d-f-g* I *a-c-d* oder *d-f-g* I *g-b-c* (-d). Und daß sich die anhemitonische Pentatonik durch Hinzunahme von Zwischentönen (piän) zur Heptatonik weiterentwickelte, zeigt schlagend die chinesische Musikgeschichte. Wir erkennen es aber auch bei Primitiven, wie etwa bei den australischen Ureinwohnern. Wie sollten diese, die keine tonfähigen Instrumente besitzen, anders zu siebenstufigen Skalen gefunden haben? Durch Experimente mit dem Quintenzirkel gewiß nicht!

Von hier, von den pentatonischen und den einfachen heptatonischen Systemen lassen sich dann schließlich die meisten weiteren, auch kompliziertesten Gebrauchsleitern als artifizielle Modifikationen ableiten¹⁵. Daß durch noch weitergehende Denaturierung der Tonordnungen schließlich auch hier nicht erfaßte Strukturen entwickelt werden können bzw. könnten, wird trotz der gewonnenen Erkenntnisse zwangsläufiger Entwicklungsabläufe keineswegs geleugnet.

¹⁴ Zu beiden Thesen vgl. die schon in Anm. 4 erwähnten Aufsätze des Verfassers.

¹⁵ Als Modifikationen müssen auch die Vergrößerungen Kleiner und Großer Sekunden zu übermäßigen Schritten gelten. Diese bezeichnet man ja vielfach auch als Chromatisierungen. So erwähnt Husmann (vgl. Anm. 13), daß das sog. „Zigeunermoll“ (s. o. Struktur 17) „in der älteren Musikwissenschaft ‚orientalische Chromatik‘“ genannt worden sei und nennt diese „chromatische Tonfolge“ selber „übermäßige Chromatik“.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Berlin (23.–27. September 1974)

von Wolfgang Dömling, Hamburg

In der Woche vom 23. bis 27. September 1974 fand in Berlin ein Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß statt, veranstaltet von der Gesellschaft für Musikforschung in Verbindung mit der Freien Universität und der Technischen Universität Berlin, dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, finanziell unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Freien Universität Berlin, dem Land Berlin und den Berliner Festspielen. Tagungsort war die Technische Universität; den Vorsitz führte Carl DAHLHAUS. Die Teilnehmerliste nennt über 400 Namen, darunter viele Gäste aus dem Ausland.

Das Kongreßprogramm umfaßte vier über je drei Vormittage sich erstreckende große *Symposien*, eine Vortragsreihe über *Musikwissenschaftliche Berufsbilder* und – an den Nachmittagen in mehreren Parallelveranstaltungen durchgeführt – 22 Sitzungen mit *Freien Forschungsberichten* (durchschnittlich sechs Referate) nebst zwei Vortragsprogrammen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients (*Rezeption außereuropäischer Musik*): ein Kongreß, der in Konzept und Umfang an internationalen Maßstäben ausgerichtet war.

Der Charakter des Kongresses läßt sich mit den Stichworten Pluralität und Liberalität bezeichnen. Das zeigte sich nicht nur auf der Ebene der aktiven Teilnehmerschaft (die *Freien Forschungsberichte* waren praktisch juryfrei und standen jedem Interessenten und für jedes Thema offen), sondern vor allem auch darin, daß man sich nicht länger scheute, brisante Themen anzupacken. (In der Literaturwissenschaft und auch in der Kunstwissenschaft ist dieses Stadium schon seit einiger Zeit erreicht.) Insofern geriet dieser Kongreß doch nicht, wie gehabt, zu einer ungebrochenen und – wie man vom beträchtlichen Umfang der Veranstaltungen zunächst vielleicht hätte schließen können – überdimensionierten Selbstdarstellung der Musikwissenschaft als einer bloßen Spezialistenwissenschaft.

Dem aktuellen Anlaß – dem Schönberg-Centennium – huldigte neben Rudolf STEPHANS Eröffnungsvortrag *Schönberg und der Klassizismus* auch eines der vier Symposien: die Veranstaltung *Musik um 1900* bemühte sich um die Ausleuchtung auch bisher vernachlässigter Aspekte der Musik des „fin de siècle“ – in den Zentren Wien, Berlin und Paris, wobei teilweise auch die verschiedenen politischen Implikationen angesprochen wurden – und damit auch um die Zusammenhänge, in denen die Musik Schönbergs gesehen werden muß.

Das Symposium *Marxistische Musikgeschichtsschreibung* – eine Diskussion dieses Themas in einem solchen Rahmen war in der Tat überfällig – litt unter der (von den Veranstaltern nicht zu verantwortenden) Tatsache, daß die aus der DDR und aus anderen sozialistischen Ländern eingeladenen Teilnehmer abgesagt hatten (offensichtlich aus aktuell politischen, mit der Situation Westberlins zusammenhängenden Gründen). Die Verhärtung der nun unter „Westlern“ allein stattfindenden Diskussion – Liberalität auf der einen Seite, deren Offenheit die andere Partei gerade als typischen ideologischen Verdrängungs- und Alibi-prozeß zu überführen bemüht war; mangelnde Bereitschaft auf der anderen Seite, eigene ideologische Grundlagen zur Diskussion zu stellen – war allerdings schon vorauszusehen.

Das Symposium *Aktuelle Probleme der Musikethnologie* – auch hier war die Zusammensetzung der Teilnehmer einseitig, denn Fachleute aus den „betroffenen“ außereuropäischen Ländern selbst konnten (allerdings primär aus finanziellen Gründen) nicht eingeladen werden – diskutierte drei Kreise von methodisch fundamentalen und für die praktische Forschung brisanten Problemen dieser Wissenschaft: die Frage nach Möglichkeit, Sinn und Ziel einer Universalgeschichte der Musik; die Kategorisierung von musikalischen Gattungen und ihre Berechtigung; Methoden der musikalischen Analyse und Fragen der Terminologie.

Das vierte Symposium wandte sich deutlicher an einen engen Kreis von Fachleuten (die Verfolgung der unter den Teilnehmern durch intensive Vorarbeiten vorbereiteten Diskussion stellte die Zuhörer vor beträchtliche Schwierigkeiten): die Begriffe „*Peripherie*“ und „*Zentrum*“ in der *Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts* wurden auf ihre Gültigkeit in bezug auf das seit Friedrich Ludwig und Jacques Handschin neuerschlossene Quellenmaterial wie auf das zugrundeliegende Geschichtsbild untersucht.

Die Gruppierung der *Freien Forschungsberichte* wurde nach Abschluß der Referatmeldungen vorgenommen und ergab naturgemäß teils thematisch spezifizierte Veranstaltungen (z. B. *Johann Sebastian Bach, Rezeptionsgeschichte der Musik, Musiksoziologie, Jazz und Pop*), teils nur durch einen allgemeinen Rahmen, z. B. eine gröbere Epochengliederung (*Ältere Musikgeschichte bis 1600*) zusammengehaltene Vortragsreihen. Wie meist bei solchen Veranstaltungen dienten sie in erster Linie den Referenten selbst (dieser sozusagen kommunikative Aspekt sollte keineswegs unterbewertet werden), zumal das Engagement der Sitzungsleiter, von dem die Intensität der anschließenden Diskussionen wesentlich abhing, recht unterschiedlich war, wie mir schien; und da die Referate juryfrei waren, war mit Divergenzen im wissenschaftlichen Niveau von vornherein zu rechnen.

Äußerst glücklich war die zeitliche Einbettung des Kongresses in die vor allem der Musik Schönbergs gewidmeten Berliner Festwochen 1974. Von der überreichen Fülle an Veranstaltungen seien nur erwähnt die Konzerte Gary BERTINIS und Maurizio POLLINIS in der Philharmonie; der Liederabend Dietrich FISCHER-DIESKAU / Ernst KRENEK im SFB; die Kammerkonzerte mit Werken von Hauer, Schönberg und Lothar Schreyer in der Akademie der Künste; die Schönberg-Dokumentation in der Akademie und Werner Haftmanns Ausstellung *Hommage à Schönberg* in der Nationalgalerie.

„Musikwissenschaft – Warum, Wie, Wozu?“ Bericht über das „Forum demokratischer Musikwissenschaft“ von Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister, Berlin

Als ergänzender Kontrast zum Kongreß geplant, akzentuierte das „Forum“, getragen von Musikwissenschaftlern der „Aktionsgemeinschaften von Demokraten und Sozialisten“ in West-Berlin, inhaltliche Alternativen zu bürgerlicher Musikwissenschaft. Es kam damit Interessen an Reflexion von Geschichte und Theorie der Musikwissenschaft entgegen, auf die der Kongreß nur unvollkommen einging. Gezeigt hat sich, daß ein marxistischer Ansatz in der Musikwissenschaft nicht nur wichtige, neue Fragen stellen oder alte in neuem Licht sehen kann, nicht nur zur perspektivischen Kritik bürgerlicher Forschungsmethoden und -resultate beiträgt, sondern auch vernünftige Vorschläge zu Problemlösungen und ansatzweise schon diese selbst vorzuweisen hat.

Einleitend skizzierte der Sozialphilosoph Wolfgang Fritz HAUG Formen positiver Affinität bürgerlicher Wissenschaft zum Faschismus, besonders aber die „*Hilflosigkeit*“ noch im Antifaschismus der „*Unpolitischen*“; dieser werde erst wirksam, wenn er sich auf explizit demokratische Politik stütze. Dorothea KOLLAND konkretisierte diese Erkenntnisse für die Musikwis-

senschaft. Dabei, wie auch bei den Referaten *Oper der Neuen Sachlichkeit* (Jürgen ENGELHARDT / Ingrid GRÜNBERG) und *Zur Typik des Verhaltens bürgerlicher Komponisten vor dem und während des Faschismus* (Hartmut FLADT / Wolfgang MOLKOW) zeichnen sich Perspektiven eines Forschungsprojekts ab, das die 20er- und 30er-Jahre als historische Kontinuität und mit ihren in die Gegenwart sich fortsetzenden widersprüchlichen Traditionslinien darstellt.

Im II. Teil wurde versucht, methodische Systeme zu exponieren, die, selber schon Resultat von Forschung, zugleich die Voraussetzung weiterer sind; sie lassen Alternativen zur letztlich theoretischen Perspektivlosigkeit bürgerlicher Musikforschung erkennen. Auf einen *Abriß des Zusammenhangs von Analyse, „Musikästhetik“ und -„soziologie“*, dargestellt am Modell der „*Konstituierung des musikalischen Kunstwerks*“ (Hartmut FLADT / Hanns-Werner HEISTER), folgte eine Erörterung aktueller Probleme des Komponierens anhand des „*unterschiedlichen Materialbegriffs bei Adorno und Eisler*“ (Dietrich STERN). Hubert KOLLAND zeigte einige Zusammenhänge zwischen *Warenform und Originalität* in der Aufstiegsphase der bürgerlichen Gesellschaft. Daß der Marxismus auch der Musikethnologie entscheidende Denkanstöße geben kann, machte Veit ERLMANN in *Voraussetzungen einer materialistischen Ästhetik außereuropäischer Musik* deutlich.

Zu Beginn des III. Teils stellte Michael NERLICH, Ordinarius für Romanistik an der TU Berlin, den Verfallsformen der Kultur und Kulturaneignung im Spätkapitalismus eine *Verteidigung der humanistisch-bürgerlichen und proletarisch-revolutionären Kultur* entgegen. Susanne JÜDES informierte über faktische und erst herzustellende Beziehungen zwischen *Musikpädagogik und Musikwissenschaft* – eine Problematik, die zugleich zur Misere der *Ausbildungssituation in der Musikwissenschaft* selber (Wolfgang SPARRER) gehört. Auf eine andere praktische Dimension der Musikwissenschaft wies Stefan STEIN in *Aktivitäten und Forderungen einer demokratischen Kulturpolitik* hin; Formen solcher Aktivität in West-Berlin stellte dann die *Singegruppe der FDJW* vor. Ein Konzert des *Hanns Eisler Chors Westberlin* demonstrierte, daß und wie sich musikwissenschaftliche und musikalische Praxis wechselseitig fördern. Daraus resultiert z. B. eine Konzertform, die verbale und musikalische, ästhetische und politische Arbeit schlüssig verbindet.

Trotz organisatorischer und theoretischer Mängel konnte das „*Forum*“ jene oft verlangten „*konkreten Ergebnisse*“ eines marxistischen Ansatzes zur Diskussion stellen. Nicht zuletzt deshalb wäre zu wünschen, daß die Beiträge als Publikation der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben würden.

Musikwissenschaftliches Colloquium Brünn 1974

von Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Die Internationalen Musikfestspiele Brünn standen 1974 im Zeichen des „Jahres der tschechischen Musik“ – der Zufall hat es gefügt, daß eine ganze Reihe tschechischer Komponisten Geburts- oder Todesdaten mit der Endzahl 4 haben (Tůma, Tomaschek, Smetana, Dvořák, Foerster, Janáček, Novák, Suk, Martinů und andere), und es ist gewiß legitim, daß das Musikleben der CSSR sich in einem solchen Jubiläumsjahr auf Reichtum und Eigenart dieses musikalischen Erbes besonders intensiv besinnt. Das Musikwissenschaftliche Colloquium, das wie stets in der zeitlichen Mitte des Brünner Musikfestes stand, ging ebenfalls vom speziellen Anlaß aus, spannte aber den Bogen weiter zu grundsätzlichen Fragen der Musikgeschichtsschreibung. Die entsprechende Formulierung des Themas – *Tschechische Musik. Historiographie – Probleme und Methoden* – machte es unvermeidlich, daß zwei große Gruppen von Referaten – einerseits zur Historiographie der tschechischen Musik, andererseits zu Grundsatzen – nebeneinander standen; die Vielfalt der Fragestellungen und der dank der

relativ kleinen Zahl aktiver Teilnehmer ständig mögliche Kontakt sorgten jedoch dafür, daß das Nebeneinander der Themen nur scheinbar unverbunden war und daß sich insgesamt ein eindrucksvoll breites Spektrum der internationalen Methodendiskussion ergab. Zu hoffen ist, daß der geplante Tagungsbericht möglichst bald erscheinen möge; zu wünschen wäre für weitere Colloquien, daß die Diskussionszeit großzügiger bemessen wird.

Im übrigen war die Organisation der Tagung durch Rudolf PEČMAN und Jiří VYSLOUŽIL so mustergültig, die Gastfreundschaft so großzügig und herzlich wie eh und je. Eine von Theodora STRAKOVÁ arrangierte Ausstellung des Mährischen Museums zum 120. Geburtstag Janáčeks gab reiches historisches Anschauungsmaterial. Das musikalische Programm der Colloquiumstage brachte eine Reihe besonders intensiver Eindrücke, die ihrerseits die Thematik der Tagung beleuchteten: Janáčeks *Aus einem Totenhaus* (mit der ursprünglichen Fassung des Schlusses) in einer beklemmend intensiven Aufführung; Smetanas *Libussa* und Josef Suks nachromantische Chorsymphonie *Epilog*; schließlich ein Konzert der Prager Madrigalisten mit Petr Ebens prachtvollen *Pragensia*. Die Einbeziehung einer musikwissenschaftlichen Tagung in ein Musikfest von internationalem Rang und zugleich ganz speziellem Charakter hat sich auch unter diesem Aspekt wieder einmal als ein ganz besonders glücklicher Einfall bewährt.

Aus der Fülle der Colloquiums-Referate können hier nur einige herausgegriffen werden, die dem Berichtersteller als besonders charakteristisch erschienen. Jiří VYSLOUŽIL näherte sich dem Thema der Tagung von zwei Seiten her: einmal in einem material- und gedankenreichen Überblick über die Entstehung der tschechischen Nationalmusik, zum anderen in einer pointierten Zusammenschau der historischen Entwicklungsstufen der tschechischen Musikhistoriographie. Beide Ansätze wurden in einer Reihe von Einzelreferaten entfaltet, die teils der Bedeutung einzelner tschechischer Musikhistoriker, teils Grundsatzproblemen am Beispiel der tschechischen Musikgeschichtsschreibung gewidmet waren. Rudolf PEČMAN behandelte die *Auffassung der tschechischen Musik im Werk Otakar Hostjinskýs*, Vladimír HUDEC das gleiche Problem in den Schriften Zdeněk Nejedlýs; Vierna ZITNÁ untersuchte das Wirken Dobroslav Orels für das Musikleben und die Musikgeschichtsschreibung der Slowakei. Von grundsätzlicher Bedeutung auch und gerade für die „westliche“ Materialismus-Diskussion dürften die Referate von Jiří FUKAČ *Zur Gesellschafts- und Erkenntnisfunktion der Musikhistoriographie seit der Aufklärung, dargestellt am Beispiel der böhmischen Länder* und Josef BEK *Ideelle Fragen in musikwissenschaftlichen Reflexionen der tschechischen Musik* sein. Naturgemäß etwas abseits der hier angesprochenen zentralen Problematik und Musikhistoriker-Gruppe standen die Referate von Walter PASS (Wien) über August Wilhelm Ambros und von Walter SALMEN (Innsbruck) über Guido Adler; aber auch sie trugen dazu bei, diesen Teil der Tagung zu einem wohlgeordneten und detailreichen Bild der Möglichkeiten und Probleme einer Geschichte der tschechischen Musikgeschichtsschreibung werden zu lassen. Für eine allgemeine Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und für das heute noch vielfach unterentwickelte Bewußtsein von der Geschichtlichkeit und Geschichts-Verantwortung der je eigenen historiographischen Arbeit wäre von dieser Referatengruppe manches zu profitieren.

Gegenüber der sehr glücklichen Koordination dieser Referate wirkten Auswahl und Thematik der zweiten, den allgemeinen historiographischen Problemen gewidmeten Gruppe stärker zufallsbestimmt; andererseits war eben dadurch eine Vielfalt der Gesichtspunkte vorgegeben, die ihre positiven Seiten hatte. Einige herausgegriffene Details müssen im hier gegebenen Rahmen genügen. Oskar ELSCHKE behandelte das Verhältnis von Musikgeschichtsforschung und Ethnomusikologie, Albrecht RIETHMÜLLER (Freiburg i. Br.) dasjenige von Musikgeschichtsschreibung und Geschichte der Musiktheorie. Mit Epochenbegriffen und Periodisierungsproblemen beschäftigten sich Siegfried KÖHLER (Leipzig) und – in einer sehr zugespitzten und eben darum höchst anregenden Argumentation – Heinz Alfred BROCKHAUS (Berlin). Wie sich selbst in einem scheinbar eng umgrenzten Spezialgebiet der Musikhistoriographie ideengeschichtliche Tendenzen spiegeln, zeigte Kurt von FISCHER (Zürich) am Beispiel der Geschichte der Trecentoforschung. Carl DAHLHAUS (Berlin) entwickelte das Modell einer Strukturgeschichte der Musik am Beispiel des 19. Jahrhunderts; Hans Heinrich EGGBRECHT (Freiburg i. Br.) die Kategorie *Musikalisches Denken* als *primäre Instanz der Musik und ihrer Geschichte*. Bedenkenswerte ideologiekritische Intentionen verfolgten Miroslav K. CERNÝ (*Soziale Funktion als Faktor der Musikgeschichtsforschung*) und Sáva ŠABOUK (*Marxistische*

Abbildtheorie als theoretischer Ausgangspunkt historischer Musikforschung), wobei allerdings CERNÝ mit einem allzu einfachen Modell der kapitalistischen Gesellschaft zu operieren schien und ŠABOUKS Anwendung einer der Intention nach differenzierten Abbildtheorie auf die Interpretation von Bachs Toccata und Fuge *d*-moll wenig überzeugte. Ein einziges Referat – leider nur ein einziges – thematisierte das Problem der *Umgangsmusik (Gebrauchsmusik) als Gegenstand spezifischer musikhistoriographischer Forschungen* (Josef KOTEK und Ivan POLEDŇAK). Es wäre, wie manche andere Darlegung von grundsätzlicher Bedeutung, der ausführlichen und weiterführenden Diskussion wert gewesen. Das für 1975 geplante Colloquium mit dem Thema *Das musikalische Werk – ideelles und gesellschaftliches Wesen und ästhetischer Wert* wird hier anknüpfen können.

Peter-Cornelius-Symposium in Mainz (7.–10. Dezember 1974)

von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Die Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte hielt ihre 13. Jahrestagung vom 7. bis 10. Dezember 1974 in Mainz ab. Es war ein glücklicher Gedanke, diese Tagung mit den Peter-Cornelius-Feierlichkeiten der Stadt Mainz und dem zu gleicher Zeit veranstalteten Peter-Cornelius-Symposium der Fritz-Thyssen-Stiftung zu verbinden. Auf diese Weise ergänzten sich Festvorträge, Festkonzerte und die naturgemäß spezielleren wissenschaftlichen Forschungsberichte des Symposiums zu Werk, Person und Umwelt von Peter Cornelius und ergaben in der Zusammenschau ein recht umfassendes Bild von dem Dichter-Musiker. Allen für Planung und Durchführung dieser Tage Verantwortlichen kann daher nicht genügend Dank und Anerkennung gezollt werden. Erfreulicherweise konnten diesen Festtagen auch die Nachfahren von Peter Cornelius beiwohnen.

Cornelius und seine Umwelt war das Thema einer ersten Arbeitsgruppe unter der Leitung von Karl Gustav FELLERER. Sie bemühte sich vor allem um eine Klärung der Stellung von Cornelius zu seinen Zeitgenossen Robert Schumann (Wolfgang BOETTCHER), Johannes Brahms (Josef-Horst LEDERER), Hector Berlioz (Hans Josef IRMEN), Franz Liszt (Klaus W. NIEMÖLLER), Richard Wagner (Hans Joachim BAUER) und zur „Neudeutschen Schule“ allgemein (Christoph-Hellmut MAHLING). Eine zweite Arbeitsgruppe, die von Ludwig FINSCHER geleitet wurde, befaßte sich mit den Opern von Cornelius: Anna Amalie ABERT unterzog das *Gunlod*-Fragment einer kritischen Würdigung, Egon VOSS analysierte den *Barbier von Bagdad als komische Oper* und Heribert HORST untersuchte die Stoff- und Textgeschichte dieser Oper. Der Textgeschichte des *Cid* und den verschiedenen Kompositionen dieses Stoffes waren die Referate von Erwin KOPPEN und Friedrich W. RIEDEL gewidmet. Hellmut FEDERHOFER machte auf vorgeschriebenen und latenten siebenviertel-Takt und seine Bedeutung in den drei dramatischen Werken aufmerksam. Mit *Cornelius als Komponist geistlicher und weltlicher Vokalmusik* sowie *als Kritiker und Essayist* beschäftigten sich die dritte und vierte Arbeitsgruppe unter dem Vorsitz von Günter MASSENKEIL bzw. Hubert UNVERRICHT, in denen Elmar SEIDEL, Herbert SCHNEIDER und vor allem Magda MARX-WEBER (als Referentin in beiden Sektionen) aufschlußreiche Forschungsergebnisse vortrugen.

Günter WAGNER gab in einem Vortrag eine eindrucksvolle Übersicht über *Die Quellenlage der musikalischen und literarischen Werke von Cornelius* und die beiden Festvorträge würdigten Peter Cornelius als Musiker (Volker HOFFMANN, *Das Werk von Peter Cornelius in seiner und unserer Zeit*) und als Dichter (Klaus Günther JUST, *Peter Cornelius als Dichter*). Zwei Konzerte mit geistlichen Werken von Cornelius (Singakademie und Städtisches Orchester,

Leitung: Gerhard NIESS: *Grosses Domine* und *Stabat mater*; Mainzer Kammerchor und Johanniskantorei, Leitung: Hanswolf SCRIBA: Messe und Motetten), ein Liederabend (Georg JELDEN) und eine Aufführung des *Barbier von Bagdad* durch die Städtischen Bühnen Mainz bildeten eine willkommene und nützliche Ergänzung. Das gleiche gilt auch für die Ausstellung *Peter Cornelius und seine Zeit* im Foyer des Mainzer Rathauses. Im Anschluß an deren Eröffnung hatte die Stadt Mainz zu einem Empfang eingeladen.

5. Internationale Tagung der „Study Group on Folk Music Instruments“

von Max Peter Baumann, Bern

Unter dem Patronat des Kuratoriums „Musikinstrumente der Schweiz“ und dank der Beitragsleistung des „Schweizerischen Nationalfonds“ konnte Ernst EMSHEIMER (Stockholm) im Namen der „Study Group on Folk Musical Instruments“ des IFMC für den leider verhinderten Leiter Erich STOCKMANN (Berlin) die diesjährige Arbeitstagung zur Erforschung der europäischen Volksmusikinstrumente in Brunnen (Schweiz) eröffnen.

Zu Beginn der Tagung überbrachten Kurt von FISCHER als Präsident des Kuratoriums „Musikinstrumente der Schweiz“ die besten Wünsche für das Gelingen des Kongresses und Wilfried MARTEL, Generalsekretär des Eidgenössischen Departementes des Innern, die Grüße des Bundesrats. Über 45 Teilnehmer aus 15 verschiedenen Ländern hatten sich eingefunden, um sich mit den Problemen der historischen Entwicklung der Hirteninstrumente, der schriftlichen Quellen und den damit verbundenen methodischen Fragen ihrer Auswertung, vor allem im Zusammenhang mit dem *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, eingehend auseinanderzusetzen.

Dem Fragenkomplex der schriftlichen Quelle als Hinweis für Hirteninstrumente wurde notwendigerweise ein weites Feld eingeräumt. So exemplifizierten Marianne BRÖCKER (Bonn) die konkreten philologischen Schwierigkeiten an einem mittellateinischen Text von Wilhelm v. Auvergne, Ann BUCKLEY (Irland) die Interpretationsfragen früher irischer Geschichtsquellen zwischen Mythos und Chronik, Gottfried HABENICHT (Freiburg i. Br.) die ethnozentrischen Bedingungen europäischer Sichtweise im 18. Jahrhundert und Balint SAROSI (Budapest) den höheren Aussagegehalt zu Volksinstrumenten innerhalb der „niederer“ Kunstdichtung gegenüber dem idealisierenden Dichterwort, das – wie auch Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) anhand der Schäferdichtung darlegte – bis ins 18. Jahrhundert vielfach der allegorischen Emblematik verpflichtet blieb.

Eine weitere Art von Quellen bilden zudem die Hirten- und Weihnachtslieder als Schnittpunkt von sakraler und profaner Kunst, deren Stilisierungselemente, wie Alica ELSCHKOVA (Bratislava) und auch Renate BROCKPÄHLER (Münster) zeigten, mit anderweitigen Textzeugnissen und ikonographischen Informationen verglichen werden müssen, da – in analoger Weise nach den Ausführungen von Martin STAEHELIN (Zürich) – die Verpflanzung von Volksmusik in eine neue Trägerschaft oft einen verunklarenden Faktor zur Beurteilung der Quelle hergibt.

Zu diesen literarischen und indirekten Quellen belegte Werner MEYER (Basel) einzelne archäologische Funde von Knochenpfeifen, Knochenflöten und Maultrommeln. Aus seinen und aus den Erwägungen von Ivan MACAK (Bratislava) wurde ersichtlich, daß der Begriff des Hirteninstrumentes immer wieder großen Wandlungen unterliegt. Der Begriff ist einerseits nicht loszulösen vom volkstümlichen Denken, wie es Timo LEISIÖ (Finnland) anhand der Pilli- und Torvi-Instrumente zeigte, andererseits ebensowenig von der allgemeinen Dorfkultur, und er muß im besonderen enger umrissen werden in seiner primären Ausprägung in bezug auf Arbeit,

Verständigungs- und Unterhaltungsfunktion. Mette MÜLLER (Kopenhagen) legte dies am Beispiel des Hornes, des Klingstockes und der Schalmel dar, Dragoslav DEVIĆ (Belgrad) am Beispiel der serbischen Rinden- und Holztrompete, Brigitte GEISER (Bern) an der Funktion des Viehgeläutes, Birgit KJELLSTRÖM (Stockholm) und Vergili ATANASSOV (Sofia) an der neueren Produktionsweise der „spilopipa“ in Schweden, resp. der mehrteiligen Längsflöte in Bulgarien.

Neben dem Problemkreis primärer und sekundärer Spielweise auf Volksinstrumenten wie es Samuel BAUD-BOVY (Genf) im Verhältnis von adäquater und akkultrierter Spielmanier darstellte, befaßten sich Rudolf BRANDL (Wien) am Beispiel der Lyra des Dodekanes, und der Verfasser an jenem von Alphorn und „Folle“ (Betrufrichter), mit den Symbolgehalten von Volksmusikinstrumenten, die von den Brauchtumsträgern vielfach als Vehikel zur Selbstidentifikation genutzt werden.

Wie die Vielfalt der Fragestellungen verdeutlichte, kann es keine ausschließliche Methode für die Erforschung der Volksmusikinstrumente geben. Die Forschung ist hier immer auf ein interdisziplinäres Zusammenwirken angewiesen, wobei sie nicht nur die Quellen und ihre Schreiber, sondern immer auch ihre Deuter auf den Interpretationsrahmen hin zu hinterfragen hat.

Fastnachtsbesuche in der Innerschweiz, ein Besuch der Japanesenspiele in Schwyz, verschiedene volksmusikalische Veranstaltungen und ein Ausflug auf den Rigi umrahmten in volkskundlicher Sicht das von Brigitte GEISER und Markus RÖMER (Zürich) abwechslungsreich organisierte Programm.

Kritik an der Kritik

von Willy Hess, Winterthur

„Ich bin verklagt und muss bestehn . . .“ (Meistersinger, 3. Akt)

Man kann über ein Buch oder Kunstwerk oft in guten Treuen verschiedener Meinung sein. Wenn aber eine Kritik einem Autor objektiv Unrecht tut, dann hat der Angegriffene das Recht zu einer Richtigstellung, zu einer Oratio pro domo. Und dies scheint mir der Fall zu sein mit Peter Gülkes Besprechung meiner *Beethoven-Studien* in Heft 2 (1974) der „Musikforschung“.

Herr Gülke scheint den Sinn meines Buches nicht begriffen zu haben. Es handelt sich hier nicht um ein in sich geschlossenes wissenschaftliches Werk, sondern um einen Sammelband, der einen Querschnitt durch mein gesamtes Beethovenschrifttum bringen sollte. So vereinen die insgesamt 32 (nicht 36 – wer so kritisch auftritt, sollte keine falschen Zahlen nennen!) Artikel möglichst alle Zweige meiner Beethoven-Arbeiten: Werkbesprechungen, Quellenstudien, Editionsprobleme, einführende Artikel aus Konzertprogrammen, Gesamtdarstellungen von Werk und Leben Beethovens und kritische Stellungnahme zu gewissen zeitbedingten Erscheinungen. Damit entfällt a priori der Vorwurf, es hätten bestimmte Artikel nicht in diesen Band aufgenommen werden sollen. Doch, ich habe sie mit voller Überlegung aufgenommen, eben, aus den oben angegebenen Gründen. Etwas anderes wäre es gewesen, wenn es sich um einen rein wissenschaftlichen Band zu bestimmten Fragen der Beethovenforschung gehandelt hätte. Aber das war hier nicht die Absicht.

