

Symmetrische Leitern in der Russischen Musik*

von Jurij N. Cholopov, Moskau

Terminologie

Unter dem Terminus „*Symmetrische Leitern*“ wird die Gruppe jener Skalen verstanden, deren Tonreihe durch „geometrische“ Teilung der Oktave in gleichmäßige, nach ihrer Intervallstruktur identische Teile gebildet ist (z. B. die sogenannte „Rimskij-Korsakov-Skala“ aus abwechselnd Ganz- und Halbtönen: *c d e s f fis gis a h c*). Der Terminus ist unmittelbar hergeleitet von den „*Leitern begrenzter Transponierbarkeit*“ im Verständnis Messiaens: „*Basierend auf unserem temperierten chromatischen System aus zwölf Tönen, bilden diese Leitern einige s y m m e t r i s c h e* (hervorgehoben von mir. Ju. Ch.) *Gruppen; zudem fällt jeweils die letzte Note der vorangehenden Gruppe mit der ersten der folgenden zusammen.*“¹ Die Formulierung des Terminus zur Charakterisierung einer horizontalen Tonreihe ähnelt der Charakterisierung, die Erpf einer vertikalen Tonreihe (einem Klang) mit der Bezeichnung „*symmetrische Klänge*“ gab (hierunter verstanden sind Akkorde, die ausschließlich aus gleichen Intervallen bestehen: Akkorde aus kleinen Terzen, großen Terzen, Ganzton- und Tritonusakkorde, Zwölftonakkorde aus Quartan, Quinten oder Halbtönen).²

In der russischen musiktheoretischen Literatur wurden bereits eine Reihe von Termini sowohl für die gesamte Gruppe dieser Leitern als auch für einzelne von ihnen vorgeschlagen: „*Ganztonleiter*“ mit „*kreisförmig modulierenden Sequenzen*“, „*Kreis großer Terzen*“, „*Kreis kleiner Terzen*“ (und entsprechend von Quartan, großen und kleinen Sekunden) bei Rimskij-Korsakov;³ „*übermäßige Leiter*“ (eine Tonreihe in der Halbtonfolge 121 121 121) und die Gruppe „*zweipoliger Leitern*“ (die zwei gleichartige einfache Leitern im Tritonusabstand zu einem Ganzen vereinigen) bei Jaworski;⁴ „*zyklische Modulation*“ bei Catoire.⁵ Sposobin spricht von „*terzchromatischen Leitern*“, „*Terzzyklen*“ (von Tonarten), „*Terzketten*“, „*verminderten*“ und „*übermäßigen*“ Leitern, vom „*Großterzzyklus*“ und „*Kleinterz-*

* Aus dem Russischen übersetzt von Detlef Gojowy. Russische Namen und Titelzitationen werden in wissenschaftlicher Transkription (Transliteration der Preußischen Bibliotheken) wiedergegeben, nicht-russische Namen retranskribiert (Catoire, nicht Katuar) und einige Komponistennamen in der eingebürgerten Schreibweise genannt (Mussorgski, Strawinsky, Schostakowitsch, Prokofjew).

1 O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, S. 51.

2 H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1937, S. 72-74. Ebenda: „*symmetrische Verschiebungen*“ (in einheitlichem Intervall), „*symmetrische Tonreihen*“ und „*symmetrische Sequenz*“ (S. 77, siehe auch S. 141-142, 150, 157).

3 N. A. Rimskij-Korsakov, *Učebnik garmonii* (1874-1885) (Lehrbuch der Harmonie), *Polnoe sobranie sočinenij* (Vollständige Werkslg.), Bd. IV, Moskau 1960, S. 219-227.

4 B. Jaworski, *Stroenie muzykal'noj reči* (Musikalischer Satzbau), Moskau 1908, S. 7; S. V. Protopopov, *Elementy stroenija muzykal'noj reči*, Teil 1-2, Moskau 1930 (in dieser Arbeit wird die Theorie Jaworskis dargelegt).