Der von Gülke beanstandete Artikel über die Fuge Beethovens war eine Einführung auf einem Konzertprogramm, bestimmt also für ein laienhaftes Hörerpublikum. Wäre es da wirklich sinnvoll gewesen, verschiedene Wissenschaftler zu zitieren, d. h. eine musikgeschichtliche Abhandlung zu geben? Sicher nicht! Ich versuchte, auf beschränktem Raume das auszuführen, was mir für das Verständnis der Hörer wichtig schien. Mehr nicht. Wenn Herr Gülke hinter diesem Artikel etwas anderes sucht als er zu geben beabsichtigt, so ist das nicht mein Fehler.

Fidelio. Ich habe deutlich das Positive der Endfassung umschrieben: besserer dramatischer Fluß, Vermeidung von „Längen“, Veredelung vieler Einzelheiten, bessere musikalische Deklamation der Singstimmen, Bereicherung durch Sätze wie den zweiten Gefangenenchor etc. Ja, ich führte sogar deutlich aus, daß eine bühnenmäßige Aufführung der Urfassung stets problematisch bleiben muß. Daß daneben auch Negatives mit hinzukam wie den formalen Fluß verunstaltende Kürzungen, stilistische Uneinheitlichkeit und Sätze, die sich nicht harmonisch ins Ganze fügen wollen, das habe nicht erst i c h festgestellt, sondern bereits 1905 der um die Urfassung hochverdiente Erich Prieger und rund fünfzig Jahre früher Otto Jahn. Ich verstehe nicht, was hier Herr Gülke an meiner Darstellung auszusetzen hat. Wahrscheinlich bin ich heute derjenige, der die drei Fassungen des *Fidelio* in jeder Hinsicht besser kennt als sonst jemand.

Mir scheint, Herr Gülke hat geradezu ein Bedürfnis, Negatives in meinem Buche aufzuspüren und anzuschwärzen. Das zeigt sich besonders im Herunterreißen jener Artikel, die sich mit dem Menschen Beethoven und dem Ethos seiner Musik befassen. Es ist unfair und unsachlich, mit ein paar aus ihrem Zusammenhang gerissenen Zitaten meine Ausführungen lächerlich zu machen. Mit einer solchen Methode kann man so ziemlich alles und jedes erledigen. Daß das Buch der Sterba ein übles und völlig unsachliches Pamphlet ist, hat bereits Ludwig Misch in seinen *Beethoven-Studien* (ebenfalls Henle-Verlag) mit wissenschaftlicher Akribie nachgewiesen. Und meine Zurückweisung von Wildbergers Ausführungen brachte mir Dutzende von zustimmenden und begeisterten Zuschriften namhafter Musiker und Gelehrter ein, darunter Juan Pedro Franze in Buenos Aires, dessen Schreiben ein vernichtendes Urteil über unsere Gegenwart enthält, die alles Edle anzuschwärzen und in den Staub zu ziehen sich bemüht. Herr Gülke begibt sich in eine mehr als zweifelhafte Gesellschaft, wenn er sich zum Anwalt dieser Avantgardisten macht, deren Urteil über Beethoven schon längst von jedem ernstzunehmenden Musikologen als plumpe Verunglimpfung erkannt wurde.

Daß mein Vortrag über die *Missa Solemnis* von allen Hörern in der hiesigen Volkshochschule sehr geschätzt wurde, erhellt schon daraus, daß ich ihn im Winterthurer Konservatorium für Musik wiederholen mußte. Und ich denke, dabei haben auch Leute geurteilt, die etwas von der Sache verstehen.

Daß Herr Gülke Anstoß nimmt an meinem Ausspruch, hinter jedem e c h t e n schöpferischen künstlerischen Schaffen stünden Kräfte der geistigen Welten, kann ich nur bedauern. Gewiß, hinter der Avantgarde stehen bestimmt keine göttlichen Kräfte, aber Herr Gülke mag sich einmal in die Geisteswelt eines Brahms, Bruckner oder Beethoven versenken, von Bach ganz zu schweigen, und er wird dann erfahren, wie diese wirklichen Meister zur Frage des künstlerischen Schaffens standen und in welcher Weise sie sich als Werkzeuge von über ihnen stehenden Kräften fühlten. Über den großen Irrtum der Atonalität und Dodekaphonie orientiere er sich bei Hindemith, Hans Kayser und auch in dem 1974 erschienenen Büchlein *Zur Musikpsychologie* von Gerhard Albersheim, welcher die Dodekaphonie als so unmöglich für die Musik erklärt wie das sinnlose Aneinanderreihen von Buchstaben für die Sprache. In beiden Fällen geht der zum Erfassen von Musik und Sprache nötige L o g o s zu Grunde.

Auch über die „bis ins Mark faule Gegenwart“ mag sich Herr Gülke bei einem Größeren als mir orientieren, z. B. bei Hans Kayser (im Buche *Orphikon*). Es ist tief tragisch und macht der Gilde der Musikwissenschaftler keine Ehre, wenn einer ihrer Vertreter derart salopp über ein Problem hinweggeht, das heute jeden verantwortungsbewußten Menschen im tiefsten beschäftigt, geht es heute doch nachgerade um Sein oder Nichtsein nicht nur unserer Kultur, sondern der Menschen überhaupt.

Und endlich: Daß ich Mozart so tief verehere wie Beethoven, dürfte aus meinem Artikel *Mozart und Beethoven* zur Genüge hervorgehen. Auch hier unsachliche Unterschiebungen, ebenso wie der Vorwurf, ich huldige einem überlebten Heldenideal. Ich glaube, ich habe deutlich ausgeführt, daß auch Beethoven ein M e n s c h war, mit menschlichen Fehlern, an denen er schwer trug, aber ein Mensch, erfüllt von göttlichen Kräften und geeignet, uns einen Weg zu zeigen im Irrgarten der Gegenwart.

Ich bedauere es, daß eine Besprechung meines Buches aufgenommen wurde, die einer wissenschaftlichen Sachlichkeit in sehr vielen Punkten entbehrt und im Grunde unserer „Musikforschung“ unwürdig ist.

Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion von Carl Dahlhaus, Berlin

Daß unter der harmonischen Funktion eines Akkords dessen Bedeutung für die Konstituierung einer Dur- oder Molltonart zu verstehen ist, dürfte unzweifelhaft sein. Und der Einwand, es sei dennoch unklar, welchen genauen Sinn der Terminus Funktion in Hugo Riemanns Harmonielehre habe – ob er z. B. dem mathematischen Funktionsbegriff analog oder unähnlich sei¹ –, scheint eher philosophischer Pedanterie zu entspringen, als daß er musiktheoretisch von Belang wäre. Wer jedoch überzeugt ist – und das Bekenntnis, man sei es nicht, fällt schwer –, daß die Musiktheorie versuchen müßte, dem Anspruch des Begriffs Theorie (oder eines Begriffs von Theorie) gerecht zu werden, sollte sich durch Erwägungen, deren greifbar musiktheoretischer Gehalt sich erst auf dem Umweg über terminologische Analysen erschließt, nicht allzu fremdet fühlen.

I

„Funktionsbezeichnung der Harmonien ist die Andeutung der verschiedenartigen Bedeutung (Funktion), welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben . . . Auch die kompliziertesten dissonanten Bildungen und Trugfortschreitungen sind schließlich zu verstehen als mehr oder minder modifizierte Gestalten der drei allein wesentlichen Harmonien: Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D)“². Riemanns Definition der Funktionsbezeichnung – ein Stichwort „Funktion“ fehlt – krankt an den Mängeln, daß sie erstens das Verhältnis des Ausdrucks „Harmonie“ zu „Akkord“ einerseits und „Funktion“ andererseits unklar läßt und zweitens den theoretischen Gehalt des Funktionsbegriffs von einem Terminus abhängig macht, der seinerseits unbestimmt bleibt: „Logik des Tonsatzes“.

1. Am Anfang der Definition scheint der Ausdruck „Harmonie“ mit „Akkord“ gleichgesetzt, später aber in die Nähe des Funktionsbegriffs gerückt zu werden. Der Schein verwirrender Unklarheit verschwindet jedoch, wenn man den Harmoniebegriff als mittlere, vermittelnde Kategorie erkennt, deren Zwischenposition genau bestimmt werden kann, statt sich in einem bloßen Schwanken der Wortbedeutung zu manifestieren.

Die Akkorde *c-e-g*, *e-g-c'* und *g-c'-e'* sind verschiedene Ausprägungen derselben Harmonie: Die *C*-dur-Harmonie ist das Identische im Wechsel der Akkordgestalten, durch die sie dargestellt wird. Die einfache, fundamentale Bestimmung des Akkords als das Präsenze und der Harmonie als das Repräsentierte – also der Rekurs auf die Kategorien Erscheinung und Wesen – muß jedoch insofern modifiziert werden, als *c-e-g* eine Grundform bildet, von der *e-g-c'* und *g-c'-e'* abgeleitet sind. Das Wesen – die Harmonie – zeigt sich in ausgeprägteren oder schwächeren Erscheinungsformen; das Repräsentierte ist in verschiedenen Graden – in den Umkehrungen in geringerem Maße als im Grundakkord – präsent.

Ein ähnliches Ineinandergreifen von prinzipiellen und graduellen Differenzen, wie es für das Verhältnis zwischen Akkord und Harmonie im Hinblick auf die Akkordumkehrungen charakteristisch ist, läßt sich auch in Riemanns Theorie der Nebenstufen beobachten. Parallel- und Leittonwechselklänge entstehen nach Riemann durch Vertauschung einer Akkordquinte oder -prim mit deren oberer oder unterer Nebennote: Aus dem Tonikaklang *c-e-g* gehen die Parallele *c-e-a* (= *A-c-e*) und der Leittonwechselklang *H-e-g* (= *e-g-h*) hervor. Die Töne *a* und *H* sind „*Schein-konsonanzen*“ (oder, wie Rudolf Louis es ausdrückte: „*Auffassungsdissonanzen*“): „*harmonie-*

1 E. Kirsch, *Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen*, Leipzig 1928, S. 13; C. Dahlhaus, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von M. Vogel, Regensburg 1966, S. 94f.; R. Imig, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann*, Düsseldorf 1970, S. 128ff.

2 H. Riemann, *Musik-Lexikon*, ⁷Leipzig 1909, S. 441 (Artikel *Funktionsbezeichnung*).

fremde“ Zusätze zur C-dur-Harmonie. (Der Ton a „vertritt“ als Fragment den F-dur- und der Ton H den G-dur-Klang, die aber der C-dur-Harmonie subordiniert sind³.) A-c-e ist demnach – in der C-dur-Tonart – zwar ein a-moll-Akkord, aber eine C-dur-Harmonie, wenn auch eine getrübt oder gestörte. (Eine „Scheinkonsonanz“ – der ganze Akkord ebenso wie der dissonierende Ton – ist durchaus kein eindeutiges Phänomen: der konsonante Schein gehört ebenso zum musikalischen – und nicht nur zum akustischen – Sachverhalt wie das dissonante Wesen. Die musikalische Vorstellung schwankt nach Riemann zwischen „momentaner Auffassung als wirklicher Klang“⁴ und der Erkenntnis der eigentlichen Bedeutung; und man kann ohne terminologische Gewalttätigkeit den Zwiespalt, den Riemann meinte, als Differenz zwischen dem Akkord- und dem Harmoniecharakter bestimmen: Ist der Akkordcharakter eine Sache der unmittelbaren Wahrnehmung, so erschließt sich der Harmoniecharakter erst dem beziehenden Denken.)

Wenn ein a-moll-Akkord als C-dur-Harmonie kenntlich sein soll, muß die Bezugstonart – C-dur – unmißverständlich feststehen: Die harmonische Bestimmtheit eines Akkords – die Einheit oder Gespaltenheit der Harmonie – ist von der tonalen Stellung und Funktion abhängig. Kein Akkord repräsentiert für sich genommen, außerhalb eines tonalen Kontextes, eine bestimmte Harmonie. Eine Harmonie wird das, was sie ist, erst dadurch, daß sie eine Funktion erfüllt. Die durch harmoniefremde Zusätze getrübt oder durchkreuzten Harmonien – die Nebenstufen – prägen allerdings die Funktion einer Tonika oder Subdominante in geringerem Maße aus als die einfachen und unzerspaltenen. Harmonien sind in verschiedenen Graden funktional. Immerhin ist jedoch der Parallelklang a-c-e in C-dur – neben dem a-moll-Akkord, der er außerdem ist – eine C-dur-Harmonie: Die Harmonie ist das Wesen, das er, wenn auch in geschmälerter Gestalt, repräsentiert.

2. Nach Riemann besteht die Funktion von Akkorden in deren Bedeutung „für die Logik des Tonsatzes“ und hängt von der „Stellung zur Tonika“ ab. Man könnte also, wenn man Riemanns Beschreibung beim Wort nähme, die Gesamtheit funktional bestimmter Akkorde als (theoretisch offenes, grenzenloses) System auffassen, in dem jeder Teil durch seine Nähe oder Ferne zum Zentrum charakterisiert ist: Der Abstand zur Tonika wächst von der Subdominante über deren Parallele und die Dominante zur Parallele bis zu deren Neapolitanischem Akkord. Die Vorstellung einer fest gefügten Hierarchie erweist sich jedoch als unzulänglich. Erstens hängt es vom harmonischen Kontext ab – also vom konkreten, besonderen Tonsatz und nicht ausschließlich vom abstrakten, generellen System, das ein System bloßer Möglichkeiten ist –, ob die III. Stufe in Dur Dominantparallele oder Leittonwechselklang der Tonika und ob die I. Stufe Tonika oder Dominante der Subdominante ist. Zweitens genügt es nicht, den funktionalen Zusammenhang zwischen der Tonika und der Dominante oder Subdominante mit der Einfachheit der Quintbeziehung zu begründen; denn um erklären zu können, warum der Quintabstand innerhalb eines einzelnen Akkords eine Einheit der Tonbedeutungen, als Relation zwischen Akkordgrundtönen dagegen eine funktionale Differenz bewirkt, muß man den Unterschied zwischen der Quinte als Klang und als Fundamentalschritt berücksichtigen, sich also jenseits des abstrakten Systems der Ton- und Akkordbeziehungen auf Bestimmungsmerkmale des konkreten Tonsatzes einlassen. Drittens ist die Erwartung, daß die „Logik des Tonsatzes“ durch die Ableitungsregeln des harmonischen Systems bereits garantiert werde, illusorisch: Mit geringer Mühe kann man aus Akkorden, deren theoretische Funktionen sich durch Nähe zur Tonika auszeichnen, einen absurden, praktisch a-funktionalen Tonsatz konstruieren. Die „Stellung zur Tonika“ genügt also nicht, um die Funktion eines Akkords zu bestimmen oder auch nur zu garantieren, daß er überhaupt eine Funktion erfüllt. Die Progressionsregeln aber, durch die das System der Ableitungen ergänzt werden müßte, um eine „Logik des Tonsatzes“ zu sein, sind von Riemann, der den Mangel nicht einmal gefühlt zu haben scheint, niemals formuliert worden. Die Funktionstheorie ist einstweilen ein Torso.

Ist demnach die Unklarheit, an der die Idee einer „Logik des Tonsatzes“ krankt, einerseits in ungenügender Bestimmtheit des gemeinten Sachverhalts begründet, so beruht sie andererseits

3 H. Riemann, S. 329 (Artikel *Dissonanz*).

4 H. Riemann, S. 329.

auf der Fragwürdigkeit des Begriffs von Logik, den Riemann voraussetzte. „*Sofern das musikalische Denken (das Vorstellen oder Auffassen von Tönen) denselben Gesetzen unterliegt wie jedes andere Denken, und sofern ein mehr oder minder strenger Kausalnexus zwischen den erregenden Schallschwingungen und den Tonempfindungen und weiter zwischen den Tonempfindungen und musikalischen Vorstellungen statuiert werden muß, ist bis zu einem gewissen Grad eine exakte Theorie der Natur der Harmonie möglich*“⁵. Logik ist demnach ein Inbegriff von Denkgesetzen; und in den Denkgesetzen glaubt Riemann – trotz einiger Winkelzüge in der Formulierung – Naturgesetze des tatsächlichen Denkens normaler Menschen zu erkennen. Die Normen beziehenden Denkens in der Musik sind in der Natur der Harmonie begründet oder vorgezeichnet. Die psychologische, naturgesetzliche Fundierung der Logik erwies sich als brüchig: Die Geltung logischer Normen läßt sich nicht von der Psychologie tatsächlicher Denkvorgänge (deren Untersuchung dringlich bleibt, auch wenn sie nicht zur Begründung der Logik taugt) abhängig machen. Und so wenig es Hugo Riemann zu verargen ist, daß er offenbar weder die damals kaum beachtete Psychologismuskritik Gottlob Freges noch die überaus erfolgreiche Edmund Husserls kannte, so wenig kann man es andererseits einem Musiktheoretiker, der sie rezipiert hat, zumuten, zu Zwecken der eigenen Disziplin (aus Rücksicht auf deren interne Entwicklung) an einem veralteten Logikbegriff festzuhalten und die Einsicht, daß die Logik nicht Relationen zwischen Denkvorgängen, sondern zwischen Gedanken (Denkinhalten) normiert, zu verleugnen.

Um den Begriff der harmonischen Logik nicht preisgeben zu müssen (eine historische Einschränkung dürfte allerdings unumgänglich – und nach dem Verzicht auf die Idee eines „*Naturgesetzes der Harmonie*“ ohne Anstoß möglich – sein), kann man die Denkgesetze entweder als Normen in Analogie zu Rechtssätzen auffassen (deren theoretischer Status jedoch umstritten ist und zwischen den Extremen des Naturrechts einerseits und des Dezisionismus oder Konventionalismus andererseits schwankt) oder in dem Sachverhalt, daß harmonische Funktionen regulierte Beziehungen zwischen abstrakten Formen des Tonsatzes sind, eine Ähnlichkeit mit der formalen Logik erkennen: Über die logische Wahrheit des Satzes „*Sind einige A zugleich B, so sind einige B zugleich A*“ entscheidet die bloße Form der Aussage (unabhängig vom Inhalt, der falsch oder sinnlos sein kann); und die harmonische Stimmigkeit einer Akkordfolge hängt primär, wenn auch nicht ausschließlich, vom funktionalen Schema, von den Relationen der Teilfunktionen zueinander und zur Tonika ab (und nicht oder in geringem Maße von der kontrapunktischen Ausarbeitung, die absurd sein kann, ohne die harmonische Logik auszulösen). Wenn die harmonische Logik den Anspruch, der in der Bezeichnung steckt, rechtfertigen soll, muß allerdings, wie erwähnt, das System der Ableitungen durch Progressionsregeln ergänzt werden.

II

In der Umgangssprache, von der die Terminologie einer historisch-hermeneutischen Disziplin erst unter Zwang – und nicht aus bloßem Trieb zur Sondersprache – abweichen sollte, versteht man unter einer Funktion eine Leistung für die Konstituierung und den inneren Zusammenhang eines Systems oder einer Institution. Und in den Wissenschaftssprachen erscheint die Grundbedeutung, ohne ausgelöscht zu werden, in verschiedenen Modifikationen, die eine Präzisierung darstellen und/oder ein Teilmoment des Begriffs pointieren. Zu fragen wäre also einerseits, ob der harmonietheoretische Funktionsbegriff Hugo Riemanns im Sinne der Umgangssprache aufzufassen ist oder aber genauer bestimmt werden kann, und andererseits, in welchem Maße die Musiktheorie bei dem Versuch, ihre Terminologie fester zu umreißen, an anderen Disziplinen Rückhalt findet.

1. Die mathematische Definition des Funktionsbegriffs als Abhängigkeit zwischen veränderlichen Größen ist von Ernst Kirsch⁶ auf die Harmonielehre übertragen worden, und zwar in der Absicht, Riemann genauer zu verstehen, als er sich selbst verstand. Kirsch drückt die Beziehung

5 H. Riemann, S. 568 (Artikel *Harmonielehre*).

6 E. Kirsch, S. 13.

zwischen einem Akkord, einer harmonischen Funktion und einer Tonart durch die Formel $y=(f)x$ aus: Der Funktionswert y steht für einen Akkord, die Funktion f für eine harmonische Bedeutung und das Argument x für eine Tonart. Die Gleichung $d=(Sp)C$ besagt also, daß der d -moll-Akkord Subdominantparallele in der C -dur-Tonart ist.

Die Formulierung, daß die Funktion eines Akkords eine abhängige Variable der Bezugstonart sei, daß also der d -moll-Akkord zwar in C -dur die Sp , aber in B -dur die Dp repräsentiere, scheint unverfänglich zu sein und ist trotzdem fragwürdig. Denn die Abkürzung Sp ist streng genommen keine reine Funktionschiffre, sondern eine Zusammensetzung aus einem Funktions- und einem Akkordzeichen: Sie drückt aus, daß in einer Durtonart der Akkord der II. Stufe als Ableitung von dem der IV. Stufe (Parallelklang = p) die Funktion einer Subdominante (S) erfüllt. Kirschs Formel verfehlt also die eigentliche Substanz der Riemannschen Funktionstheorie: die These, daß die Nebenstufen dieselben Funktionen repräsentieren – wenn auch mit geringerer Stringenz – wie die Hauptstufen. Zwar könnte man in die Formel $y=(f)x$ auch die Werte $d=(S)C$ statt $d=(Sp)C$ einsetzen; doch würde dabei der Sachverhalt, daß in einer Durtonart sowohl die II. als auch die IV. Stufe als Subdominante fungieren, lediglich vorausgesetzt und nicht ausgedrückt. Kirschs Formel ist für den harmonietheoretischen Funktionsbegriff uncharakteristisch⁷.

2. Die Unterscheidung zwischen Substanz- und Funktionsbegriffen, die Ernst Cassirer bereits 1910 vorschlug⁸, ist von der Musiktheorie kaum rezipiert worden, obwohl sich der Konsonanzbegriff schwerlich anders als funktional definieren läßt. Substanzbegriffe entstehen durch Herauslösung eines gemeinsamen Merkmals aus einer Gruppe von Phänomenen, Funktionsbegriffe dadurch, daß man die Glieder einer Reihe durch ein Gesetz der Zuordnung miteinander verknüpft. (Die Reihe der Konsonanzen von der Oktave bis zur kleinen Terz, mathematisch als Serie überteiliger Proportionen darstellbar, konstituiert sich weniger durch ein gemeinsames substanzielles Merkmal als durch eine Regel des Fortschreitens vom höchsten bis zum niedrigsten Konsonanzgrad: eine Regel, deren Ausdruck die Formel $\frac{n+1}{n}$ bildet.)

Die verschiedenen Akkorde, die in C -dur Subdominant-Funktion erfüllen, sind nicht sämtlich durch ein vinculum substantiale miteinander verbunden: Der Leittonwechselklang ($e-a-c$) hat mit dem neapolitanischen Sextakkord ($f-as-des$) keinen Ton gemeinsam. Die Kategorie Subdominante ist also, so scheint es, kein Substanzbegriff, der als Merkmaleinheit definierbar wäre. Doch ist es einerseits schwierig oder sogar unmöglich, den Riemannschen Funktionsbegriff Subdominante dadurch als Funktionsbegriff im Sinne Cassirers zu bestimmen, daß man eine Verknüpfungsregel formuliert, nach deren Gesetz sich die verschiedenen Erscheinungsformen der Subdominante zu einer lückenlosen Reihe zusammenschließen. Und andererseits zeigt eine genauere Analyse, daß die Kategorie Subdominante insofern als Substanzbegriff aufgefaßt werden kann, als in den Akkorden mit Subdominant-Funktion immer ein Übergewicht der harmonischen gegenüber den harmoniefremden Tönen gewahrt bleiben muß ($a-c$ in $e-a-c$ und $f-as$ in $f-as-des$: der Ton as ist zwar alteriert, aber nicht harmoniefremd).

Funktion und harmonischer Charakter stützen sich demnach gegenseitig: Einerseits ist die Erkennbarkeit einer Funktion an den Anteil der (im Sinne der Funktion) harmonischen Töne gegenüber den harmoniefremden gebunden; andererseits hängt es von der – im Kontext begründeten – Funktion ab, welche Akkordtöne harmonisch sind und welche nicht. (Die Stellung eines Dreiklangs der III. Stufe in C -dur zwischen der I. und der IV. Stufe – oder genauer: der Sachverhalt, daß sich erstens in der Akkordfolge I-III-IV der Quintschritt I-IV gegenüber dem

7 R. Imigs Versuch (S. 128ff.), E. Kirschs Interpretation des Funktionsbegriffs gegen meine Einwände (S. 94f.) zu schützen, krankt an einem logischen Mangel: Meine Behauptung, Kirschs Formel – die eine Akkordfunktion als von der Tonart abhängige Variable bestimmt – besage nichts über den Zusammenhang der Akkorde untereinander, in dem sich die Funktionen konstituieren, läßt sich durch den Hinweis, daß Kirsch eine isolierte Betrachtung von Akkorden ausdrücklich ablehne, nicht entkräften; denn daß Kirsch sich des Zusammenhangs der Akkorde untereinander bewußt ist, ändert nichts an der Tatsache, daß seine Formel diesen Zusammenhang nicht ausdrückt, also das wesentliche Merkmal harmonischer Funktionalität verfehlt.

8 E. Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, Berlin 1910, reprographischer Nachdruck Darmstadt 1969, S. 18ff.

Terzschrift I-III und dem Sekundschritt III-IV als übergeordnetes, funktional bestimmendes Moment durchsetzt und zweitens die Quinte der III. Stufe als Durchgang zwischen der Oktave der I. und der Terz der IV. Stufe erscheint – entscheidet darüber, daß der Schritt I-III keinen Funktionswechsel bedeutet, daß es sich also bei der III. Stufe um einen Akkord mit Tonikafunktion – in Riemanns Interpretation: einen Leittonwechselklang der Tonika – handelt und nicht um eine Dominantparallele oder eine Molldominante zur Tonikaparallele. Andererseits begrenzt das materielle Substrat des Akkords den Umkreis der möglichen Funktionen: Ohne die Möglichkeit eines Übergewichts der im Sinne der Tonikafunktion harmonischen Töne *e-g* gegenüber dem harmoniefremden *h* würde der funktionalen Bestimmung das fundamentum in re fehlen; der Akkord *e-gis-h* als III. Stufe in der Progression I-III-IV läßt eine Deutung als Tonika nicht zu und muß als Zwischendominante zur Tonikaparallele, die durch einen Trugschluß zur Subdominante führt, erklärt werden.)

Daß Riemanns Funktionsbegriff nicht streng als Funktionsbegriff im Sinne Cassirers interpretierbar ist, sollte nicht die Einsicht verstellen, daß das Moment der Vertretbarkeit oder Fungibilität, wie es bereits im umgangssprachlichen Funktionsbegriff enthalten ist, sowohl des Cassirerschen als auch der Riemannschen Kategorie zugrundeliegt. Der Kegelschnitt als Inbegriff verschiedener und äußerlich unähnlicher Figuren – eines der Cassirerschen Paradigmata – ist mit der Subdominante als Inbegriff verschiedener und äußerlich unähnlicher Akkorde durchaus vergleichbar: In beiden Fällen handelt es sich um das Verhältnis zwischen einer Rolle und deren Trägern, mag auch die Relation im einen Falle mathematisch formulierbar sein und im anderen nicht.

3. Die harmonische Funktion, die ein Akkord erfüllt, macht – wie Riemann es formulierte – dessen „Bedeutung“ aus⁹. Akkord und Funktion verhalten sich also zueinander wie Zeichen und Sinn, materielles Substrat und kategoriale Form, Präses und Repräsentiertes, Erscheinung und Wesen. Die Relation kompliziert sich jedoch dadurch, daß sie gleichsam doppelt, sowohl zwischen Akkord und Harmonie als auch zwischen Harmonie und Funktion, besteht: Verschiedene Akkorde – Grundform und Umkehrungen – repräsentieren dieselbe Harmonie; verschiedene Harmonien – einfache und gespaltene – erfüllen dieselbe Funktion. Und zwar erscheint das Wesen – die Harmonie oder die Funktion – in den wechselnden Ausprägungen in differierenden Graden von Deutlichkeit oder Blässe: Die III. Stufe repräsentiert als Leittonwechselklang zwar die Tonikafunktion, aber in geringerem Maße als die I. Stufe. Außerdem kann sich der Charakter der Relation zwischen Akkord und Harmonie in dem Verhältnis zwischen Harmonie und Funktion sowohl reproduzieren als auch ins Gegenteil verkehren: Der Dreiklang der I. Stufe ist als einfachste Harmonie zugleich die deutlichste Darstellung der Tonikafunktion; die Akkorde mit charakteristischen Dissonanzen (der Dominantseptakkord und der Quintsextakkord der Subdominante) aber sind trotz harmonischer Gespaltenheit (die Septime ist ein Stück Subdominante im Dominantakkord und die Sexte ein Fragment des Dominantakkords im Subdominantakkord) drastischere Ausprägungen der Dominant- und der Subdominant-Funktion als die einfachen, nicht durch Dissonanzen getrüben Dreiklänge – der harmoniefremde Zusatz pointiert die tonale Funktion des Akkords, statt sie (wie im Falle der Nebenstufen, der „Scheinkonsonanzen“) abzuschwächen.

4. In der Umgangssprache – und in der Terminologie anthropologisch-sozialwissenschaftlicher Disziplinen¹⁰ – zielt der Ausdruck Funktion auf eine Leistung für die Integration eines Systems. Und daß der umgangssprachliche Wortsinn die tragende Substanz des harmonietheoretischen Funktionsbegriffs ausmacht, ist offenkundig, obwohl Riemanns anspruchsvoll vage Definition als „Bedeutung für die Logik des Tonsatzes“ Implikationen enthält, die darüber hinausreichen. Das Verfahren, die „Stellung“ der Akkorde „zur Tonika“ zu bestimmen, wie Riemann es postulierte, genügt allerdings nicht, um die tonale Integration verständlich zu machen. Denn die Funktion, die ein Akkord erfüllt, ist zwar einerseits in seiner unmittelbaren oder indirekten Ableitbarkeit vom tonalen Zentrum vorgezeichnet (das System umschreibt einen In-

9 H. Riemann, S. 441.

10 N. Luhmann, Artikel *Funktion*, Abschnitt IV, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Band II, Darmstadt 1972, Spalte 1142.

begriff von Möglichkeiten: *e-g-h* kann in *C*-dur Leittonwechselklang der Tonika, Dominantparallele oder Dominante der Tonikaparallele sein), hängt jedoch andererseits vom konkreten harmonischen Kontext, von der Wechselwirkung der Akkorde untereinander ab.

Daß unter der harmonischen Funktion eines Akkords primär dessen Leistung für die Konstituierung und den inneren Zusammenhalt der Tonart zu verstehen ist, erscheint demnach als einfachste, nächstliegende Auffassung des Terminus, besagt jedoch keineswegs, daß Implikationen, die aus anderen Auslegungen des Funktionsbegriffs stammen, belanglos wären. Die in Riemanns Definition zweifellos mitgemeinte Differenz zwischen dem Träger einer Bedeutung und der Bedeutung selbst läßt an der Beziehung zwischen Akkord und Funktion ein Moment hervortreten, das nicht vernachlässigt werden darf, da es zwar harmonietheoretisch, aber nicht ästhetisch sekundär ist. Die Unterscheidung besagt, daß sich in der Musik, ähnlich wie in der Sprache, wenn auch weniger sinnfällig, zwei Schichten voneinander abheben lassen, die des Signifikans und die des Signifikats (um in der Terminologie der Linguistik zu reden): Schichten, deren Relation zueinander an das Verhältnis zwischen der phonologischen und der semantischen Sprachschicht erinnert, obwohl einerseits das Lautsubstrat der Sprache in geringerem Maße zur „Sprache selbst“ gehört als das tönende Substrat der Musik und andererseits die Akkordbedeutungen an semantischem Gehalt hinter den Wortbedeutungen so weit zurückbleiben, daß man zweifeln kann, ob es sich überhaupt um eine semantische Schicht handelt oder ob die Musik lediglich strukturell (durch das Zwei-Schichten-Schema als solches) ein Analogon zur Sprache darstellt.

Es zeigt sich also, daß der harmonietheoretische Funktionsbegriff denotativ (oder substantiell) im Sinne der Umgangssprache gemeint ist, jedoch konnotativ auch Bestimmungsmerkmale aus der Mathematik (lediglich peripher), der Logik und der Sprachtheorie umfaßt.

„Sieben leichte Variationen in G-dur“ Ein verschollenes Jugendwerk von Franz Schubert?

von Karol Musiol, Katowice

In den *Musikalischen Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Forteplano's* erschienen im ersten Jahrgang 1810 als Nummer 22 „Sieben leichte Variationen, Comp[oniert] von Schubert“¹. Möglicherweise handelt es sich hier um eine bisher unbekannte Jugendkomposition Schuberts, die gegebenenfalls zwar seit 1810 gedruckt vorlag, deren Existenz jedoch der Schubert-Forschung, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte, entgangen sein könnte. Der Hauptgrund dafür wäre dann wohl in der großen Seltenheit dieses Zeitschriftentitels zu suchen, von dem heute kaum mehr als einige Exemplare in europäischen Bibliotheken erhalten geblieben sind².

Sämtliche Nummern der *Musikalischen Neuigkeiten* sind in der ersten modernen schlesischen Notendruckerei, der Stadt- und Universitäts-Buchdruckerei Grass und Barth in Breslau gedruckt worden. Ihrem Titel Rechnung tragend brachte die Zeitschrift hauptsächlich zeitgenössische Kompositionen. Von ihrem dokumentarischen Wert zeugen u. a. die darin veröffentlichten Beethoven-Frühdrucke, von denen der Klavierauszug des Marsches aus *Fidelio* als Erst-

1 *Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Forteplano's*, Breslau, Jg. 1-2, 1810 bis 1811.

2 K. Musiol, *Bibliografia śląskich czasopism muzycznych*. (Bibliographie der schlesischen Musikzeitschriften), Katowice 1972; *Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej* (Arbeiten des Archivs „Schlesische Musikkultur“) Nr. 1. Sonderabdr. aus *Studia Śląskie*, Bd. 22, (1972), S. 354.

ausgabe angesehen werden kann³. In den einzelnen Heften der *Neuigkeiten* sind vor allem Lieder mit Klavierbegleitung, Chorgesänge, Opernummern und Klaviermusik abgedruckt.

Es gilt nun klarzustellen, auf welche Weise der Herausgeber der genannten Notenzeitschrift in den Besitz eines der frühesten schöpferischen Versuche Franz Schuberts hätte gelangen können. Diese Möglichkeit wäre ausschließlich durch die besonders engen Kontakte der Schriftleitung mit Vertretern der damaligen Wiener Musikwelt zu begründen.

Als Herausgeber der Zeitschrift gilt laut bibliographischen Quellen der aus Dresden stammende Gottlob Benedict Bierey (1772-1840), ein um die Musikkultur Schlesiens hochverdienter Künstler und Pädagoge. Er wirkte als Nachfolger Carl Maria von Webers seit 1808 mit einer mehrjährigen Unterbrechung bis an sein Lebensende in der schlesischen Hauptstadt.

Einige seiner Bühnenwerke hat Bierey in Wien zur Aufführung gebracht. Seine bekannteste Oper *Wladimir, Fürst von Nowgorod* (1807) schrieb er für das Theater an der Wien. Der Erfolg dieses Werkes war so bedeutend, daß der damalige Intendant der Hofoper, Fürst Esterhazy, ihm eine Kapellmeisterstelle anbot, die Bierey jedoch aus Rücksicht auf seine Breslauer Verpflichtungen nicht annehmen konnte. Zwei gleichfalls für die Kaiserstadt geschriebene Opern *Die Pantoffeln* sowie *Die Amalzinde oder die Höhle Sezam* kamen dort wiederholt zur Aufführung. Esterhazy hat später nochmals versucht, den Künstler für das Wiener Theater zu gewinnen, jedoch durch die Wirren des Napoleonischen Krieges wurde auch dieser Versuch zunichte gemacht. Einen besonderen Beweis für die engen Kontakte Biereys mit zeitgenössischen Repräsentanten österreichischer Musikkultur liefert uns der Inhalt der von ihm herausgegebenen *Musikalischen Neuigkeiten*. In den Heften dieser Zeitschrift finden wir eine lange Reihe musikalischer Werke aus der Feder damals in Wien wirkender Musiker. Dazu gehören vor allem Kompositionen von Adalbert Gyrowetz, Ignatz von Seyfried, Joseph Weigl, Antonio Salieri, František Tuček, Michael Umlauf jun., A. Fischer, Ferdinand Kauer und Friedrich Starcke.

Adalbert Gyrowetz wirkte u. a. seit 1804 als „Kompositeur und Kapellmeister“ der K. K. Hoftheater bis zum Jahre 1831. Seine zweiaktige komische Oper *Emerike* gelangte am 11. Dezember 1807 in der Kaiserstadt zur Uraufführung⁴.

Der gleichfalls in der schlesischen Notenzeitschrift vertretene Freund Beethovens Ignatz von Seyfried war in den Jahren 1801-1827 am Theater an der Wien als Dirigent und Hauskomponist tätig⁵. Schon die erste Nummer enthält die „Ouvverture aus dem musikalischen Quodlibet *Herr Rochus Pumpernickel*“, das 1809 in Wien uraufgeführt wurde⁶. Die in der Breslauer Zeitschrift besonders zahlreich vertretenen Fragmente dieses Stückes mit der populären Wiener Operettenfigur, sind ein weiterer wesentlicher Beweis, sowohl für die persönlichen Kontakte, wie auch emotionelle Verbundenheit Biereys, des Herausgebers der *Musikalischen Neuigkeiten* mit dem aktuellen Musikleben der Kaiserstadt. Außerdem ist in diesem Blatte noch der Tanz des Amors aus Seyfrieds Oper *Idas und Marpissa* abgedruckt⁷.

Die künstlerische Tätigkeit des böhmischen aus Prag stammenden Sängers, Dirigenten und Komponisten František Tuček (1755?-1820) war seit dem Jahre 1801 eng mit Wien verbunden,

3 K. Musiol, *Unbekannte Beethoven-Frühdrucke aus dem Jahre 1810*, Österreichische Musikzeitschrift, 27, 1972, H. 7/8, S. 426-429.

4 Ariette aus der Oper *Emerike*: „Mädel geh mir ja nicht hin zum Apfelbaum“, *Musikalische Neuigkeiten*, 1, 1810, No. 5, S. 17-18; die Zeitschrift bringt noch eine weitere Komposition von A. Gyrowetz: *Favorit-Thema mit Variationen aus dem Ballette „Die Inka's“*, 1, 1810, No. 12, S. 45-48.

5 K. Musiol, *Unbekannte Beethoven-Frühdrucke . . .*, a. a. O., S. 429.

6 M. N. 1, 1810, No. 1, S. 1-6; Ferner: *Aria [der Sophie] aus dem musikalischen Quodlibet: Herr Rochus Pumpernickel*: „Wahre Treue und innige Liebe. . .“; M. N. 1, 1810, No. 3, S. 9-12; *Zwischenmusik aus dem Pumpernickel. Masur*, M. N. 1, 1810, No. 5, S. 20; *Parodie aus dem Pumpernickel [Text]*, M. N. 1, 1810, No. 6, S. 23; *Ariette aus dem Pumpernickel. Babette*: „Wenn auf die Männer wir freundlich blicken“, M. N. 1, 1810, No. 7, S. 28; *Zwischenmusik aus dem Pumpernickel. Adagio. Allegretto scherzando*, M. N. 1, 1810, No. 8, S. 29-31; *Pumpernickels Ankunft in der Residenz. Ursprünglich aus Richard Löwenherz, von Joseph Weigl. Marsch*, M. N. 1, 1810, No. 8, S. 31-32.

7 M. N. 1, 1810, No. 17, S. 65-66.

wo er am Leopoldstädter Theater wirkte⁸. Seine Zauberoper in drei Aufzügen *Dämona, das kleine Höckerweibchen* wurde dort 1802 zum erstenmal gegeben. Aus diesem Stück bringen die *Musikalischen Neuigkeiten* vier Nummern⁹.

Zu den bedeutendsten Vertretern der damaligen Wiener Musikkultur zählt gleichfalls der seit 1792 als Kapellmeister und Komponist am Wiener Hoftheater wirkende Joseph Weigl, dessen 1809 in der Donaustadt uraufgeführte Oper *Die Schweizer Familie* Weltgeltung erlangte. Bierey veröffentlicht in seiner Zeitschrift drei Nummern aus diesem Werk¹⁰. Ferner bringt das Blatt einen Tiroler-Tanz für Klavier und den Marsch aus Weigls dreiaktigem *Kaiser Hadrian*, der 1807 zum ersten Mal in Wien über die Bretter ging, sowie ein Allegretto aus einem Ballabile¹¹.

Als Weigls Assistent wirkte im Wiener Hofopernorchester Michael Umlauf (1781-1842), der dieses Ensemble dann seit 1810 als selbständiger zweiter Hofopernkapellmeister leiten durfte. Zwei seiner Kompositionen wurden gleichfalls in die *Neuigkeiten* aufgenommen¹².

Mit dem damaligen österreichischen Musikleben ist auch Friedrich Starcke (1774-1835), der Lehrer von Beethovens Neffen, verbunden. Starcke war als Hornist am Hofoperntheater angestellt und hat sich auf dem Gebiet der Militärmusik einen Namen erworben. Im behandelten Breslauer Blatt sind sein *Lied für zwei Liebende* und ein österreichischer Militärmarsch abgedruckt¹³. Aus dem österreichischen Kreis stammt ferner die 1807 in Wien uraufgeführte Oper *Die Festung an der Elbe* von A. Fischer. Außer einem Fragment daraus bringt die schlesische Musikzeitschrift Fischers *Hirtenlied*: „*Kaum wechselt die Nacht*“¹⁴.

Als Wiener Musiker ist ebenfalls Ferdinand Kauer (1751-1831), dem die Autorschaft von etwa 200 Opern und Operetten zugeschrieben wird, anzusehen. Kauer bekleidete an verschiedenen Theatern der Kaiserstadt Kapellmeister- und Komponistenstellen. Die Breslauer Zeitschrift enthält eine Arie aus seiner Oper *Der Schlangenturm*¹⁵.

Von Antonio Salieri, dessen Namen hier in diesem Zusammenhang zweifellos am engsten mit dem Wiener Musikleben verbunden ist, enthält die genannte Halbmonatsschrift den *Canone a tre voci*: „*Chi monta su*...“¹⁶ und den Marsch aus der Ouvertüre *Die drei Pumpernickel*¹⁷.

Auch die in die *Musikalischen Neuigkeiten* aufgenommenen Volksmusiknummern sind größtenteils österreichischer oder ungarischer Herkunft wie die Lieder „*Es tut mir im Herzel wof brenne*“¹⁸, „*Liebe Poitash Pritschi Gemma*“¹⁹, das Tiroler Lied „*Wenn i in der Früh auf-*

8 F. Tuček bekleidete im Jahre 1799 gleichfalls vorübergehend die Stelle eines Musikdirektors am Theater zu Breslau. Als schlesische Reminiszenz kann seine 1801 dort uraufgeführte Operette *Der Rübezahl* angesehen werden.

9 *Tanz und Gesang der Pfannenflicker Kraben aus der Oper Dämona*. – *Tanz der kleinen Rauchfangkehrer*, M. N. 1, 1810, No. 2, S. 7-8; *Arie aus der Oper Dämona*: „*Oerdög was soll das bedeuten*...“, 1, 1810, No. 9, S. 33-34; *Tanz der Kroaten aus Dämona*, 1, 1810, No. 10, S. 37-39.

10 *Scene aus der Schweitzer-Familie*. *Emmeline*: „*Gott was seh ich?*“, M. N. 1, 1810, No. 13, S. 49-53; *Zweite Ouverture aus der Oper: Die Schweitzer-Familie*, M. N. 1, 1810, No. 13, S. 54; *Arie aus der Schweitzer-Familie: Emmeline*: „*Wer hörte wohl jemals mich klagen?*“, M. N. 1, 1810, No. 16, S. 61-64.

11 M. N. 1, 1810, No. 10, S. 40; 2, 1811, No. 4, S. 13; 2, 1811, No. 7, S. 27-28.

12 *Sonatina*, M. N. 1, 1810, No. 20, S. 77-80; *Rondo*, M. N. 2, 1811, No. 12, S. 45-46.

13 *Lied für zwei Liebende*. *Elise, Ferdinand*: „*Ich liebe Dich so lang ich leben werde*...“, M. N. 1, 1810, No. 6, S. 21; *Neuer Österreichischer Militärmarsch*, M. N. 2, 1811, No. 4, S. 14-15.

14 M. N. 2, 1811, No. 9, S. 36; M. N. 1, 1810, No. 19, S. 74.

15 M. N. 2, 1811, No. 12, S. 47-48.

16 M. N. 1, 1810, No. 23, S. 91. Das Autograph dieses Kanons befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: *Canone „Chi monta su“ a tre voci. Composto nel Giardino Laxenburg il giorno 10 maggio 1800*.

17 M. N. 2, 1811, No. 3, S. 11-12.

18 „*Ein österreichisches Nationallied*...“, 1, 1810, No. 21, S. 83.

19 „*Ein ungarisch Nationallied*“, 1, 1810, No. 23, S. 90-91.

steh"²⁰, ein schon angeführter „Tyrolertanz“ von Joseph Weigl, sowie ein anonym er ungari- scher Tanz für Klavier²¹.

Der zu Anfang des 19. Jahrhunderts besonders populäre österreichische Volkstanz der Länd- ler ist u. a. im zweiten Jahrgang der behandelten Zeitschrift mit einem ganzen Zyklus: „5 Län- derer a 4 mains“ von Karl Friedrich Ludwig Schäffer (1746-1817) vertreten²².

Die angeführten Beispiele bilden eine reichhaltige Dokumentation des überragenden Ein- flusses der Wiener Musikkultur im schlesischen Raum am Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Lichte dieser engen Beziehungen zwischen Breslau und Wien, die im Falle der *Musikalischen Neuigkeiten* ganz besonders auf die persönlichen Kontakte ihres Herausgebers mit bedeutenden Vertretern des österreichischen Musiklebens zurückzuführen sind, wird die Autorschaft Franz Schuberts der angeführten „*Sieben leichten Variationen*“ wahrscheinlicher.

Im Jahre 1808 wurde Schubert in das K. K. Stadtkonvikt aufgenommen, wo er bereits bei der Aufnahmeprüfung u. a. auch bei Antonio Salieri, der die musikalische Oberaufsicht über die Sängerknaben hatte, Aufsehen erregte. In den letzten Konviktjahren wird Schubert dann von Salieri persönlich unterrichtet. Es ist durchaus möglich, daß dieser selbst einen Kompositions- versuch eines besonders begabten Zöglings seiner Anstalt dem Herausgeber der *Musikalischen Neuigkeiten* hat zukommen lassen. Diese Annahme wird noch glaubwürdiger durch den Ver- gleich der Erscheinungsdaten der „*Variationen*“ und des angeführten Canons von Salieri.

Die Variationen sind in Heft 22, also etwa am 30. November und Salieris Canon im 23. Heft, also etwa am 15. Dezember 1810 erschienen. Beide Kompositionen könnten gewiß zu- sammen aus Wien abgeschickt worden sein²³. Salieri ist außerdem der einzige in den *Neuigkei- ten* vertretene Komponist, der an der musikalischen Erziehung der Konviktzöglinge teilgenom- men hat.

Unter den unveröffentlichten Frühwerken Franz Schuberts aus den Jahren 1810-1812 schei- nen Variationen ganz besonders stark vertreten gewesen zu sein. Auch des jungen Künstlers erster schöpferischer Versuch gehörte laut Bruder Ferdinands Überlieferung dieser Form an. In seinem Biogramm *Aus Franz Schuberts Leben* berichtet er eindeutig: „*Ein Heft Klavier- Variationen, die er [Franz Schubert] seinem Vater als erstes Produkt seines Tonsatzes vorspielte, trägt ebenfalls schon sein eigenes Gepräge. . .*“²⁴.

Aus Schuberts Jugendzeit stammen ferner sieben unveröffentlichte Variationen in *F* für Klavier, von Nottebohm als frühe Komposition bezeichnet, deren Autograph sich in Privatbesitz befinden soll²⁵. Das Entstehungsdatum des Stückes steht nicht fest. Nach Otto Erich Deutsch kommen möglicherweise die Jahre 1812-1813 in Frage²⁶. Jedoch auch die Zeit von 1810 bis 1811 scheint hier nicht ausgeschlossen.

Die „*Sieben leichten Variationen*“ in *G*-dur, könnten zweifellos ebenfalls aus dem gleichen Zeitraum, also vom zwölfjährigen Schubert stammen. Stilistisch sind sie der Variationsform der Wiener Klassik nachgeahmt, deren Werken der Konviktschüler ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte und auch aktiv an ihrer Aufführung teilnahm, was u. a. aus dem Bericht Joseph von Spauns, eines Mitschülers zu ersehen ist: „*Gleichzeitig war die Instrumental-Musik in dem Kon- vikte durch ein eifriges Zusammenwirken der Zöglinge auf einen Grad der Vollkommenheit*

20 M. N. 1, 1810, No. 6, S. 22-23. Eine Variante dieses Liedes verzeichneten neun Jahre später Franz Ziska und Julius Max Schottky: *Österreichische Volkslieder mit ihren Stngewesen*, Pesth 1819, S. 89-90.

21 M. N. 1, 1810, No. 15, S. 59.

22 M. N. 2, 1811, No. 4, S. 14-15.

23 Es ist dabei auch möglich, daß Josephine Killitzschky-Schulze (geb. 1790 in Wien), eine Schülerin Salieris, die behandelten Variationen des jungen Schubert nach Breslau mitgebracht hat, wo sie im Jahre 1810 engagiert worden ist.

24 Ferd. Schubert, *Aus Franz Schuberts Leben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 23. IV. - 3. V. 1838.

25 A. Orel, *Der junge Schubert* (Aus der Lernzeit des Künstlers), Wien-Leipzig 1940, S. 3.

26 O. E. Deutsch, *Schubert. Thematic catalogue of his works in chronological order in colla- boration with D. R. Wakeling*, London 1951, S. 10.

gebracht, den man bei so jugendlichen Dilettanten selten finden wird. Der Abend war täglich der Aufführung einer vollständigen Sinfonie und einiger Ouvertüren gewidmet, und die Kräfte des jugendlichen Orchesters reichten hin, die Meisterwerke Haydns, Mozarts und Beethovens auf eine gelungene Weise in Aufführung zu bringen. Der kaum 12jährige Schubert spielte die zweite Violine im Orchester mit. Seine ausserordentliche Teilnahme an den zur Aufführung gebrachten Meisterstücken machte seine Umgebung jedoch auf sein überlegenes Talent aufmerksam, und bald wurde der kleine Knabe als Leiter an die Spitze des Orchesters gestellt, dem sich alle Erwachsenen willig unterordneten. Vor allem machten die herrlichen Sinfonien aus g-moll von Mozart und die von Beethoven jedesmal den tiefsten Eindruck auf den jungen Schubert, und noch kurz vor seinem Tode sprach er davon, wie sehr diese Musikstücke sein jugendliches Gemüt ergriffen und gerührt haben²⁷.

Diese Eindrücke machen sich auch in der Struktur des äußerst einfach gebauten Themas der behandelten „Sieben leichten Variationen in G-dur“, die den Andantesätzen Haydns nachahmt scheinen und deren unreifer harmonischer Satz dem gesamten Opus sein Gepräge gibt, bemerkbar.

Moderato.

Die Proportionen und die kindlich wirkende Naivität dieses Themas, dessen erster Abschnitt modulationslos verläuft, lassen keinen Zweifel aufkommen, daß wir es hier mit der ungelenkten Komposition eines Kindes zu tun haben. Der Oktavsatz der linken Hand liefert einen zusätzlichen Beweis zur Bekräftigung dieser Annahme. Die Quartettfaktur der klassischen Sinfonie hat hier offensichtlich Pate gestanden.

Die einzelnen Variationen weichen im allgemeinen nur geringfügig von dem angeführten Schema ab. Die Variierung beginnt in der ersten Nummer mit Achteffiguren. Die zweite ist auf den gleichen Werten aufgebaut, die dann von der rechten als Dreiklangspassagen in die linke Hand hinüberwechselt.

Mar. 2.

27 Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch, Leipzig 1957, S. 13-14.



Auf Achtelrhythmus basiert ebenfalls die dritte Variation. Als einzige Abwechslung werden Unterbrechungen durch Achtelpausen und ein Aufton eingeführt.



Bescheidene chromatische Ansätze enthält die 5. Variation. Der Stillstand der Figuren, der in den ersten Nummern an den Schnittpunkten der 4., 8. und 12. Takte konstatiert werden kann, ist hier durch einen chromatischen Verbindungslauf aufgehoben. Fast die gesamte Variation wird durch Schüttelfiguren der rechten Hand beherrscht. Im zweiten Takt führt der Komponist eine Alterierung ein.





Die Effekte der Finalvariation (gebrochene Akkorde in Achteltriole) finden wir wiederum bei Mozart und Beethoven vorgebildet.

Var. 7.



Die angehängte Coda ist ein weiterer Beweis der Unerfahrenheit des jungen Autors, dem es augenscheinlich noch an Fertigkeit und Gewandtheit fehlt, hier eine steigende Verbindung herzustellen.



Die besprochenen „*Sieben leichten Variationen*“ höchstwahrscheinlich einer der ersten Kompositionsversuche des jungen Schubert, gegebenenfalls als eine erstaunliche Leistung eines zwölfjährigen Kindes anzusehen, zeigen noch keinerlei Anzeichen einer genialen Schöpferkraft. Dasselbe betrifft gleichfalls das einzige bis jetzt bekannte erhaltene Werk Schuberts aus dem Jahre 1810, die „*Klavierphantasie*“, die in ähnlicher Weise haydn'sche Faktur, Struktur und harmonischen Satz nachahmt und in ihrer formellen Unsicherheit den noch unreifen jugendlichen Künstler verrät.

DISSERTATIONEN

DETLEF ALTENBURG: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*. Diss. phil. Köln 1973.

Seit Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die Hoftrompeterkorps innerhalb der höfischen Musikpflege als dritte selbständige Institution neben dem Kollegium der Vokalistinnen und den übrigen Instrumentalisten ihren festen Platz. Gegenüber allen anderen Musikern erhoben die Trompeter den Anspruch, eine „freie und ritterliche Kunst“ auszuüben, und in regelmäßigen Abständen gelang es ihnen, eine kaiserliche Bestätigung ihres Rechtsanspruches zu erwirken, deren erste 1623 durch Ferdinand II. erfolgte.

Die große Zahl der an den Höfen des 16. bis 18. Jahrhunderts angestellten Trompeter und Pauker gibt zu der Frage nach ihrer Funktion im höfischen Zeremoniell und ihren Aufgaben innerhalb der höfischen Musikpflege Veranlassung. Die Trompeter und Pauker wurden im untersuchten Zeitraum in nahezu allen Bereichen des höfischen Lebens zu musikalischen Aufführungen herangezogen: Neben dem Heerwesen waren es vor allem das feierliche höfische Zeremoniell und die gehobene höfische Unterhaltung, zu deren Erscheinungsbild damals die Musik der Trompeter und Pauker gehörte. Hier sind vor allem Turnierspiel und Reiterballett, Ballfest und Hof Tanz, Tafelblasen und Tafelmusik, Schauspiel und Oper, Kirchenmusik und Beisetzungsfestlichkeiten zu nennen.

Bereits im Mittelalter lassen sich in den bedeutenden europäischen Städten festangestellte Trompeter nachweisen. Zunächst wurden sie wohl nur mit Wachdiensten betraut und als Türmer eingesetzt, später kamen repräsentative Aufgaben hinzu. Während es sich finanzkräftige Reichs- und Hansestädte leisten konnten, eigene Stadt- oder Ratstrompeter zu halten, die als Mitglieder der Hof- und Feldtrompeterzunft besonders angesehen waren, begnügten sich kleinere Städte häufig mit Türmern, deren Wirkungskreis allerdings gegenüber demjenigen der Rats- und Stadttrompeter erheblich eingeschränkt war. Die Türmer durften die Trompete nur auf dem Turm, allenfalls auch in der Kirchenmusik verwenden. Auch von den Stadtpfeifern wurde häufig verlangt, daß sie das Clarinblasen beherrschten. Ihr Wirkungskreis war, soweit es die Trompete betrifft, ebenso begrenzt wie derjenige der Türmer. Die Stadtpfeifer durften in der Regel mit der Trompete nur in der Kirche und, sofern sie nebenher das Amt des Hausmanns oder Türmers innehatten, auch auf dem Turm musizieren.

Aus diesen Einschränkungen, die den städtischen Trompetern bezüglich der Musikausübung auferlegt waren, und aus den andersartigen Bedürfnissen der städtischen Musikkultur ergab es sich, daß die Schwerpunkte der städtischen Trompetenblaskunst auf anderen Gebieten lagen als in der Kunst der Hoftrompeter. Die im Bereich der gehobenen höfischen Unterhaltung liegenden Aufgaben der Hoftrompeter fanden in den Städten keine Entsprechung. Vielmehr standen hier Turmblasen und Turmmusik, Rats- und Kirchenmusik sowie seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in England auch öffentliche Konzertveranstaltungen im Vordergrund.

Der Vielfalt der musikalischen Anlässe, zu denen Trompeten herangezogen wurden, entsprach auch eine Vielfalt der Trompetentypen. Der Feldtrompeter benötigte für seinen Dienst ein anderes Instrument als der Kammertrompeter einer Hofkapelle. Der Türmer verwendete eine andere Trompete als der in der Figuralmusik mitwirkende Stadtpfeifer. Besonders im höfischen Bereich wurden für bestimmte Gelegenheiten wie Krönungszüge, Hochzeitsfeiern und Ritterspiele häufig besondere Prunkinstrumente aus Silber in Auftrag gegeben.

Im Hinblick auf die äußere Form lassen sich für den Zeitraum von 1500-1800 Geradtrompeten mit gestreckter Röhre, einwindige Langtrompeten, zirkulär oder schleifenförmig gebogene Trompeten mit zwei oder drei Windungen sowie zahlreiche oft für die fürstliche Kunst- oder Raritätenkammer bestimmte Sonderformen nachweisen. Von den nach dem Verkürzungs- oder Verlängerungsprinzip arbeitenden Varianten der Langtrompete werden in den zeitgenössischen Quellen vor allem die deutsche und die englische Zugtrompete, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegentlich auch die Grifflochtrompete genannt.

Zwei grundsätzlich verschiedene Blastechniken der Trompete lassen sich deutlich voneinander unterscheiden: Das auf Tonvolumen und komplizierte Zungentechnik ausgerichtete Feldstückblasen für den unteren und mittleren Bereich der Naturtonreihe und das am Vorbild der menschlichen Singstimme orientierte Clarinblasen für den oberen Bereich der Naturtonreihe.

Der Textband der Dissertation wird durch einen Quellenband (C. Hentzschel, *Oratorischer Hall und Schall*, Berlin 1620; *Confirmatio* vom 27. Februar 1623, Ms. Wien; G. B. Pirazzoli, *I Fiati Gloriosi*, Bologna 1656; F. Friese, *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Paucker*, Dresden o. J.; A. Faber (Hrsg.), *Von der Trompeter und Stadt-Thürner Differentzien*, Frankfurt 1700; *Mandat Wieder Das unbefugte Trompeten-Blasen*, Dresden 1736; *Von den Trompetern ihren Rechten*, Halle 1740; *Von den Trompetern, und ihren besondern Rechten*, Halle 1743) und durch einen Bildband ergänzt.

Die Untersuchung ist als Band LXXV der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973, erschienen.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Diss. phil. Hamburg 1974.*

Aufgabe dieser Arbeit war es, jene Werke aus der Zeit des Impressionismus und Expressionismus formal zu erklären, zu denen die Analyse mit den bisherigen Mitteln gar nicht oder nur unzureichend einen Zugang fand, die also weder Sonaten-, Rondo-, noch eine andere der Formenlehre bekannte Form aufweisen, wengleich sie Elemente von ihnen enthalten können, die aber zur Erklärung nicht ausreichen.

Entscheidend war es, für den Bewegungsablauf, den man als Zusammenwirken von Tempo, Agogik, Rhythmus, aber auch Lautstärke und Satzdicke bestimmen kann, und der – als subjektiv-dynamisches Element der Form – seit der Romantik, besonders seit Liszt, eine immer wichtigere Rolle bei der Formartikulation spielt, ein analytisches Instrumentarium zu schaffen. Ausgehend von Reflexionen über ästhetische Kausalität und musikalische Logik wurde die Hypothese, daß Gleichgewichtsherstellung, architektonisch oder prozessual, die entscheidende formbildende Kraft ist, an die Werke herangetragen, zugleich versucht, nicht nur den Bewegungsablauf, sondern auch die anderen Dimensionen, besonders die Ebene der Thematik, unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, um so ein auf alle Ebenen anwendbares Formprinzip zu finden.