5 G. L. Katuar, *Teoretičeskij kurs garmonii* (Theoretischer Lehrgang der Harmonie), Moskau 1925, S. 80.

zyklus“.⁶ In der Dissertation von Tjut'manov werden die Termini „Kleinterz-Moll-Dur-System“, „Großterz-Dur-Moll-System“, „verminderte Leiter“ und „übermäßige Leiter“ verwendet.⁷ Budrin, ein Schüler Sposobins, spricht von „terz-chromatischen Systemen“.⁸ Rimskij-Korsakov und Catoire folgend, nennt Mazel' diese Leitern „kreisförmig“, „zyklisch“ („sequent-kreisförmig“, „sequent-zyklisch“), auch „kristalline Leitern“ und „Kreissysteme“.⁹

Das Hauptargument für die Verwendung des Terminus „Symmetrische Leitern“ ist der wissenschaftlich heute allgemein geläufige Begriff der Symmetrie. In der Untersuchung *Die Symmetrie in Wissenschaft und Kunst (Simmetrija v nauke i iskusstve)* von Šubnikov und Kopcik gilt als symmetrisch: „ein Gegenstand, der aus geometrisch und physisch gleichen Teilen besteht, die ihrerseits notwendigerweise eine Ordnung miteinander bilden; diese Ordnung erfordert, daß die *R e g e l u n g* in einem bestimmten Sinne einheitlich für alle Teile sei. Unter geometrischer Gleichheit ist in diesem Falle entweder die Deckungsgleichheit (*K o n g r u e n z*) oder *S p i e g e l* gleichheit verstanden.“¹⁰ Übertragen wir diese Begriffe auf die Musik, so ergibt sich: „geometrische Deckungsgleichheit“ ist gleichbedeutend mit der Identität kleiner Tongruppen in ihrer Struktur, mit ihrer Kongruenz; „die notwendige Ordnung“ mit der Gleichheit der Abstände zwischen allen benachbarten Gruppen (z. B. eine Anordnung in großen Terzen). Auf die Möglichkeit der „Spiegelgleichheit“ (musikalisch: der Umkehrung) gehen wir hier nicht ein, obschon natürlich Leitern, die nach diesem Prinzip gebaut sind, ebenfalls unter den Begriff „symmetrisch“ fallen.

Der Messiaensche Terminus „Leitern begrenzter Transponierbarkeit“ läßt keine wesentlichen Einwände aufkommen. Dennoch gibt es zwei Gründe, einen anderen Ausdruck vorzuschlagen. Einmal die Sperrigkeit der Bezeichnung (das Grundwort „Leiter“ wird durch zwei Wörter definiert, die im Russischen zehn Silben ergeben würden). Zweitens – und das ist der wichtigere Grund – bezeichnet der Terminus nicht das Wesen dieser Leitern, keine allgemeine Eigentümlichkeit ihrer Struktur, sondern eher eine aus dieser sich ergebende Folge. Daher erscheint die Messiaensche Bezeichnung ein wenig akzidentiell. Um die spezifische, grundlegende Eigentümlich-

6 I. V. Sposobin, *Lekcii po kursu garmonii* (Lektionen über Harmonielehre), Moskau 1969, S. 185, 204–212.

7 I. A. Tjut'manov, *Nekotorye osobennosti ladogarmoničeskogo stilja N. A. Rimskogo-Korsakova* (Einige Besonderheiten des harmonischen Stils von N. A. Rimskij-Korsakov), in: „*Naučno-metodičeskie zapiski*“ *Saratovskoj konservatorii* („Wissenschaftlich-methodische Schriften“ des Konservatoriums Saratov), 1.–4. Lieferung, 1957–1961. Zitiert nach 1. Lieferung, S. 53, 58, 61.

8 B. V. Budrin, *Nekotorye voprosy garmoničeskogo jazyka Rimskogo-Korsakova v operach pervoj poloviny 90-ch godov* (Einige Fragen der harmonischen Sprache Rimskij-Korsakovs in Opern der ersten Hälfte der 90er Jahre), in: „*Trudy kafedry teorii muzyki*“ *Moskovskoj konservatorii* („Arbeiten des Lehrstuhls für Musiktheorie“ am Moskauer Konservatorium), Moskau 1960, S. 190.