Die Anwendung auf die Bewegungsabläufe ließ das Vorherrschen des zuvor theoretisch entwickelten und bei Liszt (*h-moll-Sonate*, 2. Klavierkonzert, 1. Satz der *Dante-Symphonie* usw.) zuerst auftretenden Modells eines Bewegungsablaufs in prozessualer Gleichgewichtsherstellung erkennen, der „*Fluktuationsform*“ genannt wurde. Diese Form konnte in Werken von Debussy (*Rondes de Printemps*) und Ravel (*Asie*), die z. T. auch noch mit den traditionellen formalanalytischen Mitteln deutbar sind, als Grundlage des Bewegungsablaufs nachgewiesen werden; kompliziertere Formen wie Debussys *Jeux*, Szymanowskis Werke (*Dryades et Pan*, 1. Violinkonzert, 3. Symphonie) und einige Frühwerke Schönbergs (*Verklärte Nacht* op. 4, *Pelleas und Melisande* op. 5) konnten in ihrem formalen Ablauf sowohl auf der Ebene des Bewegungsablaufs als auch der Thematik etwas genauer gedeutet werden, während für die expressionistischen Werke Schönbergs in freier Atonalität (Klavierstück op. 11, Nr. 3, *Erwartung* op. 17, *Die glückliche Hand* op. 18) der Ansatz vom Bewegungsablauf her wohl der ergiebigste und vielleicht einzig mögliche ist, da die Ebene der Thematik als formbildende Dimension ausfällt. An den späten Sonaten Scriabines wurde gezeigt, wie dort mit den Mitteln des Bewegungsablaufs der krisenhaften Entwicklung in der Form entgegengetreten werden konnte.

Sollte die Arbeit etwas zum besseren Verständnis der Form der genannten Werke beigetragen haben, wird man die Hypothese des Bewegungsmodells „*Fluktuationsform*“ zumindest in diesem Bereich als bewährt betrachten können.

Die Arbeit erschien 1974 als Band 14 der „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner in Hamburg.

Im Jahre 1974 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Andreas LÜDERWALDT: Joiken aus Norwegen. Studien zur Charakteristik und gesellschaftlichen Bedeutung des lappischen Gesanges.

Berlin. Technische Universität. Christian MÖLLERS: Reihentechnik und Musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg – Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. – Peter NITSCHKE: Klangfarbe und Schwingungsform. – Claudia ZENCK: Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren.

Bern. Max Peter BAUMANN: Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels, mit einer Zusammenstellung der gedruckten Quellen und einer Bibliographie zur Musikalischen Volkskunde der Schweiz. – Kjell KELLER: Aspekte der Musik von Klaus Huber.

Bochum. Henning FREDERICHs: Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. – Klaus ZELM: Die Opern Reinhard Keisers. Studien zu Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung.

Bonn. Barbara MÜNDELHAUS: Pythagoras musicus. – Eva Ruth PERKUHN: Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters. – Pieris ZARMAS: Studien zur Volksmusik Zyperns.

Erlangen. Ruth ENGELHARDT: Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger. – Helga LÜHNING: „Titus“-Vertonungen im 18. Jahrhundert – Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart. – Burkhard STAUBER: Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melodien.

Frankfurt a. M. Werner ARNOLD: Arnold Mendelssohn als Liederkomponist. – Peter KRAMS: Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauarten, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Magali PHILIPPSBORN: Studien zur frühen Drucküberlieferung des Wohltemperierten Klaviers. – Hector Edmundo RUBIO: Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. – Nicolas SCHALZ: Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi. – Albrecht STOLL: Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus. – Susanne VILL: Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Mahlers.

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

Freiburg i. Br. George R. CUNNINGHAM: Franz Schubert als Theaterkomponist. – Waltraud HAENEL: Die Sinfonie von Johann Stamitz in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit. – Albrecht RIETHMÜLLER: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. – Wolfgang RUF: Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen.

Göttingen. Brigitte SYDOW: Untersuchungen über die Klavierlieder M. P. Mussorgskis.

Graz. Alois MAUERHOFER: Leonhard von Call. Musik des Mittelstandes zur Zeit der Wiener Klassik. – Josef MOSER: Johannes Evangelist Habert.

Hamburg. Neil K. MORAN: Die Ordinariumsgesänge der byzantinischen Messe. Untersuchungen und kritische Edition. – Wolfgang SCHULTZ: Die freien Formen in der Musik des Impressionismus und Expressionismus. – Sabine TOMEK-SCHUMANN: Akustische Untersuchungen zur historischen Entwicklung der Hammerflügel.

Heidelberg. Lorenzo BIANCONI: Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien. – Mathias BIELITZ: Musik und Grammatik. Studien zur frühmittelalterlichen Musiktheorie. – Hartmut FLECHSIG: Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse. – Hans-Jörg NIEDEN: Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum.

Kiel. Wulf KONOLD: Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik. – Wolfgang Maria UHL: „Airs russes“ und „Thèmes russes“ in der Musik Westeuropas bis um 1900.

Köln. Heinz BREMER: Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570-1700). – Clemens BRINKMANN: Albert Gereon Stein (1809-1881). Kirchenmusik und Musikerziehung. – Albrecht GOEBEL: Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow – Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1735 bis 1850. – Ludolf LÜTZEN: Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers. – Peter NAUMANN: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Einaktern Arnold Schönbergs. – Lothar PROX: Strukturelle Komposition und Strukturanalyse. Ein Beitrag zur Wagner-Forschung. – Wolfgang VOIGT: Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen. – Rolf-Dieter WEYER: Untersuchungen an instationären musikalisch-akustischen Schwingungsstrukturen am Beispiel der Klangeinsätze von Klavier und Cembalo.

München. José-Vicente GONZÁLEZ-VALLE: Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien.

Neuß. Pädagogische Hochschule. Gerd EICKER: Zur Effizienz schulischer Liedvermittlung in dem außerschulischen Bereich.

Regensburg. Hermann DECHANT: Beiträge zum Kompositionstil E. T. A. Hoffmanns unter besonderer Berücksichtigung seiner Oper „Aurora“.

Salzburg. Sibylle DAHMS: Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668-1709). Teil I: Das Benediktinerdrama.

Tübingen. Max FORSTER: Technik modaler Komposition bei Olivier Messiaen. – Manfred PFISTERER: Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg. – Ulrich PRINZ: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. – Christian VÄTERLEIN: Das Glogauer Liederbuch. Kritische Edition sämtlicher lateinisch textierter Sätze nebst Studien zu ihrer Herkunft.

Wien. Renate BARTH-WEHRENALP: Studien zu Adam de la Halle. – Otto BRUSATTI: Nationalismus und Ideologie in der Musik. – Leo DORNER: Studien zu den „formalen“ Grundlagen des tonalen Systems. – Erhart DRESSLER: Zum Problem der Begriffsbestimmung „Musikalische Deklamation“, dargestellt an ausgewählten Liedern von Franz Schubert. – Rosemary HILL: „Alban Berg“. Leben und Wirken in Wien bis zur Uraufführung des „Wozzek“. – Marion LAFITE: Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert. Dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz (1798-1818). – Wilhelm MATEJKA: Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft. Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. – Carmen OTTNER: Das Wort-Tonproblem in den Klavierliedern Wilhelm Kienzls.

BESPRECHUNGEN

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, 1971. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger 1972. 194 S.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis des *Jahrbuchs des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1971 läßt den Besprechenden unweigerlich innehalten angesichts der Vielfalt der Themen und deren unterschiedlichsten methodischen Ansätzen und verweist ihn kleinmütig in die Rolle des sich bescheidenden Referenten, der sich mit nicht unerheblichem Aufwand um ein Verständnis der Sache zu bemühen hat. Unser Fach ist geprägt von solcher Vielfalt, die in einem Jahrbuch vorliegenden Zuschnitts zwangsläufig ihren Niederschlag finden muß. Die Frage, ob eine minimale thematische Abstimmung solchen Bänden nicht doch zu Gute käme, sei aber zumindest angetönt.

Ganz den Charakter einer selbständigen Publikation hat die Arbeit von Heinrich HUSMANN über *Hymnus und Troparion, Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion*, und dies sowohl hinsichtlich der äußeren Aufmachung mit eigenem Inhaltsverzeichnis und einem über 80 Titel enthaltenden Literaturverzeichnis, wie auch in der inhaltlichen Gewichtigkeit: Das Werk bietet eine von großem Wissen und langjähriger Erfahrung geprägte Übersicht über zwei musikalische Gattungen, deren enge Verwandtschaft eine gemeinsame Darstellung unmittelbar aufdrängt.

Imogen FELLINGER untersucht *Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf*, zeigt den Komponisten des *Corregidor* u. a. im Spannungsfeld zu Wagner, dem er sich einerseits durch pointiert unwagnerische Libretti und liedhafte Konzeption seiner Musik entzieht, andererseits aber z. B. in der Instrumentation die genau gleiche Zahl und Anordnung eines Werkes des „Obergottes“ übernimmt.

Die *Beiträge zum Cembalo-Bau der Familie Ruckers* von John Henry VAN DER

MEER bringen neue oder präzisere Daten und beschreiben nach vorgängigem Ausscheiden von Fälschungen und falschen Zuschreibungen die erhaltenen Instrumente. Die Sorgfalt der Arbeit, ihre klare systematische Darstellung und eine wohl erschöpfende Bibliographie geben auch diesem Aufsatz das Gewicht einer grundlegenden Publikation.

Kritisch mit einer musikpsychologischen Methode setzt sich Helga DE LA MOTTE-HABER auseinander, indem sie *Die Anwendung der Bedingungsvariation bei musikpsychologischen Untersuchungen* in ihrer teilweise fragwürdigen Nutzung darlegt, zugleich aber deren Brauchbarkeit aufzeigt, sofern man sie notwendigen Restriktionen unterzieht. So naiv, wenn nicht überhaupt völlig sinnlos auch einem Nichtfachmann gewisse Experimente der noch jüngeren Vergangenheit mit dieser Methode anmuten, so einleuchtend kann sie werden, wenn sie kritisch und mit Vorsicht gehandhabt wird, wie das die Autorin im zweiten Teil tut.

Carl DAHLHAUS schließlich befaßt sich mit *Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners*, welche sich vorab am *Parsifal* entzündet hat und diesem denn auch den ins Utopische weisenden geschichtsphilosophischen Ansatz entnimmt. Freilich: „*Der 'Geist der Utopie', ein Buch, das Linien in die Zukunft zu ziehen versucht, ist als Musikphilosophie eher rückwärtsgewandt: Die Philosophie der Wagnerschen Musik faßt, trotz utopischer Einschläge, ein Stück Vergangenheit in Begriffe, das die neue Musik hinter sich zurückgelassen hat*“ (S. 187).

Zu erwähnen ist noch, daß den Artikeln mit Ausnahme der Arbeit von Carl Dahlhaus eine Zusammenfassung folgt, eine große Versuchung für Referenten, sich damit zu begnügen. Haben diese Abrisse im Zeitalter der „Abstracts“ ihren Nutzen und ihre Handlichkeit wohl nicht besonders zu rechtfertigen, so wird gerade in diesem Zusammenhang das minuziös geführte *Namen-*

und Sachregister überdenkenswert: Wer sucht in diesem Band schon die „Swingle Singers“, „Platon“ oder „Rokoko“? Die sehr sorgfältige Redaktionsarbeit besorgte Dagmar Droysen. Victor Ravizza, Bern

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

Christoph PETZSCH liefert in seiner auch musikgeschichtlich interessanten Studie *Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter* (S. 9-34) neues Material zur Diskussion über die Frühgeschichte des Begriffs „Volkslied“. Von einer breiten heuristischen Basis ausgehend, berücksichtigt Petzsch nicht nur linguistische, sondern auch strukturalistische Aspekte; seine Schlüsse entstehen auf Grund komplexer Analysen und erlauben eine soziologisch konkrete Formulierung: „Die hofelieder dieser Handschrift und anderer waren soziologisch nicht gebunden, waren keine Liedkunst exklusiver Art, sondern in mehr als einer Schicht der Bevölkerung in Gebrauch. Daß Angehörige der Bildungsschicht sich dabei leichter taten, steht auf einem anderen Blatt. Sie werden auch beim Patriziat und dem mit diesem nicht selten – auch in Nürnberg – versippten niederen Adel in Gebrauch gewesen sein. Mehr oder weniger Schlichtes kann es hier wie dort gegeben haben. 'Volkslied' besagt für diese Lieder dann ebenso viel wie wenig.“ (S. 34). Die musikalische Problematik wird erörtert im Hinblick auf die Tektonik mit Einbeziehung der Komparatistik und der Merkmale einer strukturell-funktionellen Analyse.

Ernst KLUSEN unterscheidet in seinem Aufsatz *Über den Volkston in der Musik des 19. Jahrhunderts* (S. 35-48) vier „Arten von Volksmusikadaption“ nach dem „Grad der Unversehrtheit, in dem das originäre Volksliedmaterial in die Kompositionen einging“: 1. Volksliedbearbeitungen, 2. als ein kunstmäßig entfaltetes Thema, 3. Kompositionen zwar mit keinem konkreten Volksliedthema, aber mit seinen Eigentümlichkeiten, 4. diejenigen Fälle, wo sich „der Einfluß volksmusikalischer Stilelemente bis zum Atmo-

sphärischen verflüchtig[t] und kaum noch zu greifen [ist]“ (ein Beispiel dafür: „die im weiten Tonraum sanft sich ausbreitende Melancholie mährischer Volkslieder“ im *Lied von der Erde* Gustav Mahlers). Nach der Gattungstypologie des Volkstons (Schema auf S. 40) versucht Klusen, die „sozialen Bindungen“ in aller Kürze zu erörtern. Die Formulierung ist nicht so konkret wie bei Petzsch; es sind eher Vermutungsbilder einer sozialen Rezeption in abstrakter und verschwommener Terminologie: „verschiedene Schichten, besser gesagt Klassen der Bevölkerung“; „mittlere und untere Bevölkerungsklassen“ (die gleich danach wiederum „Schichten“ genannt werden); „Gruppen der mittleren und unteren Schichten“ usw. Charakteristiken des Publikums des Symphonie- und Kammerkonzerts wie: „... die Oberklasse und die obere Mittelklasse, nur gelegentlich die mittlere Mittelklasse“ (S. 41) fehlt natürlich jedweder Hinweis auf konkrete Quellen und Literaturangaben. In der Einleitung zum abschließenden Kapitel „Ideologische Motivation“ ertönt manche allzu schulhafte Stilisierung („Um nun innenpolitisch Ruhe zu haben und gleichzeitig den Staat nach außen stark zu machen, mußte der Staatsbürger erzogen werden, die tatsächlichen Verhältnisse im Inneren hinzunehmen und bereit zu sein, die Macht des Staates nach außen zu verteidigen. Deshalb durfte der Staatsbürger keine unbequemen Forderungen an den Staat stellen . . .“ usw., S. 42/43), dann wird aber auf einer konkreteren empirischen Basis die Geschichte der staatsaffirmativen Funktion des „Volkstons“ skizziert.

Wer sich für die geschichtlichen Detailfragen der Balladen- und Epenforschung sowie für motivische Komparatistik interessiert, findet in diesem Jahrgang mehrere vertiefende Studien und Diskussionsbeiträge, die wir mangels musikalischer Problematik nur aufzählen: *El corregidor y la molinera and its German ancestors: Schumacher und Edelman* (S. G. ARMISTEAD – J. H. SILVERMAN); *Nochmals Kudrun: Ballade und Epos* (D. WARD); *Some Problems Concerning the Development of the Faroese Heroic Ballad* (M. NOLSØE); *Ein Eulenspiegelmotiv im niederländischen Volkslied* (H.-F. ROSENFELD); *The Dead Lover's Return in Modern English Ballad*

Tradition (H. SHIELDS); *Das Motiv von der Hochzeit mit der Sonne in der rumänischen Volksballade* (G. VRABIE).

Eine verdienstvolle und für jeden Ethnomusikologen nützliche methodologische Studie veröffentlicht am Beispiel der polnischen Folklore Jan STESZEWSKI: „*Sachen, Bewußtsein und Benennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen*“ (S. 131-170, mit zahlreichen Notenbeispielen und aufschlußreichen graphischen Darstellungen). Der Verfasser leistete einen ausgezeichneten Beitrag auch für die systematische Musikwissenschaft, indem er gezeigt hatte, wie die für uns „natürliche“ Terminologie in sozialer und kulturanthropologischer Hinsicht auch im mitteleuropäischen Bereich relativiert ist. Der in der musikalischen Volksterminologie besonders plastisch artikulierte funktionelle Aspekt – der in unserem „höheren“ musiktheoretischen Vokabular nur noch eine der Nomenklaturquellen ist – kann einer theoretischen Reflexion dienen.

Zwei spezielle Beiträge (ein Proträt des Volksliedsammlers Karl Nehrlich von H. RÖSSEL und *Das Bild des Geschlechtlichen in den Liedern, Reimen, Versen und Sprüchen deutschsprachiger Großstadtkinder* von E. BORNEMANN) sowie Berichte und zahlreiche Besprechungen schließen diesen Jahrgang ab.

Vladimir Karbusicky, Mönchengladbach

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Achtzehnter Jahrgang. 1973. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973. 205 S. (Notenbeispiele, Faksimile).

In der deutschen Volksliedforschung stand das musikalische Interesse immer etwas im Schatten des textlichen und des damit Zusammenhängenden. Das ist einerseits auf die wissenschaftsgeschichtliche Tradition und andererseits besonders neuerdings auf einen relativ engen Kreis von Musikethnologen, die sich ausnahmslos mit musikalischer Volkskunde beschäftigen, zurückzuführen. So macht sich diese Schwereverlagerung stets auch in den Bänden dieses Jahrbuches bemerkbar, das dank der Umsicht und dem Bemühen seines Her-

ausgebers zu den regelmäßigsten und pünktlichsten der Publikationen dieser Art zählt.

Umso erfreulicher ist es, daß dieser Band von einem Autor eröffnet wird, der von der allgemeinen Liedgeschichte her einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Volkskunde beisteuert. Rolf CASPARI äußert sich *Zum Problem der Schichtung des mittelalterlichen Liedes*, ein Thema, das erst in jüngster Zeit Gegenstand einer umfassenden Untersuchung war (Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing 1973). Hier geht es um die Klärung des Begriffes „*Schichtung*“, der in der Liedforschung allgemein soziale Gruppen staffelt. Anhand von drei unterschiedlichen Gesängen bezüglich der Vortragenden, des Textes und der Melodiegestalt in drei Geistergeschichten des 13. Jahrhunderts versucht der Verfasser zu zeigen, daß eine Zuerkennung von Rängen durch die Gesellschaft für die Schichtzugehörigkeit entscheidend ist.

Der folgende Beitrag von Paul SAPPLER *Die neue Ausgabe des Lochamer Liederbuches* besteht in einer ausführlichen Rezension der Edition durch Walter Salmen und Christoph Petzsch, dem in manchen Fällen nach Meinung des Verfassers unnötige Eingriffe angelastet werden. Trotzdem stehe die Ausgabe „*an der Front der heutigen Diskussion über die Edition spätmittelalterlicher Lieder*“ (27). Im Berichtteil vervollständigt Christoph PETZSCH seinerseits die Überlieferung von Nr. 6 dieses Liederbuches *Der Winter will hinweichen* durch einen strophenreicheren Einblattdruck (Yd 7804. 14 der Staatsbibliothek Berlin), allerdings ohne Melodie.

Den Aufsatzteil setzt Otto HOLZAPFEL fort mit einer Übersicht über *Die epische Formel der deutschen Volksballade*. Als vorläufiges Arbeitsinstrument diene die Einteilung in „*Situations-, Konfrontations-, Alarm- und Reaktionsformeln*“ (34). Einen weiteren Beitrag zur Balladenforschung liefert Heinz RÖLLEKE: *Die Volksballade von der Wiedervergeltung* (DVL Nr. 123) *bei Hans Michael Moscherosch*. Danach ist die Vorgeschichte des Stoffes vom undankbaren Sohn 200 Jahre früher belegt als bisher angenommen wurde, während sich die erste gereimte Fassung 1641 im Testament von Hans Michael Moscherosch, einem elsässischen Autor, findet. Im Anschluß

darán sind weitere Arbeiten zu nennen, die ebenfalls Liedfunde bekannt machen. Kuno ULSHÖFER stellt *Zwei unbekannt historische Lieder auf Napoleon und auf die Völkerschlacht bei Leipzig* vor. Melodien sind nicht beigegeben. Im Berichtsteil zählen hierzu *Zwei geistliche Lieder aus dem Kodex „Aldini 155“ im Besitz der Biblioteca della Università di Pavia* (Rudi TESCH) und größere *Liedfunde im Hagenauer Stadtarchiv*, die Wolfgang LIMPER in einem Konvolut von vier elsässischen Liederhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemacht hat.

Im Aufsatzteil ist ferner Hermann FUHRICHS Beitrag *Zur Erforschung des oberschlesisch-slawischen Volksliedes* – bereits in den schlesischen Studien, hrsg. von Alfons Hayduk, München 1970 (Ehren-gabe für Karl Schodrok) gedruckt – hier in überarbeiteter und erweiterter Form wieder-gegeben. Anhand der *Liebesprobe* behandelt er das Problem der Grenzlandverhältnisse, jedoch nur auf rein sprachlicher Basis. Einen Vorbericht über seine größere in Vorbereitung befindliche Arbeit mit dem Thema *Charlemagne dans le chant folklorique hispano-chiliens* gibt dagegen Manuel DAN-NEMANN.

Eine für die Volksliedforschung bemerkenswerte Information bietet Ernst SCHA-DES Aufsatz *Der Wandel der Intentionen und Methoden für die Aufzeichnung von Volksliedern im 19. Jahrhundert am Beispiel der Arbeiten Ludwig Erks*. Wie akribisch genau Erk arbeitete, geht z. B. daraus hervor, daß er die Melodienaufzeichnung nicht nur nach der ersten Strophe vornahm. Aber auch sonst verfolgte er Methoden, die heute noch nicht veraltet sind, ja manchmal sogar noch nicht angewandt werden.

Den Abschluß des Bandes bildet wie üblich ein umfangreicher Rezensionsteil. Er enthält u. a. wichtige Besprechungen bezüglich der musikologischen Liedforschung: bedeutende Liedausgaben, Berichte über Volksmusik und Volkstanz. Entscheidend kommt auch die ausländische Literatur sozusagen aus aller Welt zu Wort.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

Riemann Musik Lexikon. Ergänzungsband. Personenteil A-K, hrsg. von Carl

DAHLHAUS. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. XVI + 698 S. (= Riemann Musik Lexikon. 12. völlig neubearbeitete Aufl., Personenteil, hrsg. von Wilibald GURLITT, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT).

Der 1959 erschienene Personenteil A-K der 12. Auflage des Riemann Musik Lexikons enthält 5840 Artikel. Der nun vorliegende Ergänzungsband dazu bringt etwa 6450 Artikel, davon etwa 2360 neue und etwa 4090 mit Sternchen versehene Namen; das heißt: Fast genau 70 % der ursprünglichen Artikel bedurften einer Revision. Der Supplement-Band umfaßt mit seinen 698 Seiten nur 188 Seiten weniger als der Originalband. Aus dieser Zahlenspielerei ergeben sich wichtige Fragen: 1. Ist der Original-Band so unvollständig und fehlerhaft, daß bereits dreizehn Jahre nach seinem Erscheinen derartige Veränderungen notwendig werden? (Aber, warum hat man dann nicht gleich eine 13. Auflage daraus gemacht?); 2. Sind in den zwölf Jahren zwischen den Erscheinungsdaten von Original- und Supplement-Band wesentliche historische Daten ins Blickfeld getreten, haben sich neue „lexikable“ Komponisten- oder Musikergenerationen in den Vordergrund geschoben? (Was ebenfalls die Frage einer 13. Auflage aktuell erscheinen ließe!); 3. Unterscheiden sich die beiden A-K-Teile der 12. Auflage infolge veränderter Konzeption der Herausgeber voneinander? (Dann hätte man erst recht an eine neue Auflage denken sollen!).

Zwischen den Zeilen des kurzen Vorwortes (S. VI) spielt Carl Dahlhaus auf diese drei Fragen an: „... ein Jahrzehnt, in dem sich musikalische Ereignisse drängen . . . Akzentverlagerungen, die zu erwähnen vielleicht nicht überflüssig ist . . . Nord- und lateinamerikanische Komponisten müssen berücksichtigt werden . . . China und Indien . . . Bereiche und Aspekte des Theaters . . . Unterhaltungsmusik“; aber zu umgehen ist doch nicht, daß „sich die redaktionellen Prinzipien eines Ergänzungsbandes nach denen des Hauptteiles richten“ müssen. Das Gewicht verlagert sich demnach auf meine Frage 2, oben: Ergänzungen und Korrekturen erscheinen deshalb notwendig, weil ältere und neuere, höhere und niedere außereuropäische Musikkulturen in ständig steigendem Maß in das Blickfeld des Eu-

ropäers treten; weil Fragen des Musik-, Tanz- und Sprechtheaters (Dahlhaus nennt Libretto, Regie, Choreographie, Bühnenbild) auch für den Benutzer des vorliegenden Nachschlagewerkes künftig besser aufbereitet sein sollen; schließlich, Unterhaltungsmusik, „deren soziale Bedeutung niemand leugnet“ (welch treffliche Entschuldigung, um diese Gattung Riemann-würdig zu machen), weil 90 bis 95 % der den Menschen heute umgebenden Musik aus den verschiedenen Bereichen dieses Genres kommen.

Die neuen Auswahlkriterien bedürfen keiner Diskussion (um Begründungen dafür möchten wir an dieser Stelle nicht streiten). Jeder Lexikon-Benutzer wird darüber erfreut sein. Was die Verlässlichkeit der vielen zehnt- oder hunderttausend Daten betrifft, die Seite für Seite eines solchen Werkes füllen, so ist der Rezensent in der glücklichen Lage, ein höchst positives Urteil abzugeben. Bei der Bearbeitung des *Lexikons des Blasmusikwesens* (Freiburg 1973) mußten vor allem aus dem für das Riemann Musik Lexikon neuen Bereich der Unterhaltungsmusik zahlreiche Artikel zurate gezogen und kontrolliert werden; zudem erweisen Stichproben anlässlich der parallel verfaßten Besprechung der *Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz* (4 Bände, New Rochelle, N. Y. 1974): In den biographischen und in den Werk- und Literaturabschnitten des „Riemann“ überzeugt sowohl die klare und deutliche sprachliche Formulierung wie die Genauigkeit aller Zitate und Zahlen. Die Mainzer Redaktion unter der Leitung von Horst Adams und Kurt Oehl hat mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeitet.

Doch täuscht alle Zufriedenheit über die neuen Auswahlkriterien und über die Akribie der Ausarbeitung der einzelnen Artikel nicht darüber hinweg, daß (A) sich der Käufer getäuscht wähnt, soll er nun zwei Ergänzungsbände erwerben und nicht vorgesehene zusätzliche Kosten inkauf nehmen, um e i n Lexikon vollständig zu besitzen, (B) künftig bei fast jeder Suchaktion im selben Lexikon z w e i gewichtige Bände zu wälzen sind, um e i n e n Namen nachzuschlagen. Wir verstehen wohl kommerzielle Erwägungen und Sorgen des Verlages. Reichlich vorhandene Bestände der Original-Personenbände möchten nicht gerne veramscht oder dem Reißwolf übergeben wer-

den; aber ob dies der Reputation eines angesehenen Verlages und eines eingeführten Lexikon-Unternehmens zugute kommt, wage ich zu bezweifeln.

Wolfgang Suppan, Graz

Music Librarianship and Documentation. Report of the 1970 Adelaide Seminar. Direction: Werner GALLUSSER, Andrew D. McCREDIE. General Editors: Australian Musicological Commission. Reporting of Congress Sessions and Subediting: Joannes M. ROOSE. Adelaide: Department of Adult Education, University of Adelaide [1972], (6), 145 S. (Publication No. 29.)

1970 fand auf nationaler Basis die erste Zusammenkunft von australischen Musikwissenschaftlern und Musikbibliothekaren statt. Der vorliegende Bericht enthält die Referate dieses „Seminars“ und orientiert über dessen Beschlüsse. Werner GALLUSSER und Andrew D. McCREDIE stellten als Leiter zwei Haupttraktanden in den Mittelpunkt: die Konsolidierung des Berufsbildes des Musikbibliothekars und die Aufstellung von Sofort- und Langfristplänen auf dem Gebiet der musikalischen Dokumentation. Mit der Durchführung solcher Vorhaben wurde die neugegründete *Australian Musicological Commission* beauftragt, die als Herausgeberin dieses imponierenden *Report* zeichnet.

Roger COVELL befaßt sich mit *The dynamic role of librarians in musical tradition*. Er führt eine vom Staat veranlaßte Enquête über die Zustände und die Bedürfnisse auf musikalischem Gebiet in Australien durch und begrüßt deshalb die Bestrebungen der Musikbibliothekare sehr lebhaft. Gordon A. ANDERSON (*The librarian and primary sources*) unterstreicht die Wichtigkeit gegenseitiger Information zwischen Forscher und Bibliothekar. In Australien bestehen große Schwierigkeiten in der Beschaffung musikalischer Primärquellen. Ein ausführlicher Beitrag, betitelt *A preliminary report on the survey of music resources in Australian libraries*, stammt von Patricia BROWN. Dank dem Versand eines Fragebogens an 405 australische Bibliotheken und Konservatorien (inkl. Papua und Neu Guinea) weiß man nun besser Bescheid über die in diesem Raume zur Verfügung

stehenden musikalischen Quellen und kann Pläne zur Verbesserung der bestehenden Verhältnisse entwerfen (so die Bekanntmachung einzelner unbekannter Bestände, die Förderung der Kooperation zwischen den Bibliotheken, die Gründung eines „union catalogue of music“ usw.). Über die Notwendigkeit einer nationalen Phonotheek orientiert Werner GALLUSSER; er hält auch das Einleitungsreferat zur Diskussion über die berufliche Ausbildung des Musikbibliothekars. Harold HORT (*Music library service for mass communication media*) bemüht sich um die Archivierung von Bändern mit „*Musica Australis*“ und mit „*Colonial music*“ (zu der u. a. die im letzten Jahrhundert entstandenen Werke der Komponisten Carl Linger und Isaac Nathan gehören).

Es ist leider nicht möglich, an dieser Stelle sämtliche Referate des Berichtes einzeln aufzuzählen, doch mögen außer den Beiträgen von Juliet LEWIS (*Music library administration*) und Judith JACKS (*The Australian opera library*) noch die Titel der drei kenntnisreichen Vorträge von Andrew D. McCREDIE genannt sein: *Music librarianship and changing editorial patterns* (eine Untersuchung über die Frage, was eine gute und was eine schlechte Ausgabe ist), *The establishment and creative responsibilities of an Australian National Music Archive* und *Computer aids in music librarianship and documentation – an international survey*.

Die wichtigsten Beschlüsse des „*Adelaide Seminar*“ umfassen Empfehlungen zur Gründung eines nationalen Tonarchivs, einer Bibliothek und eines Museums der „*performing arts*“, ferner Vorschläge zur Aufstellung eines „*National Union Catalogue of Music*“ und zur Organisation von Einführungskursen für angehende Musikbibliothekare. – Der sich in sympathisch schlichter Aufmachung präsentierende Kongreßbericht vermittelt einen gut informierenden Überblick über die Probleme und die vielseitigen Initiativen Bestrebungen der australischen Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare.

Hans Peter Schanzlin, Basel

Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim IFMC vom 24.-28. Okt. 1967

in Radziejowice. Hrsg. von Doris STOCKMANN und Jan STESZEWSKI. (Warschau:) Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1973). 198 S., zahlr. Notenb. und graphische Darstellungen.