9 L. A. Mazel', *Problemy klassičeskoj garmonii* (Probleme der klassischen Harmonie), Moskau 1972, S. 482, 483, 485.

10 A. V. Šubnikov, V. A. Kopcik, *Simmetrija v nauke i iskusstve* (Die Symmetrie in Wissenschaft und Kunst), 2. Aufl. Moskau 1972, S. 10. Siehe auch A. V. Šubnikov, *Garmonija v prirode i iskusstve* (Harmonie in Natur und Kunst), in: „*Priroda*“ (Natur), 16, Leningrad 1927, Spalte 613.

keit dieser Leitern zum Ausdruck zu bringen, müßte ein Terminus vor allem auf die periodische Wiederholung eines und desselben Intervalls oder einer und derselben Intervallkombination in jedem der gleichförmigen Segmente dieser Leitern eingehen. Eben diese innere periodische Wiederholung bewirkt die Begrenzung ihrer Transponierbarkeit und ist ein Wesensmerkmal ihrer Struktur. Deswegen sprechen wir von Symmetrie.¹¹ Der Begriff „*symmetrische Leitern*“ wird in einem Artikel des Verfassers hierfür vorgeschlagen.¹²

Entwicklungswege des Tonartensystems in der Russischen Musik

Die russische nationale Kompositionsschule, wie sie sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausbildete (Glinka), sich jedoch lange zuvor angebahnt hatte (in den „Partes-Konzerten“ des „Kaiserlichen Gesangsbeamten“ W. P. Titov an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, im Schaffen von Paškevič, Fomin und Bortnjanskij), trat bekanntlich im Zeichen einer stark ausgeprägten Tendenz zur Hervorkehrung der nationalen Eigenart in der Musik an. Insbesondere gilt dies für die späteren Komponisten: Mussorgski, Borodin und Rimskij-Korsakov. Die Tendenz zur nationalen Eigenständigkeit bildete eine Leitlinie in der Entwicklung der russischen Musik, insbesondere die Grundtendenz in der Entwicklung ihres Tonartensystems. Doch das Problem wird dadurch kompliziert, daß die russische Musik ihre historische Entwicklung unter der (ständigen oder vorübergehenden) Einwirkung einiger höchst verschiedenartiger Faktoren vollzog. Unter ihnen sind die wichtigsten: 1. die vokale und instrumentale Volksmusik (der Bauern, aber auch städtischer Schichten); 2. verschiedene Formen der Kirchenmusik – wichtig ist insbesondere die alte Tradition des sogenannten Neumengesanges, der den stärksten Einfluß aus dem Milieu des russischen Volksesanges erfuhr; 3. die Bearbeitung und Aneignung des allgemeuropäischen musikalischen Denkens und europäischer Musikformen; 4. die partielle Verwendung von Elementen aus der Musik des Ostens (vor allem des Kaukasus und jener Völker des Ostens, die an den europäischen Teil Rußlands angrenzen, aber auch Spaniens).

Hierher rührt der weite Umfang und Kontrastreichtum jener Elemente, die in der russischen Musik zu einem einheitlichen Ganzen geworden sind. So treten bisweilen unversöhnliche Gegensätze zwischen dem modalen Charakter der alten Schichten bäuerlicher Gesänge und den allgemeuropäischen Normen der Dur-Moll-Harmonik auf: beachtet man die Gesetze der europäischen Harmonie, dann wird die harmonische Eigenart der Volksmelodik verfälscht, versucht man sie aber zu bewahren, dann ist kein Platz mehr für europäische („deutsche“) Harmonik, für europäische Formen des mehrstimmigen Satzes. Die alten Gesänge der russischen Kirche stehen der ältesten Musik aus den frühesten Jahrhunderten der christlichen Kirche

11 Siehe auch H. H. Eggebrecht, Art. *Symmetrie*, in: *Riemann-Musiklexikon*, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967, S. 923–924.

12 Ju. N. Cholopov, *Simmetričnye ladi v teoretičeskich sistemach Javorskogo i Messiana* (Symmetrische Leitern in den theoretischen Systemen Jaworskis und Messiaens), in: *Slbd. Muzyka i sovremennost* (Musik und Gegenwart), 7. Folge, Moskau 1971.

typologisch näher als die rational geordneten und einer klaren Systematik unterworfenen Melodien des westlichen, gregorianischen Chorals (gar nicht zu reden vom protestantischen Choral).