Die historische und systematische Musikwissenschaft sollte die Bemühungen der Study Group of Folk Music Systematization, die seit 1965 auf einer mitteleuropäischen Koordinationsbasis arbeitet, aufmerksam verfolgen und aufwerten. Denn die Verifizierung einzelner Katalogisierungssysteme, die in verschiedenen Ländern jeweils an einem anderen Stilbereich der Folklore und unter anderen theoretischen Akzenten erarbeitet worden sind, vermittelt einmalige Erfahrungen zur Klassifizierung und Variantenzusammenführung (bzw. der Feststellung der motivischen und tektonisch-harmonischen Topoi) insbesondere der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Die bestehenden Entdeckungen in diesem Bereich, bei denen wohl die auffälligsten loci communes aufgefangen werden, sind immer noch zufälliger Art und verlangen schon nach einer internationalen Systematik. Gerade da die musikalische Folklore mehrere historische Stilschichten aufbewahrt hat – dazu hat die lebendige Funktion einzelner Gattungen beigetragen –, ergeben sich Schnittpunkte zur Ausnutzung, wenn nicht Applizierung des im Rahmen der Study Group verlaufenden Erfahrungsprozesses.

Auf diesen prozessuellen Charakter weist Doris STOCKMANN in ihrem Einleitungsbeitrag *Zur Arbeit der Study Group of Folk Music Systematization des IFMC* (S. 9-30) hin. Nach der ersten Übersicht bestehender Katalogisierungssysteme, die 1965 in Bratislava gewonnen wurde (Tagungsbericht: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, hrsg. v. O. Elschek, Bratislava 1969) ging die Gruppe zu praktischen Experimenten der 2. Tagung in Wien 1966 über: jedes ethnisch, stilanalytisch und exzerptions-technisch anders angelegte Katalogisierungssystem sollte seine Effektivität auf 900 gegebenen Melodien aufweisen. Es zeigt sich: „*Die entscheidende Rolle spielt (. . .) nicht die größere Anzahl der berücksichtigten Analyse-Gesichtspunkte, sondern die Anlage des Systems, die Breite seines Fassungsvermögens, das erst durch die Möglichkeit einer flexiblen Handhabung dieser Gesichtspunkte gewährleistet wird. Alle spezifisch auf*

das einheimische Melodiegut hin angelegten und minutiös ausgearbeiteten (d. h. im Detail fixierten) Methoden zeigten sich für andersartige Materialien am wenigsten brauchbar“ (S. 17). Da immer dieselbe Melodienmenge jeweils nach einem anderen Raster von Katalogisierungsmerkmalen geordnet wurde, traten vergleichend die Möglichkeiten und Grenzen jedes Systems zutage. Wissenstheoretisch läßt sich dieses Ergebnis der Study Group begründen, es wäre also auch unrealistisch zu bedauern, daß dabei keine allgemein verbindlichen Lösungen gefunden werden.

Der weitere methodische Schritt der Gruppe war logisch: das experimentale Feld einzuengen, um die Systematisierungsfähigkeit jedes „Rasters“ im Detail zu verifizieren. Die Wahl fiel auf die elementarsten Gebilde der Folklore, die nichtstrophischen ein- und zweizeiligen Melodien – also dasjenige primäre Vergleichsmaterial, das in der Kunstmusik ein „Thema“ bedeuten würde. Dies macht den vorliegenden Band mit den Ergebnissen des komparatistischen Experiments (jeweils mit 20 Melodietypen dieses Ranges aus Polen, Böhmen, Mähren, der Slowakei, Jugoslawien, Ungarn, aus Österreich, Deutschland, Schweden und Norwegen) für jeden Musikwissenschaftler besonders anregend. Zumal, wenn darüber hinaus die Idee realisiert wurde, sich mit den vorgetragenen Einzelberichten nicht zu begnügen und drei der Teilnehmer mit der Aufgabe zu betrauen, das zusammengetragene Material unter umfassenden Gesichtspunkten auszuwerten. So entstanden nachträglich drei weitere Beiträge, die zum Vorteil des Bandes eingefügt wurden, auch wenn sie schon ein Gegenstand der 4. Tagung der Gruppe in Stockholm 1969 waren: *Motiv-, Zeilen- und Strophenform – Begriffsklärung, Analyse und Klassifikation* von Alica ELSCHKOVÁ (S. 131-170); *Zur Frage der zweizeiligen Melodien* von Jaromír GELNAR (S. 171-178); *Versuch einer Klassifikation des in Radziejowice vorgelegten Materials* von Ludwig BIELAWSKI (S. 179-198). Elschková erweist anhand einer Fülle vergleichender Merkmale ihre forschersche Erfindung und präzisen Sinn für Exaktheit einer nicht leichten Typologie mit vielen Kreuzverbindungen des Materials. In einer Detailarbeit rückt Gelnar näher zum Wesen des „Typus“ der

Zweizeiler und weist auf bestehende Spezifitäten hin, so daß „ein mechanischer Vergleich mit der Kunstmusik hier nicht angemessen ist“ – sicherlich eine rechtzeitige Warnung, nicht vor der Applizierung, sondern vor dem eventuell bloß Mechanischen darin. Bielawski stellt eine umfassende Klassifikation auf, die das Gemeinsame am Material zusammenzuführen versucht und die historischen und kulturanthropologischen Bedingtheiten des mitteleuropäischen Raumes erschließt. Es ist eigentlich eine praktische Erweiterung seines einleitenden Beitrags *Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen* (S. 32 bis 40).

Der Text von Wolfgang SUPPAN *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie* (S. 41-52) wurde schon auf der zweiten, der Wiener Tagung von 1966 vorgetragen. Er ergänzt den Band als musikologisch-theoretische Reflexion, eine notwendige Stufe zur Klärung des Begriffsapparats, mit dem die Gruppe arbeitet. Suppan übt zunächst anhand mehrerer Zitate eine – es ist zu bemerken, daß nicht nur in der Musikethnologie aktuelle – Kritik der verwirrenden Benutzung jener durch Mißbrauch verschwommenen Termini: Struktur, Typus, Modell (+ Formel, Melodiegerüst und ähnliches mehr). Er stellt fest: „Es sind eben Wörter, die gebraucht werden, wenn man irgend etwas höheres, hinter den Dingen Stehendes bezeichnen will, ohne sich Gedanken darüber zu machen, worum es sich im einzelnen Fall wirklich handelt.“ (S. 42). Mit dem Risiko einer sich aus der Kürze der Besprechung ergebenden Ungenauigkeit versuchen wir, die Einigungsvorschläge Suppans zusammenzufassen. Gestalt: nicht das einzelne musikalische Glied, sondern das Kräftespiel der einzelnen Glieder untereinander mit der Zielrichtung auf die Ganzheit hin; „da Musik sich in der Zeit verwirklicht, werden wir die Gestalt (...) als eine ‚Verlaufsgestalt‘ verstehen“. Struktur: hier geht es mehr um das Wie, um die jeweils gegebenen, konstitutiven Elemente; Suppan akzeptiert die Merkmale W. F. Kortes: *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft* (AfMw XXI, 1964). Modell: hier ist von der Semantik „Vorbild“, „Abbild“ auszugehen; eine Modellrealisierung bringt zwar genetisch

verwandte Melodien hervor, die zugleich jedoch zu verschiedenen Gestalten und Strukturen führen. Typus: der Begriff kristallisiert sich aus dem Wiederholten heraus; Typus ist folglich eher als eine genetische (oder anders akzentuierte) Abstraktion zu betrachten.

Wird sich diese – nicht nur im letztzitierten Beitrag zum Ausdruck gebrachte – Tendenz einer Verbindung des Experiments mit theoretischer Reflexion weiterhin verstärken, hat die Study Group eine Chance zur Vorhut der effektiven internationalen Zusammenarbeit in der Musikwissenschaft zu werden. Zumal, wenn hier – dank streng respektierter Regeln der wissenschaftlichen Methodologie – eine reibungslose Mitarbeit von Ost und West manifestiert wird.

Vladimir Karbusicky, Mönchengladbach

„Recherches“ sur la Musique française classique XI. 1971. Paris: A. et J. Picard 1971. 246 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2e série. Bd. XI.*)

Der vorliegende elfte Band der „Recherches“ ist gänzlich der französischen Musik der Regierungszeit Ludwigs XV., genauer dem durch den Tod Couperins (1733) und das Ableben Rameaus (1764) begrenzten Zeitabschnitt gewidmet. Es entspricht der Tendenz dieser Publikationsreihe, daß auch in diesem Band vorwiegend dokumentarische Materialien zur Musik und zu einzelnen Musikergestalten vorgelegt und teilweise kommentiert werden und daß historische, stilkundliche und soziologische Darstellungen zurücktreten.

Als bemerkenswert und aufschlußreich ist vor allem die Arbeit von Roberte MACHARD *Les Musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi* zu nennen. Sie bildet die Weiterführung der Dokumentenpublikation von Marcelle Benoît über die Zeit von 1661 bis 1733 (*Musique de Cour: 1661-1733. Chapelle, Chambre, Ecurie*, 1761). Die über hundert Seiten füllenden Auszüge aus den Akten des königlichen Haushalts werden erschlossen durch eine vorbildlich knappe und doch detaillierte Darstellung der Organisation des Musiklebens am Versailler Hof und in der Hauptstadt. Am Hof bestehen bis zur Re-

organisation von 1761 drei Kapellen nebeneinander: Die „*Musique de la Chapelle*“ vereinigt gegen zwanzig Sänger, vier Organisten und eine Reihe Hilfskräfte unter der Leitung von vier „*Sous-Maîtres de la Chapelle*“, während weitere Sänger und die Instrumentalisten nach Bedarf von der „*Musique de la Chambre*“ gestellt werden. Diese untersteht zwei „*Surintendants de la Musique*“ und umfaßt zahlreiche Spezialisten (z. B. für Laute, Theorbe, Cembalo, Spinett, Gitarre, aber auch Komponisten und Musiklehrer), eine Anzahl Sänger und Sängerinnen und die 24 Mitglieder der renommierten „*Grande Bande des vingt-quatre violons*“. Die „*Musique de la Grande Ecurie*“ endlich besteht aus Spielern von Blas- und Schlaginstrumenten und kann bis gegen achtzig Musiker mobilisieren. In Paris wird die Musikpflege vor allem durch die „*Académie Royale de Musique*“, d. h. die Oper, und durch das „*Concert Spirituel*“ bestimmt. Daneben sind die „*Opéra-comique*“ und einige private Ensembles immerhin zu erwähnen. Roberte Machard stellt in ihrer Arbeit neben einem nützlichen Namensindex auch ein „*Répertoire des Charges*“ zusammen, das die Namen der sukzessiven Inhaber der Hofmusikerstellen aufführt und das die Übersicht über die chronologisch angeordneten Dokumente wesentlich erleichtert. Schließlich erörtert sie die verschiedenen Dokumententypen, die meistgenannten Musiker und Musikerfamilien und die wichtige Reorganisation der Hofmusik von 1761, die zur Zusammenlegung der Kapell- und der Kammermusik führte.

In einem kleineren Beitrag beschäftigt sich Pierre GUILLOT mit den sechs *Livres de Clavecin* von Christophe Moyreau, einem Kleinmeister aus der Provinz, was im damaligen Frankreich schon sehr wenig bedeutete, für die Musikgeschichte aber gerade deshalb interessant ist. Von Moyreaus Lebensumständen kennen wir außer dem Todesjahr 1772 nur gerade die Anstellung als Organist an der Kathedrale von Orléans. Aus den Ausführungen Guillots geht hervor, daß alle sechs undatierten Bücher vor 1756 im Druck erschienen sind. Die Musik selber wird recht summarisch behandelt. Moyreau pflegt die in der französischen Cembalomusik beliebten Tänze und deskriptiven Stücke (Porträts etc.). Als reine Programmmusik ist die auch – oder eher – auf der

Orgel zu spielende Schilderung des Fegfeuers in neun Teilen zu nennen. Orgel und Cembalo vereinigen sich in den *Cloches d'Orléans*. Erwähnenswert sind die zahlreichen Concerto, Sonata und Sinfonia genannten Stücke, die offenbar ebenso wie die Satzfolge mehrerer Ouverturen italienischen Einfluß verraten.

Unter dem Titel *Documents des Archives de Paris* publiziert schließlich Bernadette GERARD einige Archivauszüge von eher anekdotischem Reiz aus der Zeit von 1756 bis 1816. Theodor Käser, Schaffhausen

„Recherches“ sur la Musique française classique XIII. 1973. Paris: A. et J. Picard 1973. 219 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2e série. Bd. XIII.*)

Das Interesse an der Musikgeschichte Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert ist nicht so gut entwickelt, daß es ohne Mühe möglich wäre, jedes Jahr eine ansehnliche Sammlung einschlägiger Arbeiten zu veröffentlichen. Wie mancher seiner Vorgänger entgeht auch Bd. XIII der „Recherches“ dieser Verlegenheit mit dem Abdruck umfangreichen archivalischen Materials.

Daß die französische Musikgeschichte weniger eng an die Landesgrenzen gebunden ist als die musicologie, daran erinnert Cuthbert GIRDLESTONE (*Idoménée . . . Idomeneo. Transformations d'un thème 1699-1781*). Er verfolgt den Stoff von Fénelon über Crébillon, Danchet und Lemierre bis Varesco und bewundert die Komposition Campras. Über dem tragischen Schluß, einer etablierten Tradition der Tragédie lyrique, verstummt die Musik; entwaffnend Girdlestones gleichfalls schweigende Würdigung des besonderen Ranges dieser Stelle („*A partir d'ici il faut laisser chanter la musique elle-même*“, S. 114). Das „französische“ in Mozarts *Idomeneo* erklärt sich mit der einfachen Tatsache, daß Varesco das Libretto Danchets in seiner ersten Fassung (1712) nicht nur als Quelle verwendete, sondern als direkte Vorlage: Zahlreiche Verse und fast vollständige Szenen lassen sich als wörtliche Übersetzung nachweisen.

Norbert DUFOURCQ analysiert *Les Baricades mystérieuses* Couperins. Gegenüber dem Versuch, das Stück als Dokument einer

labilen Gemütsverfassung zu entziffern („*Qui donc était Couperin?*“) erscheint es gewiß von unangemessener Vordergründigkeit, nach der Berechtigung zu fragen, wie auf ein kadenzuell verfestigtes Klangschemata der Begriff einer wie immer gearteten „Polyphonie“ (oder „cantus firmus“) anzuwenden sei. Unvermeidlich die Entdeckung eines diastematisch schier bewegungslosen „Tenors“, ebenso fragwürdig aber auch dessen Beziehung zu einer „*formule grégorienne*“. Nicht jeder Adept der Kompositionsgeschichte wird Dufourcqs Überraschung teilen, „*que ces syncopes ou retards tombent en majeure partie sur les temps forts, les certitudes consonantes n'atteignant que les temps faibles*“ (S. 27). Die zunehmende Tendenz der Couplets, diese Norm zu relativieren, wäre vielleicht geeignet, eine Verbindung der Kompositionstechnik des Satzes zu seiner Überschrift herzustellen.

Die Mehrzahl der Beiträge bewegt sich auf besser befestigtem Terrain: François MOREAU (*Nicolas Hotman, bourgeois de Paris et musicien*) informiert über die geschäftliche Tüchtigkeit des von Mersenne, Gantez und Jean Rousseau gerühmten Gambisten. Während seine Musik zum größten Teil verschollen ist, vermitteln neu erschlossene Notariatsakten diesen anderen Aspekt seiner Begabung. Auch eine *Correspondance de Claude Joseph Gros, musicien du Roi*, mitgeteilt von Roberte MACHARD, gilt vornehmlich finanziellen Transaktionen. Maurice BARTHELEMY entreißt eine Versailler Hofintrige der Vergessenheit (*L'affaire des pages de la Chapelle Royale, en 1741*).

Jacques RODRIGUEZ erbringt den Nachweis, daß die Musikorganisation im bischöflichen Avignon des 18. Jahrhunderts sich kaum von den Verhältnissen irgendeiner französischen Kathedrale vergleichbarer Bedeutung abhob (*La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon*).

Bernadette GERARD veröffentlicht ein *Inventaire alphabétique des documents répertoriés relatifs aux musiciens parisiens*. Von A bis Z verzeichnet es auf 35 Druckseiten Archivalien von einer „*Cession*“ des Tänzers François Abraham bis zur Bankrotterklärung des Klavierbauers Jean Zullig. Ein Auszug aus der bereits 1970 fertiggestellten Arbeit Michel MORISSETS (*Étude*

sur la musique française pour trompette de Lully à Rameau) beschäftigt sich mit dem entsprechenden Repertoire für Theater und Kirche. Wertvoll die zwar wenig systematische Ausbreitung des Materials, wenn der voraussetzungslose Umgang damit auch keine eigentlichen Ergebnisse zeitigt.

Jean ROBERT beschreibt summarisch *La Bibliothèque musicale du Château d'Aiguillon* und die Geschichte ihrer Entstehung. Seit der Revolution in Agen aufbewahrt und schon 1884 katalogisiert, ist sie der Forschung keineswegs entgangen. Eine nützliche *Bibliographie des Oeuvres de Guillaume Gabriel Nivers* legt William PRUITT vor. Zu ergänzen wäre die grundlos J.-N. Geoffroy zugeschriebene Handschrift Rés. 476 der Bibliothèque Nationale in Paris, die wie das sogenannte *Livre d'orgue de Marguerite Thiery* zumindest in den unmittelbaren Umkreis von Nivers gehört.

Gunther Morche, Heidelberg

HEINRICH W. SCHWAB: *Das Einnahmepuch des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald. Kassel: Bärenreiter 1972. 294 S., 7 Abb. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XXI.)*

Die Veröffentlichung dieses Einnahmepuches, das der Herausgeber mit einer ausführlichen Einleitung vorlegt, bietet einen anschaulichen Überblick über den lokalen Spielbereich, die Verschiedenheit der Dienste und das Einkommen eines Stadtmusikanten in einer norddeutschen Residenzstadt. Das Buch, das im Rahmen von Inventarisierungsarbeiten des Kieler Landesinstituts im Landesarchiv in Schleswig aufgefunden wurde, wird hier von Schwab vollständig aufgeschlüsselt und in einer fundierten Studie auf 110 Seiten ausgewertet. Das Einnahmepuch selbst umfaßt 155 Seiten und belegt den Zeitraum vom 7. Juni 1778 bis zum 18. August 1804.

Ein Dokument dieser Art in der Fülle der Ereignisse und der Genauigkeit der Abrechnungen ist einmalig und kann anderweitig kaum nachgewiesen werden. Der Referent kann dem Verfasser gern zustimmen, daß es sich hier um ein einzigartiges Zeugnis für die Beurteilung der Dienstverhältnisse und der sozialen Stellung dieses Musikerstandes handelt.

Mit besonderer Liebe widmet sich Schwab der Auswertung der Fakten, die sich aus den Eintragungen im Einnahmepuch ergeben. Hierbei weist der Quellenapparat der Anmerkungen eine gründliche Beschäftigung mit den heimatkundlichen, oft an recht versteckter Stelle stehenden Studien auf, ganz zu schweigen von der sorgfältigen Durchforschung der Stadt- und Landesarchive von Schleswig, Burg auf Fehmarn, Flensburg, Kopenhagen u. a. So entsteht nicht nur ein lebendiges Bild der Biographie Friedrich Adolph Berwalds und seiner Familie, sondern der Verfasser führt aus den Eintragungen auch den ganzen regionalen Spielbereich um Schleswig herum vor und gibt einen Einblick in den gesamten Musikantendienst nach Arten der Aufwartung, Besetzung, des Repertoires und der „*Requrenten*“, d. h. des großen Kreises der Angehörigen des herzoglichen Hofes bis zu den Gildefesten und Handwerkerhochzeiten, die um Gestellung der Musik ersuchten.

Ein aufschlußreiches Kapitel ist dem Einkommen gewidmet, das sich nach Abzug des Lohnes für die Gesellen, Lehrburschen und Gehilfen „unter dem Strich“ für Berwald und seine große Familie ergab. Aus den Angaben stellt Schwab zwei Tabellen über den Eigenverdienst der Stadtmusikanten zusammen, aus denen sich eine recht unterschiedliche Einkommenssituation in den einzelnen Jahren ergibt.

Bemerkenswert ist die Gestellung des Theaterorchesters, das unter dem Schwiegersohn und Nachfolger Mackrott für jede Vorstellung auf zwei erste Violinen, je eine zweite, eine Viola, einen Baß, eine Flöte, ein Fagott, zwei Klarinetten und zwei Hörner festgesetzt wurde. Kaum geringer dürfte Berwalds Ensemble gewesen sein, wenn er im Dezember 1794 den *Don Giovanni* von Mozart (Faksimile des Theaterzettels) begleitet hat. Die Verstärkung hierzu holte er sich von den Hautboisten der Militärkapelle, aus den freistehenden Musikanten Schleswigs und der anderen umliegenden Städte.

Das Faksimile der Seiten 60 und 61 des Einnahmepuches zeigt, welchen Aufwand an Entschlüsselung und Übertragung ins Leserliche der Herausgeber aufbringen mußte. Daß Schwab dabei nicht allein die Posten notiert, sondern sie nach allen Seiten ordnet und durch Erkundung der Gesamt-

verhältnisse, wie etwa dem Vergleich mit dem Einkommen der Organisten und Kantoren, ergänzt, macht die Arbeit zu einer verdienstvollen wissenschaftlichen Leistung, die für alle zukünftigen Forschungsarbeiten über ähnliche Themen grundlegende Bedeutung hat. Goerg Karstädt, Lübeck

DIETRICH KÄMPER: Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien. Wien: Böhlau Verlag 1970. VI, 280 S., 39 S. Notenanhang. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. X.)

Die in einer Fülle von Zeugnissen belegte Existenz eines kunstvollen instrumentalen Gruppenmusizierens bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert bereitet dem Historiker mancherlei Verlegenheit, denn die „abstrakte“ Form der alten Notenschriften – in der Regel ohne Hinweis auf die gewünschten Besetzungen – auf der einen und die „konkrete“ Buntheit gleichzeitiger Bild- und Wortdokumente auf der anderen Seite schienen einander auszuschließen. Gewagte Spekulationen über die Realisierungsweise der überlieferten Kompositionen – Arnold Scherrens Theorie von der „niederländischen Orgelmesse“ – und die unglückliche Vorstellung eines „Zufallorchesters“ spiegeln die Ratlosigkeit der älteren Forschung. Natürlich konnte so auch keine verbindliche Bezeichnung für die textlosen Gruppenkompositionen entstehen, denn diese paßten weder in den neuzeitlichen Bereich der Orchestermusik noch in den der Kammermusik hinein, und der Ausdruck „Consort“ blieb eine Angelegenheit der englischen Musik um 1600.

Neuerdings beginnt sich der Terminus „instrumentale Ensemblesmusik“ einzubürgern. Er ist durch Dietrich Kämper und durch Victor Ravizza gleichzeitig (1967) und wohl auch unabhängig voneinander in den Titel selbständiger Monographien aufgenommen worden. Dadurch wurde es möglich, jene „Instrumentalmusik“ des 15./16. Jahrhunderts, die mehr als bloß ein Instrument beschäftigt, als ein eigenständiges musikgeschichtliches Phänomen anzuerkennen. Kämper legt das Schwergewicht seiner Erkundungen auf die Musik selbst, ohne

jedoch andersgeartete Quellen zu ignorieren. Er kann so in der Tat erstmals einen „Gesamtüberblick über die instrumentale Gruppenmusik des 16. Jahrhunderts“ bieten mit den drei Phasen 1480-1520 (mit und um Josquin), 1520-1560 (mit und um Willaert) und 1560-1580 (mit und um Andrea Gabrieli).

Den bisher vor allem aus der Sicht der Solomusik versuchten Wesensbestimmungen des Instrumentalen in der Musik zwischen 1480 und 1580 – großer Ambitus, große Sprünge, wenig Pausen, ausgeschriebene Verzierungen – fügt Kämper mit dem Hinweis aufs Didaktische und Experimentelle einen interessanten, aber nicht unproblematischen Aspekt hinzu. Wo sich ein Übermaß an „praktischer Theorie“ zeigt (besonders viele *passaggi*, proportionale Themenverkürzungen, sonstige „Konstruktivismen“ und stereotyp-formelhafte Verläufe, S. 37), sieht er Merkmale der Übungsliteratur. Einige Chanson- und Frottola-Handschriften um 1500 sind ihm also von oder im Auftrag von Dilettanten angefertigte Beispielsammlungen für die instrumentale Diminution (S. 62), und das Urteil „Studienkomposition“ bzw. „Kompositionsstudie“ wird auf verschiedenartige Gestaltungsweisen angewandt: auf Josquins „Fortuna“ (S. 64), auf die Fantasia (S. 78), auf manches zweistimmige Stück (S. 106), auf das Imitationsricercar (S. 126 f.).

An dem überwiegend lehrhaften Charakter zahlreicher von Kämper diskutierter Kompositionen ist kaum zu zweifeln; doch der Bezug zur Instrumentalmusik ergibt sich von hier aus nicht in gleicher Weise und auch nicht überall gleich zwingend. Zu unterscheiden ist etwa zwischen mechanischen Spielübungen, an denen auch der Anfänger lernte, und intrikaten satztechnischen Kunststücken, mit denen sich „Kenner“ unterhielten. Andererseits kann die nur „gelegentliche“ instrumentale Darbietung von Lehrbeispielen wohl kaum instrumentale Idiomatik bezeugen; diese Musik ist „neutral“ und/oder „abstrakt“, mehr zum Lesen als zum Musizieren bestimmt. Auf die Möglichkeit des Solfegierens textloser Gesänge weist Kämper ja selbst verschiedentlich hin. Schließlich enthält in dieser Zeit fast jede mehr als unmittelbar gebrauchshafte Komposition irgendwelche Konstruktivismen. Die kunstvolle mehrstimmige

Struktur hat gewiß wenig „deklamatorische“ Qualität, aber sie ist darum noch nicht ebenso „instrumental“ wie eine reich ausgeschmückte Melodie oder wie ein symmetrisch angelegter Tanz.

Doch Kämper versteht das Instrumentale weniger als Alternative zum Vokalen denn als eine zweite große Kraft in der Musikgeschichte, deren Kenntnis das Denkschema eines renaissancehaften „Singstils“ zu korrigieren vermag. Wie dieser und wie der „Verschmelzungsklang“ bezeichnet die musikalische Experimentierfreude die Epoche (S. 30). Ihre italienischen Züge treten deutlicher als bisher hervor: „Zweifelloso begegneten die 'Niederländer' in Italien einer jahrhundertealten Tradition mehrstimmiger Instrumentalmusik“ (S. 66). Für die südliche Formenvielfalt wie für die vielbeschworenen „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ in alter Musik erbringt der Verfasser reiches Material. Seine Vermutung in bezug auf das „fagot“ des Afranio degli Albonensi gewinnt an Gewicht angesichts der Tatsache, daß dieser Musiker nicht erst 1532 (S. 52), sondern bereits drei Jahre früher in Ferrara sein Instrument öffentlich vorführte (nach Chr. di Messi Sbugo, 1549). Und zu den Belegen für „das Madrigalspiel auf mehreren Instrumenten“ (S. 203) kommen die englischen Drucke des frühen 17. Jahrhunderts mit Bezeichnungen „apt both for Vyoals and Voyces“ (Joahn Wilbye, 1609). Dank mehrerer Voraus- und Rückblicke, eines flüssigen, gut lesbaren Stils und sorgfältig gearbeiteter Register erschließt sich der Inhalt des Buches rasch und mühelos; es verspricht ein Standardwerk zu werden.

Werner Braun, Saarbrücken

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER:
Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 830 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 54.)

Die von Klaus Wolfgang Niemöller als Habilitationsschrift vorgelegten Untersuchungen bedeuten nicht nur die umfassendste Materialsammlung und -sichtung betreffs der Musik in den deutschen Lateinschulen

des 16. Jahrhunderts; sie dürfen darüber hinaus beanspruchen, eine der detailliertesten Aufarbeitungen eines Zeitabschnittes aus der Geschichte von Musikpflege und Musikunterricht überhaupt zu sein. Die Wahl der Thematik wird musikhistorisch begründet: wie stets Stellung und Bedeutung der Musik von unterschiedlichen Kräften und Einflüssen abhängig sind, so ist für die Musik des 16. Jahrhunderts die Verbindung von Schule und Kirchenmusik konstitutiv. Die Bedeutung eines speziellen Kapitels aus der Geschichte der Schulmusik für die allgemeine Musikgeschichte leitet das Interesse.

Kernteil der Schrift ist die Auswertung eines äußerst umfangreichen Quellenmaterials zum deutschen Lateinschulwesen im 16. Jahrhundert. Als Quellen wurden, über die bekannten Sammlungen von Schul- und Kirchenordnungen weit hinausgehend, mit außerordentlicher Gründlichkeit nicht nur eine Fülle schulgeschichtlicher Akten aufgearbeitet, sondern – im Interesse einer Einsicht in die reale Situation von kleinen Pfarrschulen bis zu akademischen Pädagogien – auch Visitationsakten, Schulmeisterberichte, Chroniken und archivalische Notizen aller Art herangezogen. Solche schulgeschichtlichen Materialien mußten auch dort aufgearbeitet werden, wo lokale oder regionale Musikgeschichten vorlagen, da diese in der Regel schulgeschichtliches Quellenmaterial nicht berücksichtigen. Die Ordnung des gesamten Materials erfolgt unter geographischem Aspekt, nach politischen und landschaftlichen Regionen (Schlesien, Brandenburg, Mecklenburg, Pommern, Preußen mit Baltikum und Polen, Niedersachsen, Norddeutschland, Rheinland und Westfalen, Hessen, Franken, Pfalz und Elsaß, Württemberg-Baden). So problematisch es auch im einzelnen sein mag, für die politische Aufspaltung des deutschen Sprachgebietes im 16. Jahrhundert geographische Kategorien zu setzen, so tritt doch gerade hier das bedeutsamste Verdienst der Untersuchungen Niemöllers zutage: nämlich die Auflösung jenes Bildes von allseits blühender Schulmusik im 16. Jahrhundert, das durch die Beschränkung auf mitteldeutsche Quellen und die Generalisierung von Belegen aus der lutherisch inspirierten Schulmusik Mitteldeutschlands entstanden war. Niemöllers Materialien erhellen eine (auch damals) vielfältig attackierte Schulmusik, als exercitium

gebraucht und gescholten, als Medium von Erziehung gepriesen und mißbraucht, und insgesamt uneinheitlich und zufällig. Ob tatsächlich die Ursache der Tradierung einer zu optimistischen Auffassung von der Schulmusik des 16. Jahrhunderts in der Quellensammlung Vormbaums liegt (*Evangelische Schulordnungen*, Gütersloh 1860-1863), da sie nach Niemöllers Auffassung im wesentlichen auf die Zentren des mitteleuropäischen Schulwesens konzentriert sei, mag offen bleiben; denn Vormbaum bringt auch Quellen aus Nürnberg, Hamburg, Württemberg Pommern, Frankfurt a. M., Brieg, Köln usw. Es wäre zu prüfen, ob hier nicht eher musikpädagogische Geschichtsschreibung und musikpädagogisches Wunsdenken sich verquickten. Doch diese abweichende Auffassung schmälert in keiner Weise das Verdienst Niemöllers, seine Korrektur am Bild der Schulmusik des 16. Jahrhunderts auf der Basis neuer Quellen. Durch die Trennung zwischen zusammenfassendem Text und jeweils auf der gleichen Seite beigegebenen kleingedruckten Belegen und Verweisen ist der umfangreiche Quellenteil für die Lektüre angenehm geordnet.