Als Grundmodell bei der Entwicklung des Tonartensystems in der russischen Musik kann man die Unterordnung der verschiedengestaltigen modalen und harmonischen Elemente unter die allgemeine Tendenz ansprechen, eine national charakteristische musikalische Sprache herauszubilden. Unter den Gedankengängen zur Verwirklichung dieses Ziels können wir zwei Typen unterscheiden: einen positiven und einen negativen. Zum positiven rechnen wir all das, was zur unmittelbaren Artikulierung von Zügen russischer Nationalität in der Musik beitrug – eine ausgiebige Verwendung russischer Kantabilität und ihrer charakteristischen (vor allem Lied- und Variations-) Formen, die immer stärkere Verwendung bestimmter Tonarten aus der Volksmusik oder ihnen verwandter (des natürlichen Moll, des Dorischen, des Mixolydischen, des Tonus peregrinus u. a.), ein neues Überdenken der Gesetzmäßigkeiten gemeineuropäischer Harmonik (auch in konkreten Einzelheiten wie Akkordfortschreitungen usw.) meist im Zusammenhang mit national charakteristischer Melodik.¹³ Eine negative Methode (die sich aber auf andere Art oft als positiv erwies) bestand in dem Bestreben, all das zu vermeiden, was in der westeuropäischen Musik bereits allgemeingültig war, und in der Orientierung an jenem Neuen, das, noch nicht traditionell geworden, als fremd gegenüber dem Allgemeineuropäischen in der Musik empfunden wurde und daher geeignet schien, sich von jenem abzugrenzen. Insbesondere gilt dies für den Hang zum Grelen und Farbenreichen in der Instrumentation und in der Harmonik. Eines der bemerkenswertesten Mittel dieser Art war auch die Verwendung von Leitern symmetrischer Struktur.

Auf der einen Seite also die vom gemeineuropäischen Dur und Moll verschiedenen Skalen der Volksmusik – das Äolische, Dorische, der tonus peregrinus, Elemente der Pentatonik, auf der anderen Seite die symmetrischen Leitern: diese verschiedenen Zweige haben in gewisser Weise etwas Gemeinsames in der Absicht ihrer Verwendung, obschon es sich um verschiedene Zweige handelt: einmal Diatonik außerhalb von Dur und Moll, das andere Mal bereits Chromatik (oder zumindest Nichtdiatonik).

Zweifellos sind die symmetrischen Leitern kein spezifisches Merkmal der russischen Musik. Ihre Verwendung folgt nicht aus Besonderheiten des modalen Systems der russischen Folklore, obwohl es gewisse einzelne, augenscheinlich zufällige Annäherungen und Übereinstimmungen gibt (so ist z. B. in einem Hochzeitslied der Sammlung *Pesni Pinež'ja*, *Svetlaja gridnja*, eine unvollständige Skala Ganzton-Halbtone fixiert: *c' d' es' f' ges'*;¹⁴ in vielen Liedern aus dem Bereich Kursk

13 Näheres in dem zitierten Buch von I. v. Sposobin, S. 91, 187–204.

14 *Pesni Pinež'ja. Materialy fonogramm-archiva, sobrannye i razrabotannye E. V. Gippius i Z. V. Eval'd pod obščef redakcej E. V. Gippius* (Lieder von Pinež'je. Phonogrammarchivmaterialien, gesammelt und ausgewertet von E. V. Hippus und Z. V. Ewald unter der Red. von E. V. Hippus), 2. Buch, Moskau 1937, S. 96–97. Der Reperkussionston in diesem Lied ist *d'* (daneben begegnet der Ton *b*).

beobachtet man eine lydische Skala, die eine Art unvollständiger Ganztonleiter darstellt,¹⁵ usw.).