In einem zweiten, wesentlich schmaleren Teil unternimmt Niemöller den Versuch einer Strukturierung. Unter dem Titel *Das spätmittelalterliche Schulwesen und die Musik* werden Wechselwirkungen zwischen Kirche, Stellenwert der Schulmusik und Musikpflege verfolgt. Unter dem Einfluß von Humanismus und Reformation veränderte sich mit einem neuen Bildungsideal die Einstellung zur Musikpflege: Widerstand gegen praktische Erfordernisse traditioneller Kirchenmusik, humanistisches Interesse an Zusammenhängen von Sprache und Musik, Luthers ethisch-erzieherisches Musikdenken, Musik-Theorie als Lehre, Musik zur Erquickung nach „richtigen“ Schulfächern – all dies überlappt sich vielfältig und zufällig und läßt Niemöller feststellen: „Entgegen der bisher immer wieder betonten Wesentlichkeit der Musik in den Lateinschulen muß hier unmißverständlich festgestellt werden, daß im Rahmen des humanistischen Schulwesens des 16. Jahrhunderts die Musik durchaus nicht unabdingbar zur Bildung gehörte“ (S. 649).

Die Geschichte des Musik-Lernens ist ein Forschungsbereich mit vielen weißen Feldern. Es gibt zwar Monographien über

Musiktheoretiker, Musikpädagogen, Schulen. Es gibt auch Versuche einer zusammenfassenden Darstellung von Zeitabschnitten, wie sie Schipke und Schünemann unternahmen. Hier ist Niemöllers Untersuchung einzureihen, doch ist sie zugleich auch hervorzuheben, weil sie niemals im Interesse einer historischen Ordnung zusammenfaßt und einebnert, weil sie niemals nach dem Prototyp sucht, sondern die Vielgestaltigkeit, die Bewegung, die Zufälligkeit der Bedingungen akzeptiert unter Verzicht auf die deutliche Kontur einer vergangenen musikpädagogischen Epoche. Die gefundenen Materialien aus der Geschichte der Schulmusik haben als historische Fakten ihre Bedeutung, dienen – im Sinne des gestellten Themas – als Hintergrund für allgemeine Musikgeschichte (wie bei Niemöllers Beobachtungen zum Gebrauch einzelner Vertonungen oder zum Wechsel musikalischer Berufsbezeichnungen wie Cantor). Sannemanns Untersuchung von 1904 (*Die Musik, als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts*) zielt in eine andere Richtung. Er gliederte nach Kapiteln wie *Stellung der Musik im Lehrplan* (III), *Lehrziel* (IV), *Lehrstoff* (V), *Verteilung des Lehrstoffes auf die einzelnen Klassen und Wochentage* (VI), *Methodische Prinzipien* (VII) usw., d. h. Sannemann befragte seine Quellen unter didaktischen Aspekten. Die Geschichte des Musik-Lernens enthält beide Ansätze, den musikgeschichtlichen wie den musikpädagogischen. Die Erschließung der historischen Quellen aus dem Bereich des Musik-Lernens mag für die Musikgeschichte von hohem Sinn sein. Für die Musikpädagogik enthält sie mit der Beobachtung historischer Unterrichtswirklichkeit die Chance, die musikdidaktische Gegenwart zu erhellen und zu relativieren. Sigrid Abel-Struth, Eschborn-Frankfurt a. M.

MEINOLF NEUHÄUSER: *Musikalische Früherziehung – Theorie und Praxis. (In Zusammenarbeit mit Christel JENTGES.)* Frankfurt/Berlin/München: Moritz Diesterweg (1971). 264 S.

Mit diesem Lehrerhandbuch legt der Verfasser eine Erweiterung seines Schulwerks vor, das er 1965/66 für die Grund-

und Vorschule (*Bunte Zaubernoten, Zaubernotenfibel*) erstmalig veröffentlicht hat. Zusammen mit der *Fibel* und anderen Lehrmitteln stellt es nunmehr ein Lehrwerk dar, das als repräsentativ für eine Reihe ähnlicher Lehrwerke gelten kann, die bei uns im Gebrauch sind. Gemeinsam ist ihnen, daß sie im Kern einen seit etwa 1960 aufgekommenen Zweifel unangefochten überstanden haben – den Zweifel nämlich an der Gültigkeit der erziehungswissenschaftlichen und musikpsychologischen Prämissen, von denen elementarer Musikunterricht seit Fritz Jödes reformpädagogischen Impulsen getragen ist.

Dies braucht für den Unterricht, der anhand solcher Leitfäden stattfindet, nicht unbedingt von Nachteil zu sein. Immer noch wird die unmittelbare Ausstrahlung des Erziehers, mit der er die Kinder anspricht und zum Musizieren animiert, letztlich über den Erfolg einer musikalischen Grundbildung entscheiden. Ob er dabei die Erziehung zum Melodie- und Stufenbewußtsein anhand der sieben diatonischen Töne oder etwas anderes zum roten Faden seines Lehrgangs wählt und die anderen Lerninhalte darum herumgruppiert, ist demgegenüber zweitrangig.

Problematisch jedoch sind Versuche, eine tradierte Praxis aus heutiger Sicht erziehungswissenschaftlich-theoretisch zu fundieren und zu legitimieren. Solche Versuche bleiben von zweifelhaftem Wert, solange sie entweder keine stringente Theorie im Vollsinne des Wortes darstellen oder aus theoretischen Einsichten keine praktischen Konsequenzen ziehen (das könnte bei Analyse der gegenwärtigen Verhältnisse nur bedeuten: Entwurf eines Gegenmodells), oder aber, wenn nicht begründet wird, warum es trotz einer solchen Analyse beim Alten bleiben soll.

Der theoretische Vorspann des Buches weist alle drei Mängel auf. Wenn Neuhäuser die erziehungswissenschaftliche Diskussion unserer Tage dahingehend resümiert, daß vorschulische Lernprozesse zu richten seien auf „Selbständigkeit und Unabhängigkeit, Originalität und Neugier, differenziertes Sprachverhalten, schöpferisches Tun“ u. a. m. (3), kurz danach aber als „konkretes Ziel einer musikalischen Früherziehung . . . die frühe Entwicklung des Melodiebewußtseins im Rahmen musikalischer Tätig-

keiten“ (8) nennt, dann besteht kein erkennbarer Zusammenhang zwischen beiden Aussagen, weder der einer Ableitung noch der einer Antithese. Anders nämlich müßte der Lehrgang zumindest auch ein Bewußtsein davon, was in der Welt des Klingenden und der Musik nicht Melodie ist, in gleicher Weise systematisch entfalten, und es müßten den Kindern nicht nur in den Sachverhalten, sondern auch in ihrem Sprach- und Musikverhalten alternative Möglichkeiten offenstehen. Daß davon keine Rede sein kann, zeigt ein Blick in die *Fibel* und in den Kommentar dazu (*Lehrerhandbuch* ab Seite 101). Wie eh und je werden Lieder, und zwar „das ganze Lied in Verbindung mit dem Notenbild in den Mittelpunkt musikerzieherischer Arbeit“ (102) gestellt. Schaut man sich die exzessive Fülle kindertümlich präparierter, monotoner Lieder im Hinblick auf die oben genannten Leitsätze an, dann können schwere Bedenken nicht ausbleiben. Diese Liederfülle führt zwar hin zur Entwicklung einer durtonalen Tonvorstellung, aber weg von der realen Umwelt, auch deren musikalischer Komponente, die das Kind kognitiv und affektiv zu durchdringen eigentlich lernen sollte.

Neuhäuser geht gegenüber vergleichbaren Lehrerhandbüchern allerdings zwei bedeutsame Schritte weiter. Zum einen bringt er eine Art Vorkurs (Kurs A/II; Kurs A/I enthält ganzkörperlich-rhythmische Übungen), er enthält Anregungen für Klangexperimente, graphische Notation, Kriterien zum Benennen und Ordnen verschiedener Klangphänomene und zum Aufschlüsseln von Höreindrücken komplexer Musik; ferner die Möglichkeit, eigenen Klangspielen Ausschnitte moderner Musik zuzuordnen. Zum andern liefert er ein Tonband mit Kommentar, das es dem Lehrer ermöglicht, dem Lieder-Notenkurs einen Kurs systematischen Musikhörens parallel zu schalten.

Dies sind zwei unterschiedene Schritte über jene Schwelle, die die alte Didaktik des tonalen Formelwesens trennt von den Lernangeboten, die gegenwärtiger theoretischer Einsicht entsprechen. Bei Neuhäuser haben sie noch eine schüchterne Randstellung; sie wirken wie eine Konzession ans Moderne. Ein Lehrer, der für den Unterricht mit seinen vier- bis sechsjährigen Kindern einen offenen Lehrgang zu konzipieren in der Lage ist, sich also unabhängig von der

Zaubernotenfibel macht, wird gerade solche Hinweise und Materialien, zusammen mit anderen Detailanregungen des Buches, vorzuziehen zu nutzen wissen.

Gottfried Küntzel, Lüneburg

WINFRIED PAPE: *Musikkonsum und Musikunterricht. Ergebnisse, Analysen und Konsequenzen einer Befragung von Hauptschülern*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1974. 116 S.

Die Befragung, auf die der Untertitel des Buches anspielt, fand 1972 in Hessen und Nordrhein-Westfalen in 8. und 9. Klassen von Hauptschulen statt; rund 1 500 Fragebögen wurden ausgewertet. Ziel der Befragung war es, „*Musikvorlieben von Schülern der Hauptschule zu quantifizieren und ihre Abhängigkeit von Alter, Geschlecht und den sozialen Bedingungen, unter denen die befragten Jugendlichen aufwachsen, zu bestimmen, musikalische Verhaltensweisen zu ermitteln, Einflüsse von Massenmedien festzustellen und die Einstellungen und Wünsche der Schüler und Schülerinnen zum Musikunterricht in der Schule zu erfragen*“.

Einige markante Befragungsergebnisse seien hier genannt: Als „*beliebteste Musikarten*“ werden „*Popmusik*“ (56 %), deutsche Schlager (18 %) und ausländische Schlager (13 %) genannt. Alle anderen Gattungen rangieren weit abgeschlagen bei 2 % abwärts. Dabei sind die Jungen ein bißchen „*progressiver*“ als die Mädchen. Unter den Pop-Musikgruppen stehen mit Les Humphries Singers und T. Rex solche an der Spitze, die mehr zum Schlager als zur harten Rockmusik tendieren; letztere steht in Gestalt von Deep Purple an dritter Stelle. – Zwischen einer und drei Stunden Musik hören täglich 49 % der Befragten; am beliebtesten ist der Sender Radio Luxemburg. Auf die Frage, ob in diesem ja ganz auf Werbung abgestellten Sender für Schallplatten geworben werde, antworteten 47 % bejahend, 51 % verneinend, 70 % sind überzeugt, daß Schallplatten hergestellt würden, um Geld zu verdienen und den Zuhörern Freude zu machen. – Auf die Frage nach der Funktion von Schlagermusik wurden vor allem die folgenden Sätze angekreuzt: „*Schlager haben nur ein Thema: Liebe*“ (35 %), „*Schlager sind Musik für junge Leute*“

(20 %), „*Schlager sollen nur unterhalten und der Entspannung dienen*“ (15 %).

Nach dem Sinn des Musikunterrichts befragt, kreuzten die Schüler folgende Sätze an: „*den Schülern helfen, sich besser in Schlager und Pop-Musik auszukennen*“ (28 %); „*Auskunft geben über jede Art von Musik und von Leuten, die Musik machen, verkaufen, hören*“ (23 %); „*Die Schüler befähigen, selbst Musik zu spielen*“ (15 %); „*den Schülern Gelegenheit geben, sich von den anderen Stunden zu erholen*“ (14 %); „*Gelegenheit geben, zu singen*“ (8 %); „*Musikunterricht ist überflüssig*“ (7 %); „*den Schülern helfen, sich besser in Klassischer Musik auszukennen*“ (4 %). Ihr derzeitiger Musikunterricht gefiel 52 % einigermaßen, 38 % gut, 10 % gar nicht. – Die beliebtesten Instrumente sind Gitarre (47 %), Schlagzeug (17 %), E-Orgel (14 %), Trompete (5 %), Akkordeon (4 %), Klavier (2 %).

Für Pape ergeben sich aus der Befragung für den Musikunterricht folgende übergeordnete Lernziele: „*1. Ich-Stärkung und Identitätsfindung (nach Rauhe) durch Anleitungen zu einem kritisch-emanzipatorischen Konsumverhalten*“, „*2. Abbau ästhetischer Fremdbestimmung zugunsten eines Befähigtwerdens zur ästhetischen und somit auch politischen Selbst- und Mitbestimmung*“, „*3. Abbau von Irrationalität zugunsten von Rationalität durch Abbau von Vorurteilen und Förderung der Kritikfähigkeit gegenüber veränderbaren gesellschaftlichen, gruppenspezifischen und individuellen Normen*“ (nach Rauhe), „*4. Steigerung der Genußfähigkeit*“, „*5. Weckung eigener kultureller Bedürfnisse*“. Dazu reicht nach Pape eine fachimmanente Behandlung der Pop-Musik mithilfe „*musikalischer Elementarkenntnisse*“ nicht aus, vielmehr müssen folgende Bereiche hinzukommen: „*Einblick in die Struktur des Musikmarktes als Teil unseres Wirtschaftssystems (Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Produktionsweise und privater Aneignung)*“; „*Analyseversuche der Interdependenzen zwischen musikalischen Verhaltensweisen, gesellschaftlichen Bedingungen und musikalischer Sachstruktur*“; „*Bereitstellen von Hilfen zur Erkenntnis der eigenen musikalischen Verhaltensweisen im Zusammenhang mit der Populärmusik und dem Erkennen der eigenen sozialen Lage*“; „*Einblick in die Strategien der Manipula-*

tion“; „Auseinandersetzung mit der Ideologie deutscher Schlagertexte“. Im Vorwort faßt Pape diese Ziele des Musikunterrichtes noch einmal zusammen, nämlich „den Manipulationen der Massenmedien entgegenzuwirken“.

Im Rahmen einer Rezension ist es unmöglich, diesen Lernzielkatalog bildungspolitisch zu analysieren und im einzelnen zu prüfen, wo ein entsprechender Musikunterricht den tatsächlichen Interessen der Hauptschüler dienen, wo er ihnen eher entgegenwirken und wo er sich in dieser Form überhaupt durchführen lassen würde. (Ich selbst habe erlebt, daß die Diskussion dieses Lernzielkataloges innerhalb einer musikpädagogischen Seminarveranstaltung sehr bald auf die Erörterung bildungspolitischer Grundsatzfragen hinauslief). Ein Schlußgedanke sei dennoch erlaubt: Pape sieht den Sinn des Musikunterrichtes nicht ausschließlich, aber doch vor allem darin, bei der „Ich-Stärkung“ und „Identitätsfindung“ zu helfen, falsches Bewußtsein zu verändern usw. Mir kommt das anmaßend vor, auch wenn es vermutlich gar nicht so gemeint ist: sind wir, die im weitesten Sinne „Lehrenden“, ich-stärker und mit uns identischer als Hauptschüler? Sind wir in unserem eigenen Bereich handlungsfähiger und weniger manipuliert als Hauptschüler in dem ihrigen? Ich sehe nur, daß wir auf theoretischem Gebiet mehr wissen und daß wir uns und die Hauptschüler unablässig fragen müßten, was von diesem Wissen in welcher Form sie gebrauchen können, um ihre eigenen Interessen gemeinsam wahrnehmen zu können. Martin Geck, Hattingen

SABINE SCHUTTE: *Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze. Strabourg-Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1970. 141, (16) S., Tabellen. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 52.)*

Ziel der vorliegenden Arbeit ist der „Versuch einer systematischen Erfassung der ungeradtaktigen österreichischen Volkstänze nach musikalischen Gesichtspunkten“ (S. 136). Wiewohl immer wieder zu betonen ist, daß im Volkstanz Musik, Tanz und

Brauch eng miteinander verknüpft sind, überzeugt diese Unternehmung doch völlig von der Notwendigkeit, immer wieder auch über dies oder jenes von den drei Elementen Einzelanalysen und Einzeluntersuchungen anzustellen. Ja noch mehr: die Lektüre von übergreifenden, zusammenfassenden Gesamtuntersuchungen von Tanz, Musik und Brauch läßt die Gefahr erkennen, daß die drei genannten Elemente nicht genügend in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit betrachtet werden. So ist der Ansatz der vorliegenden Arbeit durchaus richtig gesehen.

In systematischer Abfolge werden hier nun untersucht die Elemente der Ländlerformen, der Aufbau der harmonischen Funktionen, die jeweils für die Dauer eines Taktes Gültigkeit haben, sowie ihre rhythmischen und melodischen Strukturen, wobei die Reihenfolge der Wichtigkeit und Charakteristik entspricht: harmonische Struktur an erster, Melodik an letzter Stelle, der Klangstruktur untergeordnet. Es folgt die äußere Struktur größerer Formkomplexe, der Großarchitektur, die freilich an der schriftlichen Quelle nicht immer mit Sicherheit abgelesen werden kann, weil sie weitgehend der augenblicksverbundenen Improvisation untersteht.

Nicht ganz befreunden kann ich mich mit der Gleichstellung von Periodisierung und Viertaktigkeit, bzw. Nicht-Periodisierung und größerem Komplex. Mir scheint, daß die zweimal acht Takte die gleiche Eigengesetzlichkeit besitzen wie die zweimal vier Takte der kleineren Stücke. Es wird die Gesamtheit der Formelemente verdoppelt oder wohl gar vervierfacht. Die Funktionsfolge, die im einen Fall den Viertakter betrifft, tut es im anderen Fall bei dem Achtakter.

Ein anderer Faktor, den ich für etwas bedenklich halte, ist die Gleichsetzung gewisser Tanznamen mit Tanzkategorien. Die Verfasserin erkennt selber diese Problematik, wenn sie auf der einen Seite zwar sagt: „... Ausgangspunkt für diese Bestimmung der Haupttypen ist die Konzentration bestimmter musikalischer Struktureigenschaften auf Gruppen von Tänzen gleichen Namens...“ (S. 82), während anderenorts eine vielfach zu konstatierende Identität von Steirisch und Ländler zugegeben wird. Meine eigenen Untersuchungen am Ländler in Bayern zeigen, daß die Namen Ländler

und Steirisch, ja selbst Walzer und Mazurka, sowie eine Reihe von anderen Namen in der Volkstradition durcheinander gehen und vielfach unterschiedslos gebraucht werden.

Auf der anderen Seite mag es sein, daß mancherlei an der Welt des Ländlers in Österreich anders ist als in Bayern, was sich für den Kenner an vielen der von der Verfasserin vorgelegten Melodiebeispielen offen erkennen läßt. So wäre es der Mühe wert, einen Vergleich mit dem inzwischen stark angewachsenen Sammelmateriale in Bayern vorzunehmen. Dann würde sich einerseits zeigen, daß die bayerische Realisation in mancher Hinsicht anders aussieht, als der oft urigere österreichische Typus. Dann würde sich freilich auch zeigen, daß die von den österreichischen Ländlerforschern behauptete und von der Verfasserin angenommene Identifikation von bayerischem Ländler mit dem 16-taktigen Schuhplattler nicht haltbar ist. Unter dem bayerischen Material gibt es einen hohen Prozentsatz des von der Verfasserin so genannten „periodisierten“ Tanzes. Auf jeden Fall jedoch ist das Ländlerbuch von Sabine Schütze geschickt und kenntnisreich angelegt und mit Konsequenz durchgearbeitet. Es kann und sollte wohl zum Muster genommen werden für eine Reihe von weiteren Untersuchungen an mitteleuropäischen Tanzmelodien, deren Problematik seit langem auf Durchdenkung wartet. Felix Hoerburger, Regensburg

KARL SCHÜTZ: Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wien: Verlag Notring 1969. IV, 6, 119, 42 S. (Dissertationen der Universität Wien. 35.)

Dem Buch liegt die wesentlich umfangreichere, 1964 approbierte Dissertation gleichen Titels zugrunde. Dieses geht nur indirekt und zwar dadurch hervor, daß ein Siegel für die Dissertation gewählt und die „Diss.“ an vielen Stellen als Quelle (sic!) herangezogen wird – Anzahl der Seiten des ursprünglichen Hauptteils mindestens 287 und des Anhangteils mindestens 114. – Die grobe Gliederung des Buches ist zweckmäßig gewählt: Kapitel I und II geben eine weitausholende *Historische Übersicht* und u. a. – leider viel zu breit, oft wiederholend – gewisse Informationen über frühere Literatur, über Orgelvandalismus und Orgel-

gewerbe. Im Kapitel III (es beginnt auf S. 1) sind 24 biographische Skizzen Wiener Orgelbauer mitgeteilt, wozu hauptsächlich Material aus dem Archiv der Stadt Wien, aus der Wiener Zeitung, aus Pfarrchroniken und Fakten aus der Literatur herangezogen werden. Unter diesen Orgelbauern befinden sich Johann Bohack, Franz Xaver Christoph, J. Fridrich Ferstl, Stephan Helwig, Mathäus Jesswagner, J. Gottfried Malleck, Anton Pfliegler, David Posselt, Mathias Jacob Wiest, Joseph und Johann Wiest, Veit Wurzer, deren Werke (insgesamt 34, fast alle außerhalb Wiens) im nächsten Kapitel ausführlich behandelt sind. Systematik und überlegte Anordnung, weniger Unterstreichungen hätten gerade dem IV. Kapitel außerordentlich gut getan.

Es schließt sich ein Kapitel über fünfzehn in Wien aufgestellte Orgeln an, geordnet nach Stadtbezirken – die hier mit arabischen, in vorhergehenden Kapiteln mit römischen Ziffern bezeichnet sind. Leider führt der Verfasser nicht näher aus, wieso er aus Werkstattübernahmen „*interessante Werkstattzusammenhänge*“ erkennt. Auch der Ankündigung, „*nun über die allgemeinen Bauprinzipien unter besonderer Berücksichtigung der persönlichen Gepflogenheiten einzelner Orgelbauer*“ zu berichten (S. 104), folgt keine klärende Ausführung. Vielmehr wird dort auf eine 38 Punkte umfassende Handschrift – im Anhang dankenswerterweise vollständig mitgeteilt – aus dem Stift Altenburg bei Horn eingegangen; es handelt sich um die für einen guten Orgelbau allgemein notwendigen Kriterien. „*Daß ohne weiteres von einer Wiener Schule gesprochen werden kann*“, glaubt der Verfasser aus gemeinsamen Grundzügen der in vorhergehenden Kapiteln angeführten Orgeln entnehmen zu können. Jedoch ist die Zusammenstellung der Grundzüge (z. B. „*Als Sonderform ist sehr beliebt der Bau der Quintadena*“, S. 115) viel zu weit gefaßt und nicht auf Spezifika hinzielend angelegt mit Ausnahme der Elemente der Prospektgestaltung samt deren Skizzierungen.

Dem Titel der Arbeit entsprechend hätte man zumindest eine Übersicht über diesen Zeitraum erwarten können. Doch fehlen viele Orgelwerke der fünfziger und sechziger Jahre, z. B. Arbeiten von Johann Josef Henke. Vollends unerklärlich ist die Aufnahme der Chororgel in Klosterneuburg,

17. Jahrhundert. Es bleibt dem Leser überlassen herauszufinden, wieso eine „1945 schwerst beschädigte“ Orgel durch einen Neubau ersetzt wird (S. 28), bei einem anderen „1945 schwerst beschädigten“ Werk (S. 36) „eine Restaurierung keine Schwierigkeiten bietet“. Sieht man von solchen Mängeln und auch von Mängeln in der Zuordnung von Quellen ab, so sind sehr viele neue Mitteilungen historischer Fakten aus diesem Buch herauszulesen; darin besteht der Wert der Arbeit. Man sollte dankbar sein, daß ohne Druckzwang eine weitere Dissertation zum Druck befördert wurde.

Franz Bullmann, Berlin

GUSTAV FOCK: Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1974. 312 S., 46 Abb. auf 20 Taf. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 5.)

Die Orgelbewegung der zwanziger Jahre hat viele organologische Arbeiten angeregt und entstehen lassen. Die zahlreichen in letzter Zeit erschienenen musikwissenschaftlichen und musikhistorischen Aufsätze, Abhandlungen, Bücher und Nachdrucke, die Untersuchungen an historischen Orgeln und die Erhellung der Lebensumstände ihrer Erbauer zum Gegenstand haben, wachsen weiter an wie kaum ein Zweig innerhalb der Musikgeschichte, insonderheit des Instrumentenbaues. Aus der Feder des Hamburger Orgelwissenschaftlers Gustav Fock, der sich ein Leben lang mit Arp Schnitger befaßt hat, liegt nun die erste Monographie über den niederdeutschen Orgelbauer vor, die – das darf vorweg gesagt werden – zweifelsohne als Standardwerk betrachtet werden muß. Eine ältere Fassung dieser Schnitger-Monographie ist 1945 bei der Zerstörung des Verlagsgebäudes im Satz vernichtet worden. Der Unbeirrbarkeit des Verfassers ist es zu danken, daß er von seiner Lebensaufgabe nach diesem Verlust nicht gelassen, sondern – wie der Herausgeber Rudolf Reuter im Geleit betont –, das Werk inzwischen wesentlich vertieft und um neue Erkenntnisse bereichert, hat wiedererstanden

lassen. Umso trauriger ist es, daß er noch vor Erscheinen des Bandes verstorben ist.

Über die Darreichung des Materials in landschaftlicher Gliederung mag man geteilter Meinung sein. Vielleicht erscheint manchem die Arbeit Schnitgers und die seiner Schule, seiner Vorgänger und anderer Orgelbauer nicht immer klar genug voneinander abgetrennt, obwohl Schnitgers Fortwirken jeweils gesonderte Kapitel gewidmet sind. Fock beginnt mit einem Abriss über Schnitgers Vorfahren sowie einer genealogischen Zusammenstellung der ihm bekannt gewordenen Namensträger Schnitger. Bereits ausführlich wiedergegeben wird die Jugend-, Lehr- und Gesellenzeit (1648-1677) des Orgelbauers, sein Eintritt in die Werkstatt des Veters Berendt Huß zu Glückstadt in Holstein, Ausbildung und Mitarbeit an Orgelbauten seines Lehrherrn, an den Instrumenten der Stadtkirche zu Glückstadt und denen von St. Cosmae und St. Wilhadi in Stade. Mit der Wilhadiorgel, die der junge Arp Schnitger nach dem Tode von Huß (1676) fertigstellt, liefert er bereits sein Meisterstück. Ein Jahr später läßt er sich in Stade nieder und führt seine Werkstatt in jenen Jahren erster selbständiger Tätigkeit von hier aus (1677-1682) bald zu Ansehen und zu einem schnellen Aufblühen.

Fünf Jahre lang arbeitete Schnitger in Stade (St. Nikolai), Borstel, Assel, Jork, Oederquart und Osten sowie in den Herzogtümern Bremen und Verden (Freiburg, Scharmbeck, Bülkau und Lüdingworth), daneben bereits in und um Hamburg (St. Johanniskloster, Nienstedten und Kirchwerder). Bei der Mitteilung der Stimmenpläne, überwiegend zwei- bis dreimanualiger Orgeln, wird die Aufteilung auf Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk und Pedal evident. Fock schöpft dabei aus Gutachten und Aufzeichnungen, die bei späteren Umbauten ans Licht gekommen sind und führt damit die Entwicklungslinien bis in unsere Zeit herauf, was im übrigen auch für die folgenden Absätze des Buches gilt.

Die Hamburger Jahre (1682-1719) werden eröffnet mit einem Überblick über die Geschichte des Orgelbaues seit etwa 1550, also erst von jener Zeit an, in der die ablehnende Haltung der Reformation gegen die Orgel als Kirchenmusikinstrument gewichen ist. Am Ende des 17. Jahrhunderts hat die Musik nach Friedrich Chrysander

in keiner freien Reichsstadt so festen Fuß gefaßt wie in Hamburg. Die Zahl der Orgelbauer ist zu jener Zeit größer als in irgendeiner anderen deutschen Stadt (S. 44). Fock zählt eine ganze Reihe davon auf und hebt Hans Christoph Fritzsche und Joachim Richborn mit den von ihnen erbauten oder umgebauten Instrumenten besonders hervor. Den Bau von Schnitgers größtem Werk in der Nikolaikirche bezeichnet der Verfasser als den entscheidenden Schritt in der Entwicklung des Orgelbauers. Tatsächlich ist dieser Schritt der Durchbruch zum Ruhm Schnitgers gewesen, der durch den Bau der Jacobiorgel weiter gefestigt worden ist. Die ausführlichen Angaben zur Disposition beider Instrumente erbringen die Bestätigung hierfür. Für die Orgelneuerungsbewegung mit der denkwürdigen Organistentagung Hamburg-Lübeck 1925 hat die heute noch erhaltene Jacobiorgel grundlegende Bedeutung erhalten. Neben diesen nahezu gleichgroßen Instrumenten stammen von Schnitger fast zwanzig weitere Orgeln in Hamburg (Pesthofkirche, St. Paulikirche, St. Petri, St. Maria-Magdalena, Hamburg-Moorburg, Hamburg-Steinbeck, St. Gertrud, Dom, Hamburg-Ochsenwerder, Hausorgeln und Positive usw.).

Nach Hamburg beginnt Schnitgers Tätigkeitsbereich sich territorial auszuweiten, über den niederdeutschen Raum bis in die Niederlande hinein, wobei allerdings kein anderer Landstrich wie das zwischen Hamburg und Stade gelegene Alte Land am engsten mit ihm verbunden bleibt.

Es kann hier unmöglich auf alle Arbeitsgebiete Schnitgers eingegangen werden. Nur umrißhaft sei die Tätigkeit zwischen Elbe und Weser (1682-1719) erwähnt, die Orgeln von Hamburg-Neuenfelde, die ebenfalls in der Erneuerungsbewegung eine Rolle spielen, von Steinkirchen mit dem noch fast vollständig erhaltenen Prospekt und Pfeifenwerk, von Mittelkirchen und Esterbrügge, die Orgeln des Doms, der St. Stephanikirche, Liebfrauenkirche, St. Martini, St. Pauli und St. Ansari in Bremen, des Doms von Verden/Aller u. a., der Lüneburger Orgeln bis hin nach Zellerfeld im Harz. Schnitgers Schüler Nathanael Krusewitz, Gregorius Struve, Matthias Dropa, Christian Vater und Johann Matthias Naumann setzen in eben diesem Gebiet die Tradition fort. Die Verbundenheit des Orgelbauers mit seinem

Heimatland Oldenburg und Ostfriesland findet ihren Niederschlag in zahlreichen Werken; in Schleswig-Holstein, Mecklenburg, und Pommern, in Magdeburg (St. Johannis, St. Jakobi, Hl. Geist-Kirche, St. Ulrich, St. Petri, Dom) und Berlin (St. Nikolai, St. Sebastian, Eosander-Kapelle des Schlosses Charlottenburg) ist seine Kunst ebenso geschätzt worden wie in den Niederlanden, wohin (Zwolle) die Söhne Johann Jürgen und Franz Caspar nach dem Tod des Vaters im Juli 1719 die Werkstatt verlegt haben.

Schließlich seien noch England, Rußland, Portugal und Spanien erwähnt, wohin seine Orgeln geliefert worden sind. Das chronologische Verzeichnis der von ihm erbauten oder umgebauten Orgeln weist 169 Werke auf. 49 Gesellen (Schüler), die als Orgelbauer bei Schnitger tätig gewesen sind, arbeiten später über den Wirkungskreis ihres Meisters hinaus in Skandinavien, dem westlichen Teil der Niederlande, im Gebiet von Celle, Hannover und Hildesheim sowie in Hessen und Schlesien. Sie haben sich fast ausnahmslos seinem Stil angeschlossen und ihm teilweise bis ins 19. Jahrhundert vermittelt.

Die Prinzipien der klassischen Bauweise Schnitgers liegen zu allererst in der Logik des Dispositionsaufbaues. Sowohl im Hauptwerk, Rückpositiv, Oberwerk als auch im Pedal finden sich meist vollständig besetzte Prinzipalchöre, denen vielchörige gemischte Stimmen, Zungen und in ihrer Klangschattierung äußerst unterschiedliche Flötenregister zugeordnet werden. Jedes Manual und Pedal repräsentiert ein in sich vollständig geschlossenes Werk, dessen Charakter durch die lückenlose Durchführung der Grund- und Aliquotstimmen und die Gegenüberstellung der drei Klanggruppen Eng-Weit-Solo bestimmt wird. Strahlenden Glanz erhalten die Werke durch bis zu zehnhörige Mixturen, bis zu neunhörige Scharfs, zwei- bis dreifache Zimbeln und Rauschpfeifen. Grundsätzlich basiert das Hauptwerk auf der 16', das Rückpositiv auf der 8' oder 4', das Oberwerk ebenfalls auf der 8', das Brustwerk auf der 4', oder 2', und das Pedal auf der 32'-Lage. Schnitger bedient sich der variablen Mensur, baut Schleifladen, während von Huß noch Springladen angewandt worden sind, und setzt den Umfang der Klaviaturen in den Manualen meist auf C, D, E, - c³, im Pedal auf C, D, E - d¹. Ein weiteres Grundprinzip

des Schnitgerschen Orgelbaues bestimmt für jede Lade ein eigenes Klavier. Bei großen Orgeln wird damit die Viermanualigkeit (z. B. St. Nikolai-Hamburg: IV. Man./BW; III. Man./OW; II. Man./HW und I. Man./RP) erreicht. Dies hat auch seine Auswirkung auf den Prospekt, der aus Türmen und dazwischenliegenden Feldern aufgebaut ist (vgl. hierzu den Artikel *Schnitger* von Gustav Fock in MGG 11, 1961, Sp. 1913 bis 1919) und deshalb nicht mehr in Altarnähe, sondern, wenn irgend möglich, auf der Westempore seinen Platz findet. Die dem Buch beigegebenen Bildtafeln geben hierzu eindrucksvolle Beispiele wieder.

Die Forschungsarbeit des Verfassers bleibt einmalig, zieht man den Mangel an Vorarbeiten, die große Anzahl der unter Schnitgers Leitung gebauten Orgeln und die geographische Reichweite seiner Tätigkeit in Betracht. Äußerst begrüßenswert die ausführlichen Personen- und Ortsregister, die den Band erschließen. Endlich sei auch die verlegerische Leistung hervorgehoben, durch die der Band in so ansprechender Form herausgebracht worden ist.

Raimund W. Sterl, Regensburg

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 7-10: Messen 30-55, hrsg. von Siegfried HERMELINK. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1967, 1968, 1969 und 1970. XXVI, 233 S., XXXVIII, 241 S., XXIV, 170 S. und XXII, 224 S.

Die vom Herausgeber auf zehn Bände veranschlagte Edition der Messen nähert sich mit den vier vorliegenden Publikationen ihrer Vollendung. Während die ersten vier Bände (Bd. 3-6) Messen aus Personaldrucken enthalten, die zu Lassos Lebzeiten erschienen sind (vgl. die Besprechungen in Mf XIX, 232, Mf XXI, 141-142 und 406-408), folgen nunmehr „Messen aus Einzel- und Sammeldrucken 1570-1588“ (Bd. 7, Nr. 30-35), „Messen der Drucke Paris 1607 und München 1610“, also posthum gedruckte Werke (Bd. 8, Nr. 36-41) und „Handschriftlich überlieferte Messen“ (Bd. 9 und 10, Nr. 42-48 und 49-55). Übersichtlichkeit und Ausstattung der Edition sind bemerkenswert, beachtlich die Sorgfalt im einzelnen. Die folgenden Überlegungen sollen daher

nicht die Verdienste des Herausgebers schmälern, sondern anregen, die nahezu fertige Edition unter verschiedenen Aspekten zu erschließen. Das in kurzer Zeit so weit fortgeschrittene Unternehmen läßt sich nunmehr überblicken und fordert deshalb grundsätzliche Erwägungen heraus.

Die vielschichtige Quellenlage von Lassos Messen hätte wohl jeden Editionsplan zu Kompromissen gezwungen. Der Gedanke aber, entsprechend der von Haberl und Sandberger begonnenen Reihe zunächst einmal auf zeitgenössische Personaldrucke zurückzugreifen, führt doch zu Konsequenzen, welche die Angemessenheit eines solchen Vorgehens ziemlich bald in Frage stellen. Da nämlich einzelne Messen in den Personaldrucken mehrfach erscheinen, in der Neuausgabe aber natürlich nur einmal, im Zusammenhang des jeweiligen Erstdrucks, wird die geschlossene Wiedergabe der Personaldrucke schon im Anfangsstadium vereitelt, so daß die eigentliche Rechtfertigung des Planes, originale Anordnungen zu erhalten, entfällt. Schon der dritte Druck von 1577 ist aus der Neuausgabe nicht ohne Mühe zu rekonstruieren; er setzt sich aus folgenden Nummern zusammen: 10-13 (Bd. 4) + 4 + 2 (Bd. 3) + 14/15 (Bd. 4) + 5/6 + 9 + 8 (Bd. 3) + 16 (Bd. 4) + 7 (Bd. 3) + 17 (Bd. 4) + 18-20 (Bd. 5). Es stellt sich danach grundsätzlich die Frage, ob die originale Werkfolge bei Messendrucken überhaupt bewahrenswert ist, da Messen in höherem Maße als Lieder, Madrigale oder Motetten für sich allein stehen. Eine beziehungs- oder geistreiche Zusammenstellung von Einzelwerken ist deshalb weniger wahrscheinlich. Es bleibt zumeist bei einer mehr oder weniger zufälligen Auswahl.

Gegen die Bevorzugung der Drucke spricht ferner, daß sorgfältig angelegte und weitgehend datierte Handschriften, die aus dem Wirkungskreis Lassos stammen, vielfach als früheste Quellen erhalten sind und deshalb ein Vorrecht bei der Edition beanspruchen können, selbst wenn man Abweichungen späterer Drucke als authentisch aufzuwerten genötigt ist. Dies Vorrecht räumt der Herausgeber den frühen Handschriften gelegentlich ein, so z. B. bei dem posthumen Druck von 1610 (Bd. 5 und 8): während in den bisherigen Neuausgaben die glatteren Versionen dieses Drucks als „Fassung letzter Hand“ galten, weist die vorlie-

gende Ausgabe diese Änderungen Lassos Sohn Rudolf zu und publiziert erstmals den authentischen Text der Münchner Handschriften. Dies Beispiel macht nochmals deutlich, wie der Gesamtplan das Oeuvre überlagert. Es wäre wohl doch – entgegen der Argumentation, Bd. 3, S. VI – sachgerechter gewesen, von dem auch in zeitgenössischen Quellen beachteten Kriterium der Stimmenzahl auszugehen und dann chronologisch zu ordnen, zumal da wir „dank der ausgedehnten Quellenstudien Boettichers . . . über die zeitliche Reihenfolge, in der die einzelnen Messen Lassos entstanden sind, ziemlich gut unterrichtet“ sind (ibidem). Dies Verfahren hätte die jeweils früheste Quelle in den Blick gerückt, ohne daß man sie deshalb immer hätte als beste Vorlage der Edition zugrundelegen müssen. Da für die letzten Messenbände Ergänzungen vorgesehen sind wie etwa die nicht von Lasso stammenden Modellkompositionen, wäre es zu begrüßen, wenn dort auch Übersichten oder Verzeichnisse nach verschiedenen Gesichtspunkten das Messenkorporus erschließen, etwa nach Stimmenzahl, nach Modellkompositionen, nach der Entstehungszeit oder wenigstens nach der frühesten Quelle, die einen Terminus ante quem setzt, und womöglich nochmals nach Personaldrukken.

Wie bereits dargelegt, hat der Herausgeber bei der Edition gelegentlich auf Handschriften als die jeweils besten Vorlagen zurückgegriffen. Bei Nr. 31 (Bd. 7) legt er einen Einzeldruck von 1582 zugrunde, obwohl zwei Handschriften, von 1569 und 1572, zur Verfügung stehen. Das ist selbstverständlich möglich, nur macht dieser Fall darauf aufmerksam, daß grundsätzlich die Begründungen fehlen, die zu einer solchen Wahl geführt haben, d. h. Quellenbewertungen, die über „sehr gut“ oder „praktisch fehlerfrei“ hinausgingen. Auch die Kennzeichnung als „Sekundärquelle“ müßte in der Quellenkritik gerechtfertigt werden.

Die vorliegenden vier Bände enthalten sechszwanzig vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Kompositionen; sie umfassen sowohl Früh- wie auch Spätwerke. Da nur elf, darunter die sechs Messen des achten Bandes, schon zuvor in Neuausgaben vornehmlich des 19. Jahrhunderts zugänglich waren, bietet sich dem Praktiker wie dem Wissenschaftler ein Neuland, das reiche Ent-

deckungen verheißt. Es wäre zu wünschen, daß das Urteil über Lasso anhand der Neuausgabe der Messen überprüft würde.

Martin Just, Würzburg

JOHANN WALTER: Sämtliche Werke, hrsg. von Otto SCHRÖDER. Vierter Band: Deutsche Passionen nach Matthäus und Johannes; Magnificat octo tonorum 1540; Psalmen, eine Antiphon; Fugen, sonderlich auf Zinken 1542. Für Otto SCHRÖDER † auf Grund der Vorarbeiten seines Mitarbeiters Max SCHNEIDER † besorgt von Werner BRAUN. Kassel-Basel-Tours-London und St. Louis-USA: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House 1973. XXX, 129 S.

Mit dem Erscheinen des 4. Bandes ist die Gesamtausgabe der Werke des Torgauer Hofkapellmeisters und Stadtkantors Johann Walter vorläufig abgeschlossen. Ihr Fortgang hatte zuzeiten etwas von einer Echternacher Springprozession: 1943: 1. Band; 1953: 1. Band (Neudruck) und 2. Band; 1955: 3. Band; 1961: 5. Band; 1970: 6. Band; 1973 4. Band. Zwar hatte Schröder vor seinem Tode die Übertragungen und die meisten Vorworte abgeschlossen, doch erwiesen sie sich als revisions- und ergänzungsbedürftig; Vorworte und Kritische Berichte mußten größtenteils neu gefaßt werden.

Um die Anordnung des 4. und 6. Bandes hat es mancherlei Diskussionen gegeben. In gewissem Sinne tragen beide den Charakter von Abschlußbänden. Denn auch der vierte enthält teils Werke, für die Walter nicht als „Autor“ im strengen Sinne gelten kann, teils solche, die aus seinem Gesamtwerk herausfallen und singular – peripher überliefert sind.

Da sind zunächst die seit Otto Kade viel umstrittenen beiden Choralpassionen nach Matthäus und Johannes, von denen die Torgauer Walter-Handschriften (TWH) nur die Turbae – anonym – überliefern. Für die Solopartien ist man auf eine Handschrift aus Grimma (Mus. Gri. 11) als früheste Quelle (spätestens 1550) angewiesen; auch sie nennt Walter nicht. Diese „deutsche Urpassion“ ist seit 1550 dann bis ins 19. Jahrhundert hinein vielfältig überliefert, verändert und ergänzt worden.

Nachdem schon Ameln und Gerhardt die Quellenfrage und die Autorenfrage

wesentlich präziser und kritischer beurteilen als Kade, an Walters Autorschaft aber mit Bedenken festhielten, hat Werner Braun den Anteil Walters klar definiert: Er sieht ihn „als Notator, als Redaktor, als Mann, der einen Brauch durch das Mittel der Schrift zur Literatur verwandelt hat und der auch ferner liegende Gemeinden anregte, aus alter lokaler Überlieferung die deutsche Historia hervorgehen zu lassen“ (S. XI). Für die Turbae belegen dies die TWH. Braun macht wahrscheinlich, daß Walter einem ursprünglich dreistimmigen Falsobordone-Modell, bei dem Christus, der Evangelist und der (die) Soliloquent(en) ihre Tenores kombinierten, im Diskant ein *a'* hinzufügte, so daß – aus moderner Sicht – ein Grundakkord in Terzlage entstand. Er untersucht ferner eingehend die chorischen Zäsuren und Satzschlüsse. Die seit Kade immer wieder vertretene Behauptung, der Tuba-Tenor sei Luthers Evangelienton, ist, wie Braun zeigt, unhaltbar. Es liegt offenbar kein c. f. zugrunde, die Zäsuren sind „reine Klangkadenzen“ (Mahrenholz).

Selbstverständlich hat Walter die Passionen mit Rezitativen aufgeführt. Darauf haben sich Zeitgenossen in Leipzig sogar gelegentlich berufen (S. VII, Anm. 4). Möglicherweise hat er dafür den Passionston gebraucht. Ob aber die Grimmaische (oder eine andere) einstimmige Überlieferung uns speziell die Torgauer oder nicht vielmehr – wahrscheinlicher – eine allgemein übliche Improvisationspraxis bezeugt, ist nicht schlüssig zu beweisen. Die TWH setzen einen Fundus von Choralbüchern voraus, von denen nur noch Visitationsprotokolle berichten. Lektionen aber wurden oft nur nach mündlich überlieferten Modellen improvisiert. Daß Walter dabei in den Rezitativen nicht den Passions-, sondern Luthers Evangelienton gebraucht hätte, ist allerdings auch nicht auszuschließen: Er hatte Luther assistiert, als dieser bei den Einsetzungsworten in der *Deutschen Messe* 1526 den traditionellen Abendmahls durch seinen Evangelienton ersetzte. Und Luthers Entscheidungen waren ihm zumeist sakrosankt.

So ist die Aufnahme der Passionen in die Gesamtausgabe bestenfalls in ähnlichem Sinne zu rechtfertigen, wie die der Anonymen der TWH in dem 6. Band: Sie bezeugen

eine wichtige Praxis Walterscher Kirchenmusikpflege, auch wenn sein Anteil als Komponist nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Die Zufügung der choralen Partien ist in diesem Fall ebenso begrüßenswert, wie sie in den Bänden 2 bis 6 überall da vermißt wird, wo nur die figuralen Teilstücke von Wechselgesängen überliefert werden (vgl. meine Ausgabe eines *Magnificat* von Walter in der Reihe Das Chorwerk BA 4397).

Leider hat Braun (ebenso wie ich selbst in Band 6) diese Konsequenz bei den einfachen *Magnificat* von 1540 nicht durchgehalten: Auch hier hätte er die choraliter ausgeführten ungeradzahligen Verse unschwer ergänzen können – und zwar aus den *cantus firmi* von Walters mehrstimmigen Sätzen. Diese sind – in aller Schlichtheit – prägnante und aufschlußreiche Beispiele für die Technik kontrapunktischer *Magnificat*-bearbeitung in jener Zeit, besonders wenn man sie mit dem kunstvollen und großangelegten *Magnificat*zyklus Walters von 1557 vergleicht (vgl. meine Besprechung der *Vesperoffizien* in *Mf* XVI 1963, 410 ff. und des 5. Bandes in *Mf* XVII 1964, 216 f.). Die *Magnificat* von 1540 sind - ebenso wie die folgenden *Falsobordone*-Psalmen – schon einmal in der Neuausgabe der *Vesperoffizien* Georg Rhau von Hans Joachim Moser enthalten. Zu ihnen gehört auch eine kleine Antiphonbearbeitung (*Qui seminant*), auf die ein Zusatz im Zwischentitel S. 37 hinweisen soll. Er ist jedoch versehentlich auf den Zwischentitel zu den Psalmen (S. 61) geraten. Übrigens wäre die Reihenfolge von *Magnificat* und Psalmen im Band aus liturgischen und musikalischen Gründen besser umgekehrt gewesen.

Die *Falsobordone*psalmen sind ganz schlichte Gebilde, wie sie nach dem Bericht der Vorrede Rhau zu den *Vesperoffizien* die Torgauer Kantorei auf ihren *Convivien* (und gewiß auch im *Stundengottesdienst*) zu improvisieren pflegte. Sie stimmen mit deutschen Psalmen in *Klugs Gesangbuch* von 1533 und zum Teil sogar mit *Exempla* aus Rhau *Enchiridion utriusque musicae* musikalisch überein, die dort mit Wenzeslaus Philomathes in Verbindung gebracht werden. Walter hat sich offenbar wie die anderen „Komponisten“, die in den *Vesperoffizien* bei *Falsobordone*psalmen genannt werden, auf Revision und Fixierung einer

improvisatorischen Tradition deutscher Lateinschulen beschränkt.

Die 4. Abteilung bringt die 27 Kanons („Fugen“) für „gleichstimmige Instrumente“ erstmals in vollständiger Partiturausgabe. Ehmann hatte nur einen Teil ohne Resolutio 1930 und 1933, 3. Auflage 1954, veröffentlicht. Braun zeigt, daß auch diese Kanons – wie die Psalmen und Magnificat – als Lehrstücke aus dem Musikunterricht an Lateinschulen erwachsen sind, als anschauliche figurale Experimente mit den Kirchentönen. Quelle ist ein Stimmbuch der Leipziger Thomaskirche (Cod. Mus. 50). Es gehört mit dem dortigen Ms. 49 eng zusammen, welches wiederum nachweislich von den TWH abhängt (Walter-Ausgabe Band 6, S. 184, 192). So verdient die Autorenangabe des sorgfältig geschriebenen Titelblattes Vertrauen.

Dagegen ist die Anordnung offensichtlich durcheinandergeraten. Im Vorwort rekonstruiert Braun zwei dreistimmige Zyklen und einen zweistimmigen Zyklus, geordnet nach den Kirchentönen; darauf deutet auch die Formulierung des Titels hin. Drei überzählige Kanons werden an den Schluß gestellt. Ihre Echtheit erscheint Braun fraglich. Diese Anordnung hätte er aber auch in seiner Ausgabe befolgen sollen. Stattdessen hielt er sich – philologisch korrekt – an jenes Übungsheft einer Leipziger Lateinschule.

Hingewiesen sei auf eine Besonderheit von Walters Technik cantus-firmus-freier Kanons: die Ausschnittwiederholung. Es werden dabei nicht ganze Phrasen, sondern nur Phrasenausschnitte mit wechselnden Initien und Klauseln wiederholt. Diese Technik, die in Walters großen Kanonmotetten konsequent durchgeführt ist, finden wir auch in vielen der hier vorliegenden Kanons, zum Beispiel gleich in dem ersten Stück.

Der Kritische Bericht berücksichtigt sorgfältig alle Quellen. Leider übernimmt er für die TWH nicht die seit Carl Gerhardt üblichen Sigla. – In der äußeren Ausstattung entspricht der Band den anderen und der aus ihnen bekannten Sorgfalt. Ein paar Korrekturen: S. XXI, Tabelle, 2. Spalte, Nr. XIII in XIII zu berichtigen. S. 25, 3. Textzeile, unter 13. Note „und“. S. 129, drittletzte Zeile, 1. Wort „Qui“.

Es ist für alle, die sich mit dem Lebenswerk des Torgauer „Erzkantors“ beschäfti-

gen, eine Freude, seine Gesamtausgabe durch diesen Band aus kundiger Hand einstweilen abgeschlossen zu sehen. Einige Ergänzungen zur Gesamtausgabe mögen inzwischen schon anstehen, die bislang freilich nur ein schmales Heft ergeben würden. Doch halte ich es für möglich, daß es im Laufe der Zeit noch mehr werden.

Joachim Stalman, Resse über Hannover

Das Erbe Deutscher Musik. Band 67: Gambenkompositionen von Johann Schenck und Conrad Höffler. Hrsg. von Karl Heinz PAULS. Kassel: Nagel 1973. XI, 144 S. (Abteilung Kammermusik. Bd. 8.)

Die vorliegende Publikation bringt von Johann Schenck (1656 - nach 1709) *L'Echo du Danube*, op. 9, 6 Kammersonaten (je zwei für Viola da gamba und Basso continuo, für Viola da gamba und Basso continuo ad libitum und für Viola da gamba solo), und von Conrad Höffler (1647- vor 1705) *Primitiae Chelicae*, zwölf Suiten für Viola da gamba und Basso continuo. Die Sonaten von Schenck sind in einem Druck von Amsterdam (vor 1706) und von Paris (zwischen 1740 und 1745) und in einer von den beiden Drucken unabhängigen Handschrift aus Wien (Österr. Nationalbibl. Codex 16598), der Widmungsrede zufolge zwischen 1705 und 1711 entstanden, überliefert. Diese enthält in anderer Reihenfolge die Sonaten I - III, V und teilweise VI der beiden Drucke, anstelle der fehlenden Sonate IV steht eine Sonate für Viola da gamba solo. Die zwölf Suiten von Höffler sind in einem Druck von Nürnberg (1695) erhalten.

Der Herausgeber, Karl Heinz Pauls, gibt im Vorwort einen kurzen Überblick über die Geschichte der Musik für Viola da gamba, die einiger Berichtigungen bedarf. Die Behauptung, daß „der Italiener Alfonso Ferrabosco (II), um 1572 bis 1628, . . . die englischen Gambisten mit einer kunstvollen Spielweise vertraut“ gemacht habe (S. VI), muß dahingehend korrigiert werden, daß nicht der hier genannte Alfonso II., der bereits in England geboren wurde, sondern dessen Vater schon im Jahre 1562 als Musiker von Italien nach England gekommen ist (vgl. G. E. P. Arkwright, *Notes on the Ferrabosco Family*, in: *The Musical Antiquary* III-IV, 1911-12). Wie mehrfach

festgestellt worden ist (z. B. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, S. 361), hat möglicherweise der Vater Ferrabosco die Engländer mit der in Italien gepflegten Improvisationspraxis vertraut gemacht. Daß die „virtuose englische Gambenmusik“ in den *Divisions on a ground* „erst um 1660 . . . ihren Höhepunkt“ erreichte, wie die Beispiele von Christopher Simpson in *The Division-Violist*, London 1659, zeigen (S. VI), trifft wohl zu, doch muß festgehalten werden, daß Simpson am Ende dieser glanzvollen Entwicklung steht und daß die meisten der erhaltenen Beispiele – jene von Simpson ausgenommen – früher entstanden sind. (Der Herausgeber gibt in Fußnote 6 für das Werk von Simpson jenen Titel an, der von Simpson selbst erst für die 2. Auflage von 1667 verwendet worden ist.) Sehr merkwürdig erscheint die Äußerung „Bach schrieb seine drei Gambensonaten in einem homophonen Satz; das steht in einem deutlichen Gegensatz zu . . . den Soloparts seiner Violin- und Cellosonaten“ (S. VI). Der Herausgeber versteht unter „homophonem Satz“ offenbar „Einstimmigkeit“, da in diesen Sonaten der Viola da gamba meist eine Stimme des vorwiegend dreistimmigen polyphonen Satzes zufällt; auch sollte korrekterweise nicht von „Sonaten“ für Cello, sondern von „Suiten“ gesprochen werden.

Die Edition der Sonaten von Schenck bringt den Text des älteren Druckes von Amsterdam (A) und dann anschließend die beiden in A nicht oder nur teilweise enthaltenen Sonaten für Viola da gamba solo der Wiener Handschrift (W). In einem Lesartenverzeichnis sind die Varianten in W, die sich zu A ergeben, angeführt, jene des Pariser Druckes blieben unberücksichtigt. Das Lesartenverzeichnis zeigt einige Ungenauigkeiten, die hier berichtigt und ergänzt werden sollen. So werden abweichende Satzbezeichnungen bald angeführt, bald nicht berücksichtigt, z. B. Sonata II, 4. Satz, W: „Aria adagio“; Sonata III, die entsprechenden Sätze in W mit den Schreibweisen „Alemant, Courant, Sarabande, Gavotte“. In Sonata I sind einige Varianten in W, die im Lesartenverzeichnis nicht erscheinen: Vivace (S. 26f), T. 32, im bezifferten Baß 3 Achtelnoten *a-g-e* und punktierte Viertelnote *f*; in demselben Takt und in T. 33 in der Continuo-Stimme die punktierte Viertel-

note *f* resp. *e* jeweils in eine Viertel- und eine Achtelnote aufgelöst; in T. 62 in der Continuo-Stimme keine punktierte Viertelnote *gis*, sondern eine Viertelnote *gis* und eine Achtelnote *a*; in T. 134 im bezifferten Baß auf dem letzten Achtel nicht zwei Sechzehntelnoten *h-a*, sondern eine Achtelnote *h*. In der „Giga“ der Sonata III (S. 39 f.) sind die dynamischen Zeichen *f* und *p* ab T. 12 Mitte in W stets eine Achtelnote später notiert. In der Sonata IV der Wiener Handschrift (S. 63 f.) sind die folgenden Korrekturen anzubringen: 2. Satz „Aria“ (S. 63), T. 15, 2. Viertel, die 2. bis 4. Sechzehntelnoten eine Terz tiefer; 6. Satz „Allegro“ (S. 65 f.), T. 37, 2. Achtel, hier *fs*, in W ausdrücklich mit „*b*“ vor dem *f* bezeichnet, die Erhöhung erfolgt erst auf das 2. Viertel; T. 61, 2. Viertel, in W *d1*, nicht *dis1*, schließlich fehlen in T. 90 die in W vorhandenen Phrasierungsbögen.

Phrasierungsbögen, die sich aus Analogiegründen anboten, wurden stillschweigend ergänzt, ebenso offensichtliche Fehler der Quellen berichtigt, doch scheinen diese Ergänzungen oder Verbesserungen meistens nicht im Kritischen Bericht auf, entgegen den für diese Reihe üblichen Editionsrichtlinien.

Völlig unerklärlich ist die Anmerkung, die Continuo-Stimme solle mit einem Violoncello besetzt werden (S. 3, 18, 26, 34, 43, 73 und im Kritischen Bericht S. 142). Diese Besetzung ist sowohl klanglich als auch stilistisch äußerst fragwürdig.

Die zwölf Suiten von Conrad Höffler stehen in zwölf verschiedenen Tonarten, wie auch ausdrücklich auf dem Titelblatt des Nürnberger Drucks vermerkt ist. Die vier Hauptsätze der Suite bilden die einzelnen Teile aller zwölf Suiten, in fünf Suiten tritt als Eröffnungssatz ein Preludio oder eine Sonata hinzu. Leider war es nicht möglich, die vorliegende Edition mit dem Originaldruck zu vergleichen, doch dürften sich in diesem Fall auch wesentlich weniger Probleme ergeben haben.

Mit Genugtuung sei auf die meist schlicht gehaltene Generalbaßaussetzung hingewiesen. Der schön gestochene Notentext wird von vier Faksimile-Abbildungen aus den als Vorlage verwendeten Drucken ergänzt, die die beiden Titelseiten, die Widmungsrede von Schenck und die Rede an den Leser von Höffler wiedergeben (S. VIII-XI).

Für den praktischen Musiker stellt die Veröffentlichung dieser Sonaten und Suiten eine große Bereicherung dar und füllt eine schon lange schmerzlich empfundene Lücke aus.
Veronika Gutmann, Basel

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe III. Band 1: Konzerte für Violine und Orchester. Hrsg. von Heinz LOHMANN und Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. VIII, 99 S., 1 Taf. – Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 24 S.

Das Problem der Haydn-Violin-Konzerte ist kompliziert und war nur auf Grund eingehender Quellenverarbeitung einigermaßen zu lösen. Es erübrigt sich fast zu sagen, daß das Kölner Haydn-Institut in hohem Maße die Voraussetzungen für diese heikle Arbeit besitzt. Unter dem Namen Haydn sind elf Violinkonzerte überliefert, aber für einen Großteil konnten Cannabich, Giornovichi, Pleyel und C. Stamitz als Komponisten nachgewiesen werden. Wenn eine Quelle mit der Aufschrift „Heyden“ bekannt ist, muß immer auch an den Bruder gedacht werden. Schließlich blieben drei zur Veröffentlichung übrig, ein weiteres Konzert in D-dur muß als verschollen angesehen werden.

Der vorgelegte Text hält aller Kritik stand. Wenn einige Bemerkungen zu machen sind, so nicht so sehr aus der Überlegung, daß Vollkommenheit selten erreicht wird, sondern eher, weil manchmal zwei oder mehrere Möglichkeiten vorlagen, die den Herausgebern eine Entscheidung abverlangten. Das A-dur-Konzert (Hoboken VII a: 3) ist mit Hörnern überliefert – Oboestimmen sind auf dem Titelblatt vermerkt, aber nicht erhalten – Hörner sind auch in einem Breitkopf-Katalog von 1771 erwähnt. Im sonst sehr reich belegten Vorwort heißt es nicht sehr überzeugend „Wahrscheinlich ist, daß das Konzert nur für Streicher komponiert war“, und so ist es auch ediert. Mit einer Hornstimme ad libitum hätte man sich aber nicht genügend gegen die von Anton Heiller vorgelegte Ausgabe als „Melker Konzert“ abgesetzt, die die Hornstimme bringt und außerdem einen recht plausiblen

Ergänzungsversuch für Oboen (Salzburg 1952).

Zum Konzert C-dur (Hoboken VIIa: 1) war sehr zu überlegen, ob der $\frac{6}{4}$ - Doppelvorhalt im T. 8 nicht einen eingeklammerten Bindebogen verdient hätte, ebenso in den analogen Takten. Im T. 47 fordert der Bindebogen in der 2. Violine geradezu heraus dazu, ebenso im T. 131. Noch zwingender ist der T. 212, wo im Doppelgriff der 1. Violine in der Unterstimme ein punktiertes Viertel steht (analog dazu der T. 216).

Mit den Bemerkungen „Zur Gestaltung der Ausgabe“ (S. VIII) kann man sich einverstanden erklären bis auf den Passus „die Werte der Vorschlagsnoten sind zu Achten vereinheitlicht“. Hier wäre doch mancher Geiger auf die Notierungsweise der Vorlage neugierig gewesen.

Die Brauchbarkeit der Ausgabe wäre erhöht worden, wenn sich die Herausgeber entschlossen hätten, zu Seite 14, 16, 18 und an ähnlichen Stellen Kadenzen, bzw. „Eingänge“, eventuell auf einem beigelegten Blatt, als Modelle zu geben.

Walter Kolneder, Karlsruhe

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 5: Violinkonzert in cis. Hrsg. von Folke LINDBERG. Kassel usw.: Bärenreiter 1974. XX und 60 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Franz Berwald (1796-1868), von dem die musikwissenschaftliche Monumentalzyklopädie MGG noch nichts zu berichten wußte – erst das Supplement nimmt einen Artikel auf (1973) –, scheint neuerdings zur dominierenden Gestalt der schwedischen Musikgeschichte zu avancieren. Diese Vermutung legt auch die in den Monumenta Musicae Svecicae herausgegebene Gesamtausgabe nahe, die zum hundertsten Todestag des Komponisten in Angriff genommen wurde. Ob die Gesamtausgabe Indiz oder gar Katalysator der sich wandelnden Wertschätzung ist, mag dahinstehen.

Der widersprüchliche und als Komponist erfolglose Schwede begann als geigerische Frühbegabung. Gleichwohl findet sich in seinem Oeuvre an konzertanter Violinmusik außer einem Variationszyklus und einem Doppelkonzert nur ein einziges Konzert für

Violine solo (1820). Es erscheint im Rahmen der Gesamtausgabe nun in einer kritisch abgesicherten Erstpublikation (nachdem der Berwald-Verehrer Henri Marteau das der Öffentlichkeit bis dahin völlig unbekanntes Werk 1911 in einer revidierten Druckfassung zugänglich gemacht und mehrfach öffentlich gespielt hatte).

Das dreisätzige Konzert, das sich in seiner formalen Anlage an die Tradition der Wiener Klassik anlehnt, disponiert den Orchestersatz – und damit auch das Verhältnis von Solo und Tutti – durchsichtig und ausgewogen. Den Part der Solovioline hat Berwald sehr geigerisch konzipiert; der Schwierigkeitsgrad ist beträchtlich, hat aber keinen gewollt virtuosen Zuschnitt. Er läßt sich am ehesten mit dem der Konzerte von Louis Spohr vergleichen. (Die Editionsleistung kann – ohne Kenntnis des Manuskript-Materials – nicht recht beurteilt werden. Angesichts der eindeutigen Quellenlage dürfte es sich jedoch um eine zuverlässige, solide Ausgabe handeln.)

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 10: Te Deum. Ed. by Denis McCALDIN. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. XXI, 195 S.

Auch der jüngst erschienene Band der Neuen Berlioz-Ausgabe beweist einmal mehr die Bedeutung dieses Unternehmens: selbst bekanntere Werke von Berlioz, wie die *Symphonie fantastique* oder das *Te Deum* waren, wie sich jetzt zeigt, bisher in unzähligen, wenn nicht verfälschten Editionen verbreitet. Die vorliegende Neuauflage des *Te Deum* streicht mit Recht das instrumentale *Prélude* (von Berlioz noch vor der Uraufführung zurückgezogen und auch nicht in die Druckausgabe der Partitur aufgenommen, wurde es auf besonderen Wunsch Balakirews – der sich in Rußland um das *Te Deum* besonders verdient gemacht hatte – in die Alte Gesamtausgabe aufgenommen) aus dem Haupttext (teilt es jedoch im Anhang mit); Stichproben im Vergleich mit der Alten Gesamtausgabe ergeben, daß die Neue Ausgabe an strittigen Stellen durchweg bessere – besser begründete – Lesarten gibt (von den „Verbesserungen“, die die Alte Ausgabe vornahm, zu schwei-

gen). Die Edition ist, wie die bisherigen Bände, mit einem umfangreichen, sehr instruktiven Vorwort ausgestattet.

Die Quellenlage ist unkompliziert: den von Berlioz offenbar gründlich korrigierten, 1855 – noch im Jahr der ersten Aufführung – erschienenen Partiturdruk, der die Gestalt der Aufführung wiedergibt (Fortfall des *Prélude*, Striche im *Judex crederis* und in der *Marche*; die *Marche* wurde allerdings als dritter Satz gespielt, anstelle des gestrichenen *Prélude*, erst der Druck setzte ihn an den Schluß des Werkes), darf man als die „Fassung letzter Hand“ ansehen; zum Vergleich sind ferner autographe Partitur und teilautographes Aufführungsmaterial erhalten. Gesteht man auch zu, daß der Druck von 1855 offensichtlich nicht ganz „fehler“-frei ist (z. B. sind bei manchen Bindebögen und dynamischen Bezeichnungen autographe Lesarten, dem Kontext nach zu urteilen, besser), so scheint mir doch, daß der Herausgeber von dem sich hier anbietenden Grundsatz einer Edition der „letzten Fassung“ mehrmals unnötig abweicht und bei divergierenden Lesarten eine „Mehrheitsentscheidung“ der Quellen bevorzugt. (Die folgenden Bemerkungen gehen natürlich von den Mitteilungen des Kritischen Berichts, nicht von einer Autopsie des Quellenmaterials aus, sie beurteilen also die Plausibilität der Herausgeber-Entscheidungen und haben den Charakter von Fragen an den Herausgeber.) Nur zwei Beispiele: 1. Im *Tibi omnes* wird T. 58 und 107, Va., je 3. Viertel, die von Berlioz in einen Abzug des Druckes hineinkorrigierte Änderung von *h* in den Doppelgriff *h-dis* nicht in die Edition übernommen, wohl aber der im selben Korrekturgang hinzugefügte Bindebogen der 1. V. in T. 111 (die Seite des Korrekturabzugs, die beide Stellen [T. 107, T. 111] zeigt, ist in der Edition in Faksimile wiedergegeben). Die unterschiedliche Behandlung zweier gleichwertiger Fälle (Korrekturen letzter Hand) hat offensichtlich im ersten Fall die Begründung, daß die (zwei) autographen Quellen den Doppelgriff nicht aufweisen, im zweiten, daß die Korrektur eine analoge Ergänzung der in den Bläserstimmen bereits vorhandenen Bindebögen darstellt; dieses editorische Verfahren erscheint mir anfechtbar. 2. Im *Judex crederis*, T. 33, 1. V., Vc., Kb., sind im Druck – im Gegensatz zu den Auto-

graphen – die ersten bzw. ersten beiden Noten noch mit den Akzentzeichen von T. 32 versehen; sie bedeuten offensichtlich ein „simile“. Die Ausgabe hat sie nicht übernommen, näherliegend wäre, im Gegenteil, eine Ergänzung dieser Zeichen in 2. V. und Va. gewesen. (Ich gestehe gerne zu, daß es hier – wie in einigen weiteren Fällen – nur ums editorische Prinzip geht, faktisch jedoch, was die Wichtigkeit der Varianten betrifft, um belanglose Kleinigkeiten.) Ferner ist – wohl wiederum aufgrund einer Mehrheitsentscheidung zwischen den Quellen – das von Berlioz dem Druck vorangestellte Vorwort, das die Frage der räumlichen Aufstellung der Mitwirkenden behandelt, einen für Berlioz' Musik immerhin wesentlichen Gesichtspunkt, in der Edition in den Kommentar verbannt worden. Endlich schließe ich aus der Beschreibung der Abweichungen der Striche im *Judex crederis* in autographen Partitur und Auführungsmaterial, daß die autographe Partitur – zumindest für diesen Satz – wahrscheinlich ein späteres (vielleicht aber auch ein früheres) Stadium der Komposition repräsentiert, vermisse aber eine Diskussion dieser Frage. Wolfgang Dömling, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Anuario Musical. Vol. XXVI, 1971. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1972. 235 S., 7 Taf.

Béla Bartók. Sein Leben in Bilddokumenten, Gesammelt und erläutert von Ferenc BÓNIS. Wien: Universal Edition 1973. 260 S.

HERMANN BECK: Methoden der Werkanalyse in der Musikgeschichte und Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 301 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 9.)

Beethoven Studies. Edited by Alan TYSON. London-Melbourne-Toronto: Oxford University Press 1974. XIV, 246 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Band I. Hrsg. von Claudio ARRAU. Musikwissenschaftliche Revision von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Frankfurt-London-New York: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (1973). 290 S., 1 Taf.

Beethoven. Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa Solemnis. SV 154. Faksimile und Übertragung von Joseph SCHMIDT-GÖRG. Bonn: Beethovenhaus 1968 und 1972. 88, 114 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. Kritische Gesamtausgabe. Band 33.)

Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 17: Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment). Hrsg. von Alexander WEINMANN. Band 1. Wien: Universal Edition (1973). 7, (4), (216) S.

INGMAR BENGTTSSON: Musikvetenskap. En översikt. Stockholm: Esselte Studium (1973). XVI, 448 S.

Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik. 1969. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Berlin: Verlag Neue Musik (1970). 115 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 6: Klavierkonzert in D. Hrsg. von Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XV, 130 S., 40 S. Solostimme. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

JENS BLAUERT: Räumliches Hören. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1974. VIII, 256 S. (Monographien der Nachrichtentechnik, ohne Bandzählung.)

PAOLO BORCIANI: II Quartetto. Milano: Ricordi & C. (1973). 167 S.

MARIANNE BRÖCKER: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Textband sowie Bild- und Registerband. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. 692, (27) S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 11 und 12.)

DAVID BROWN: Wilbye. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1974. 55 S. (Oxford Studies of Composers. 11.)

DAVID BROWN: Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1974. VIII, 340 S., 7 Taf.

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke. Band X: Symphonie f-moll 1863. Studienpartitur. Vorgelegt von Leopold NOWAK. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1973. (VI), 127 S.

ANTONIO CESTI (1623-1669): Oronthea. Edited by William HOLMES. Wellesley/Mass.: Wellesley College 1973. XVII, 274 S. (The Wellesley Edition. No. 11.)

ADRIAN PETIT COCLICO: Musical Compendium (Compendium Musices). Translated by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1973. VI, 31 S. (und 64 S. Examples) (Translations. Number Five.)

Claude Debussy: A Bibliography by Claude ABRAVANEL. Detroit: Information Coordinators. Inc. 1974. 214 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 29.)

OTTO ERICH DEUTSCH: Musikalische Kuckuckseier und andere Wiener Musikgeschichten. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Rudolf KLEIN. Eingeleitet von Hans WEIGEL. Wien-München: Jugend und Volk (1973). 147 S., 18 Taf.

ROBERT DONINGTON: Wagner's 'Ring' and its Symbols. The Music and the Myth. Third edition. London: Faber and Faber (1974). 342 S.

HANNS EISLER: Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Textkritische Ausgabe von Günter MAYER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1973). 535 S. (Hanns Eisler. Gesammelte Werke. Serie III. Band I.)

DORIS FINKE-HECKLINGER: Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik. Trossingen: Hohner-Verlag 1970. VII, 159 S. (Tübinger Bach-Studien. Heft 6.)

YANE FROMRICH: Musique et Caricature en France au XIX^e Siècle. Genève: Éditions Minkoff 1973. 161 S. (Iconographie Musicale. II.)

ALLEN FROTE: The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press 1973. IX, 224 S.

HERMANN FUHRICH: Der Heimgarten. Studien und Quellen zur katholischen Volksbildungsarbeit. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung [1973]. 195 S., 4 Taf.

REMO GIAZOTTO: Antonio Vivaldi. Catalogo delle opere a cura di Agostino GIRARD. Discografia a cura di Luigi BELLINGARDI. Torino: Eri - edizioni rai radiotelevisione italiana (1973). 563 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 9: Iphigénie en Tauride. Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François Guillard. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XX, 365 S.

JOHANNES DE GROCHEO: Concerning Music (De Musica). Translated by Albert SEAY. Second Edition. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1973. VI, 43 S. (Colorado College Music Press. Translations. Number one.)

FRANK HARRISON: Time, Place and Music. An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800. Amsterdam: Frits Knuf 1973. 221 S., 20 Taf.

GÜNTER HAUSSWALD: Die Musik des Generalbaß-Zeitalters. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1973). 180 S. (Das Musikwerk. 45.)

GUDRUN HENNEBERG: Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik. Tutzing: Hans Schneider 1974. 285 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 1972/II. Herausgeber: Paul Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: B. Schott's Söhne (1972). 224 S.

CECIL HOPKINSON: A Bibliography of The Works of Giuseppe Verdi 1813-1901. Volume I: Vocal and Instrumental Works. New York: Broude Brothers Limited 1973. XI, 106 S., 15 Taf.

KLAUS HORTSCHANSKY: Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1973. VIII, 340 S. (Analecta Musicologica. Band 13.)

BERNARD HUYS: Catalogue des Imprimés Musicaux des XV^e, XVI^e et XVII^e Siècles – Catalogus van de Muziekdrukken van de XV^{de}, XVI^{de} en XVII^{de} Eeuw. Fonds Général Supplément. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert I^{er} 1973. XI, 185 S.

Musikbibliothek Erwin R. Jacobi. Seltene Ausgaben und Manuskripte. Katalog. Dritte, ergänzte und revidierte Auflage. Zusammengestellt von Regula PUSKAS. Zürich: Verlag Hug & Co. 1973. 84 S., 11 Taf.

VLADIMIR KARBUSICKY: Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik. München: Wilhelm Fink Verlag 1973. 130 S.

PIERRETTE MARI: Henri Dutilleux. Paris: Librairie Hachette 1973. 221 S., 4 Taf.

JÁNOS MARÓTHY: Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian. Budapest: Akadémiai Kiadó 1974. 588 S.

HANS JOACHIM MOSER: Leben und Lieder des Adam von Fulda. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 48 S.

JÜRGEN OBERSCHELP: Das öffentliche Musikleben der Stadt Bielefeld im 19. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. XI, 163 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXVI.)

CHRISTOPHER PALMER: Ravel. Borough Green: Novello and Co Ltd (1974). 16 S. (Novello short Biographies, ohne Bandzählung.)

[**KURT PETERMANN:**] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1973. S. 1121-1232.

JOHANNES PIERSIG: Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 198 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 34.)

THEODOR H. PODNOS: Bagpipes and Tunings. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 125 S. (Detroit Monographs in Musicology. 3.)

GERHARD PUCHELT: Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform. Mit einem Notenhang. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1973. VIII, 188 S. (35 S. Notenhang.)

CAMILLE SAINT-SAËNS et GABRIEL FAURE: Correspondance soixante ans d'amitié. Textes établis et présentés par Jean-Michel NECTOUX. Paris: Heugel et Cie-Société Française de Musicologie 1973. 133 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Opella nova. Erster Teil Geistlicher Konzerten 1618. 30 Choralkonzerte zu 2 und 3 Stimmen mit Generalbaß. Hrsg. von Adam ADRIO und Siegmund HELMS. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag 1973. XVI, 159 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 4.)

DIETRICH SCHÜLLER: Beziehungen zwischen west- und westzentralfrikanischen Staaten von 1482 bis 1700. Eine ethnohistorische Untersuchung an Hand der Schallinstrumente in Häuptlingskult und Kriegswesen auf Grund schriftlicher Quellen. Wien: Verlag Notring 1972. (VI), 169 S. (Dissertationen der Universität Wien. 87.)

Schweizerische Musikdenkmäler. Band 9: Xaver SCHNYDER VON WARTENSEE: Symphonie Militaire. Dritte Sinfonie in B-dur. Hrsg. von Peter Otto SCHNEIDER. Basel: Bärenreiter-Verlag 1973. VII, 248 S.

CHARLES SOLLINGER: String Class Publications in the United States, 1851 to 1951. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 71 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 30.)

DOROTHY STAHL: A Selected Discography of Solo Song: A Cumulation Through 1971. Detroit: Information Coordinators, Inc. (1972). 137 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 24.)

SUSANNE STEINBECK: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München: Musikverlag

Emil Katzschler 1973. 170 S., 2 Tab. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 3.)

WOLFRAM STEINBECK: Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 175 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 4.)

ROBERT STEVENSON: Foundations of New World Opera. With a transcription of the earliest extant American opera, 1701. Lima: Ediciones „CVLTVRA“ 1973. IX, 300 S.

OSKAR STOLLBERG: Schwabach in der Musikgeschichte. Sonderdruck aus: 600 Jahre Stadt Schwabach 1371-1971. Festschrift zur 600-Jahr-Feier der Stadt Schwabach. Schwabach: Selbstverlag der Stadt Schwabach 1971. S. 241-267.

THOMAS STOLTZER: Ausgewählte deutsche Lieder zu 2-5 Stimmen. Erster Teil. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1971). (II), 16 S. (Silesia Cantat. Heft 1.)

THOMAS STOLTZER: Ausgewählte deutsche Lieder zu 2-5 Stimmen. Zweiter Teil. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1971). (II), 16 S. (Silesia Cantat. Heft 2.)

THOMAS STOLTZER: Der 13. Psalm: Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen, für 5 Stimmen. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1971). (II), 11 S. (Silesia Cantat. Heft 3.)

THOMAS STOLTZER: Der 86. Psalm: Herr, neige deine Ohren, für 6 Stimmen. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1971). (II), 23 S. (Silesia Cantat. Heft 4.)

RICHARD STRAUSS: Wer hat's gethan. Erstausgabe des Liedes mit vollständigem Faksimile, sowie Nachwort von Willi SCHUH. Tutzing: Hans Schneider 1974. 15 S.

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII. Hrsg. von Friedrich LIPP-

MANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1973. VII, 397 S. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 12.)

Studies in Eastern Chant. Volume III. Edited by Milóš VELIMIROVIĆ. London: Oxford University Press 1973. VIII, 187 S., 5 Taf.

WOLFGANG SUPPAN: Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1973. 236 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

The Third International Seminar on Research in Music Education / Das Dritte Internationale Musikpädagogische Forschungsseminar (Gummersbach, 5.-12. Juli 1972). Hrsg. Die Forschungskommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME). Arnold BENTLEY / Kurt E. EICKE / Robert G. PETZOLD. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. 165 S.

THOMAS TOMKINS: Musica deo Sacra. III. Transcribed and Edited by Bernard ROSE. London: Stainer and Bell (1973). XIII, 273 S. (Early English Church Music. 14.)

HUBERT UNVERRICHT: Die Kammermusik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1972). 160 S. (Das Musikwerk. 46.)

ANTONIO VALENTE: Intavolatura de Cimbalo. Naples 1576. Edited by Charles JACOBS. Oxford: The Clarendon Press 1973. XXXIII, 167 S., 1 Taf.

JEAN VERD: Points d'Orgue. Souvenirs d'un Musicien. Nice: „La Lambrusque“ (1973). 113 S.

LODOVICO VIADANA: 29 Geistliche Vokalkonzerte für eine, zwei, drei und vier Singstimmen mit Orgel aus „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602). Hrsg. von Helmut HAACK. (Separatabdruck aus Helmut Haack, Anfänge des Generalbasssatzes, Tutzing: Hans Schneider 1974, Notenteil.) (II), 71, (III) S.

GIANFRANCO VINAY: *L'America Musicale di Charles Ives*. Torino: Giulio Einaudi editore (1974). VI, 178 S. (La Ricerca Critica. 5.)

Vivaldi Informations. Volume 2/1973. København: Société Internationale Antonio Vivaldi (1973). 119 S.

Vom Schicksal ostdeutscher Kultur. Beiträge zur Frage nach der Bedeutung der schlesischen Musik in der Gegenwart. Hrsg. im Auftrage des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1972). 28 S. (Veröffentlichung Nr. 3.)

RICHARD WAGNER: *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Dietrich MACK. Mit einem Essay von Ernst BLOCH. Frankfurt a. M.: Insel Verlag (1974). 282 S. (insel taschenbuch. 66.)

CURT VON WESTERNHAGEN: *Die Entstehung des „Ring“*. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners. Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag (1973). 294 S.

Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation. Hrsg. im Auftrage des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung [1973]. 229 S., 12 Taf. (Veröffentlichung Nr. 4.)

EBERHARD ZWINK: *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. Graphische und statistische Musikanalyse*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle 1974. 173 S., Anhang Analysen (1.1-12.44), XLIX, (IV) S. (Göppinger Akademische Beiträge. Nr. 81.)

Mitteilungen

Professor Olav GURVIN, Oslo, ist am 31. Oktober 1974 verstorben.

Professor Dr. Heinrich HÜSCHEN, Köln, feierte am 2. März 1975 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Hermann MATZKE, Konstanz, ist anlässlich seines 85. Geburtstages am 28. März 1975 mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet worden.

Professor Dr. Reinhold HAMMERSTEIN, Heidelberg, feierte am 9. April 1975 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Bruno STÄBLEIN, Erlangen, feierte am 5. Mai 1975 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Joseph MÜLLER-BLATTAU, Saarbrücken, feierte am 21. Mai 1975 seinen 80. Geburtstag.

Professor Dr. Jan RACEK, Brno, feierte am 1. Juni 1975 seinen 70. Geburtstag.

Dr. Friedrich GEHMACHER, Salzburg, Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum, feierte am 12. Juni 1975 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Gustave REESE wurde zum Ehrenpräsidenten der American Musicological Society gewählt.

Professor Dr. Carl DAHLHAUS, Berlin, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel sowie einen Ruf als Professor für Musikwissenschaft an die Staatliche Hochschule für Musik in Hannover erhalten.

Frau Christa LANDON, Wien, wurde vom österreichischen Bundespräsidenten mit Entschließung vom 21. Oktober 1974 der Titel Professor verliehen.

Professor Dr. Robert L. MARSHALL, Princeton, wurde für seine Arbeit *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* mit dem Earn Kinkeldey-Preis ausgezeichnet.

Professor Dr. Warren KIRKENDALE, Rom, hielt im Wintersemester 1974/75 Vorträge an den Universitäten Oxford, Cambridge, London (Warburg Institute und King's College), Mainz, Frankfurt a. M., München, Zürich und in der Biblioteca Hertziana, Rom.

An der Universität Göttingen wurde gemäß Fakultätsratsbeschluss vom 12. Februar 1975 das Fach Musikwissenschaft aufgeteilt in die selbständigen Prüfungsfächer: „Histo-

rische Musikwissenschaft“ und „Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie“.

Die Kulturvereinigung Oberschützen (Burgenland/Österreich) veranstaltet vom 17. bis 21. Juli 1975 ein musikhistorisches Symposium zum Thema *Die Musik auf den Adelsitzen rund um Wien mit besonderer Berücksichtigung des pannonischen Raumes in der Zeit von 1740 bis 1810*. Zu diesem noch wenig erforschten Komplex der Geschichte der Musikkultur im Österreichischen Raum werden Referenten aus dem In- und Ausland Vorträge halten. Die Referate werden ergänzt durch Orchester- und Kammerkonzerte auf Schloß Bernstein, die mit ihrem Programm auf jene abgestimmt sind.

Interpretationsseminare für Violine, Cembalo und Orgel kündigt der Veranstalter der Kasseler Musiktage 1975 (31. Oktober bis 2. November), der Internationale Arbeitskreis für Musik, für den 30. und 31. Oktober an. Die Kasseler Musiktage 1975 stehen unter dem Thema *Bach 1975 – Rezeption und Interpretation im 20. Jahrhundert* und die einmalige Gelegenheit, hervorragende Bach-Interpreten in Kassel zu versammeln, soll zur Durchführung von Kursen ausgenutzt werden, die sich mit den Möglichkeiten der Interpretation von Bach-Werken befassen. Angeboten werden Seminare von andert-halbtägiger Dauer für Violine (Professor Eduard Melkus, Wien), Cembalo (Huguette Dreyfus, Paris) und Orgel (Professor Wolfgang Stockmeier, Köln; Professor Johannes Ernst Köhler, Weimar). Interessenten können einen Prospekt anfordern bei der Geschäftsstelle der Kasseler Musiktage, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe teilt mit, daß der *Kritische Bericht* zu Neue Schubert-Ausgabe, Serie VII/1, *Werke für Klavier zu vier Händen*, Band 4, *Märche und Tänze*, vorgelegt von Christa LANDON, fertiggestellt und bei der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe, D-74 Tübingen, Schulberg 2, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, D-35 Kassel, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, in der Österrei-

chischen Nationalbibliothek, Wien, und in der Wiener Stadtbibliothek zugänglich ist.

Die Musikabteilung der Universitätsbibliothek Bremen konnte eine vollständige Sammlung der gedruckten Kompositionen des dänischen Komponisten deutscher Herkunft Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774 bis 1842) erwerben. Diese Sammlung wurde in rund 20 Jahren von dem Kopenhagener Musikantiquar Dan Fog zusammengetragen und diente als Grundlage für ein thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Weyse folgt der neuklassizistischen Richtung von Johann Peter Abraham Schulz. Seine Bedeutung liegt in seinen Vokalkompositionen und den einfühlsamen musikalischen Textinterpretationen. Aber auch die kirchlichen Kompositionen, Instrumentalwerke und Singspiele haben große Anerkennung erfahren. Aufgrund der romanzenhaften Umwandlung dänischer Volkslieder gilt Weyse als Gründer der dänisch-nationalen Musik. Die Sammlung ist geschlossen aufgestellt und über einen eigenen Katalog zugänglich, umfaßt über 700 Einheiten und reicht von raren Einblattdrucken und Erstausgaben bis zu umfangreichen Partituren und Klavierauszügen. Da Weyse außer 4 Ausnahmen keine Opuszahlen verwendete, ist die Ordnung innerhalb der Sammlung und des Kataloges systematisch angelegt und gliedert sich wie folgt: 1. Bühnenwerke (Singspiele und Schauspielmusiken); 2. Kantaten; 3. Chorkompositionen, Choräle und Kanons; 4. Gesang und Klavier; 5. Instrumentalmusik; 6. Klaviermusik; 7. Weyseana (Werke anderer Komponisten über Tonwerke Weyses oder Werke, die Weyse gewidmet sind, erschienen in den Jahren von 1823-1942); 8. Weyse-Literatur.

Vom 31. Mai bis 13. Juli 1975 zeigt das Kunstmuseum Basel, in Verbindung mit einer Kommission unter dem Vorsitz von Dr. Paul Sacher, eine Ausstellung von gegen 200 bedeutenden Musikerautographen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Besitz der Universitätsbibliothek Basel und verschiedenen privaten Basler Sammlungen. Aus den Beständen der Galerie und des Kupferstichkabinetts des Kunstmuseums selber werden einige Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken die Musikexponate locker ergän-

zen. Zu den Musikerhandschriften erscheint ein ausführlicher, von Tilman Seebass bearbeiteter Katalog mit ca. 40, teilweise ganzseitigen Abbildungen.

Die Stadt Wien-Wiener Stadtbibliothek veranstaltet in der Volkshalle des Wiener Rathauses aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Strauß Sohn eine Ausstellung, die vom 22. Mai bis 31. Oktober 1975 täglich von 10-19 Uhr geöffnet sein wird. Diese Ausstellung wird über 500 Exponate umfassen und versuchen, einen umfassenden Überblick über das Schaffen von Johann Strauß Sohn zu geben.

Berichtigungen

Zu den Ausführungen Eric Werners in seinem Aufsatz *Mendelssohniana* in Heft 1/1975 der Musikforschung, teilt Dr. Rudolf Elvers folgendes mit: Es trifft nicht zu, daß die Basler Mendelssohn-Sammlungen „in den Besitz der Mendelssohn-Gesellschaft e. V. übergegangen“ sind und sich jetzt in Berlin befinden (Seite 32). Richtig ist vielmehr: 1964 hat Hugo von Mendelssohn Bartholdy (gest. 17. April 1975) seine Mendelssohn-Sammlung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz übereignet. Diese Sammlung bildete den Grundstock für das der Musikabteilung angeschlossene Mendelssohn-Archiv. Die Mendelssohn-Gesellschaft e. V., Berlin und Basel, wurde erst 1967 gegründet, sie kann also mit der Sammlung gar nichts zu tun gehabt haben.

Ferner ist zu berichtigen, daß der Aufsatz *Die Vergabe des Mendelssohn-Preises aus der Sicht der Jury* (Seite 32) von Philipp MOHLER verfaßt wurde. Rudolf ELVERS schrieb dagegen einen Aufsatz *Zur Geschichte der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung*.

In dem Aufsatz von Ewald Jammers, *Die byzantinische Notenschrift, in zwei umfassenden Werken neu vorgeführt*, Heft 1/1975 der Musikforschung, Seite 83, muß es in

Absatz 5, Zeile 2 nicht „*Hypotasen*“ sondern richtig „*Hypostasen*“ heißen.

In der Besprechung des Jahrbuches für Liturgik und Hymnologie, 17. Band, 1972 in Heft 1/1975 der Musikforschung muß es auf Seite 110, rechte Spalte, 11. Zeile von unten richtig heißen „Gerhard HAHN“.

In dem Aufsatz *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“* von Joseph Heinz Eibl in Heft 1/1975 der Musikforschung sind folgende Fehler zu berichtigen:

Seite 76 Überschrift: „*Guardasonis Vorvertrag . . . vom April 1798*“, recte: „. . . vom April 1789“.

Seite 79 letzte Zeile „in der ersten Junihälfte 1791“, recte: „in der ersten Julihälfte 1791“.

Seite 81 Zeile 8 von oben „*Josepha Dusckek hat auch in ihrer Wiener Akademie am 29. 3. 1789 . . .*“, recte: „. . . am 29. 3. 1798“.

Ferner bittet Herr Dr. Eibl um Abdruck folgender Ergänzung: Die Behauptung Lühnings, daß Mazzolà in der Nachfolge Da Pontes als Hofdichter nach Wien berufen wurde (vgl. Abschnitt 2 *Da Pontes Nachfolger als Hofdichter*) wird eindeutig durch eine Mitteilung des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden vom 24. November 1961 widerlegt, die Herr Karl Maria Pisarowitz, Mindelheim, eingeholt und auf die er freundlicherweise aufmerksam macht. Aus ihr sei folgendes zitiert: „*Mit Verordnung des Kurfürsten Friedrich August vom 12. 8. 1780 an die Generalhauptkasse wurde Mazzolà als Poet bei dem Italienischen Schauspiele auf 6 Jahre mit einem Gehalt von 640 Thalern jährlich engagiert. Der Contract mit ihm ist unterm 29. 4. 1786 auf anderweite 3 Jahre und am 31. 10. 1789 abermals auf weitere 3 Jahre verlängert worden. Im März 1792 bat Mazzolà um Erneuerung seines Contracts auf 6 Jahre, die auch mit churfürstlichem Erlaß vom 21. 4. 1792 genehmigt wurde . . . Im Juni 1798 erfolgte Mazzolàs Abgang.*“ Mazzolà ist also 1791 sächsischer Hofdichter in Dresden gewesen bzw. geblieben und nie als Hofdichter in Wien angestellt worden.