Die symmetrischen Skalen erfuhren letzten Endes vom selben Ausgangspunkt her ihre Verbreitung wie auch in der westlichen Musik: sie kamen durch die Evolution des europäischen tonalen Systems zustande. Sposobin hat recht, wenn er sagt: „die Harmonik in der russischen Musik entwickelte sich nach Gesetzmäßigkeiten, die für die ganze europäische Musik gemeinsam waren“, die russischen Komponisten „wenden all den Reichtum harmonischer Mittel an, über die die progressiven Strömungen der westeuropäische Musik verfügen“, daher müsse man „in erster Linie von einer Unterwerfung der harmonischen Mittel unter national-ästhetische Prinzipien sprechen, die aus der Eigenart der russischen Wirklichkeit hervorgegangen“ seien.¹⁶ Auf diese Weise ist die Verwendung symmetrischer Leitern in der russischen Musik eine unter verschiedenen individuellen Interpretationen der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des europäischen harmonischen Systems in jenem Stadium seiner Entwicklung, als das Eindringen außerdiaatonischer Stufen das System in die Zwölfstufigkeit drängte, und die Emanzipierung symmetrischer Akkorde erlaubt ihnen, zu quasi-tonalen Schwerkraftzentren zu werden – bei temporärer Abwesenheit eines Dreiklangszentrums oder an seiner Stelle.

Symmetrische Leitern in der russischen Musik

a. Glinka, Dargomyžskij, Tschaikowsky

Die ersten uns bekannten Verwendungen symmetrischer Leitern (nicht in der russischen Musik) haben einen etwas zufälligen Charakter und entstehen gewöhnlich auf kurze Strecken als melodische Figurierung irgendeines symmetrischen Akkordes. Von dieser Art ist z. B. die Halbton-Ganzton-Skala in der 3. Englischen Suite von Johann Sebastian Bach, *Sarabande*, Takt 17–19: *des* (ces) b' as' g' f' e' d' cis' (der fehlende Ton *ces* ist vorhanden im vorhergehenden Takt 16), in der Reprise *Andante* der Klaviersonate op. 28 von Beethoven (25. Takt vom Schluß): *cis* dis e' fis g' a' b' c. Im III. Satz von Mozarts *Musikalischem Spaß* (KV 522) hat die Kadenz der I. Violine mit der berühmten Ganztonleiter *cis*

15 A. V. Rudneva, Melodieaufzeichnungen im Sibd. *Narodnye pesni Kurskoj oblasti* (Volksmelodien im Bezirk Kursk), Moskau 1957 (No. 39: „Zelenyj duboček“ u. a.). V. M. Ščurov, *O ladovom stroenii južnorusskich pesen* (Über die Skalenstruktur südrussischer Lieder), in: Sibd. *Muzykal'naja fol'kloristika* (Musikalische Folklore), 1. Folge, Moskau 1973. – A. D. Kastalskij, ein namhafter Experte der russischen Volksmusik, zählt in seinem Buch *Osobennosti narodno-russkoj muzykal'noj sistemy* (Besonderheiten des Systems der russischen Volksmusik) (1923, 2. Aufl. Moskau 1961) als § 20 und § 21 auf: „Übermäßige Leitern, Ganzton- und Glockenharmonien“, „Verminderte und vermischte Leitern.“ In seinem letzten Buch *Osnovy narodnogo mnogogolosija* (Grundlagen der volkstümlichen Mehrstimmigkeit) (1923–1926; hrsg. von V. M. Beljaev 1948) ist einer der Abschnitte (§ 48) überschrieben: „Ganztonharmonik und verminderte Strukturen“ („Strukturen“ zu verstehen als „Tonarten“); zum Beispiel No. 469 vermerkt der Verfasser, daß auch „die modernistischen Mittel dem Volk nicht fremd“ seien (a. a. O., S. 270).

16 I. V. Sposobin, a. a. O., vgl. Anm. 6, S. 187.

dis''' eis''' g''' a''' h''' cis''' unzweifelhaft einen willentlichen Charakter: sie dient jedoch der Verspottung des ungeschickten Spielers.¹⁷

So bildet das erste vollwertige Beispiel der speziellen Anwendung einer symmetrischen Leiter anstelle des gewöhnlichen Dur oder Moll die Szene der Entführung Ludmilas im I. Akt der Oper *Ruslan und Ludmila* (1842) von Glinka:¹⁸

Beispiel 1

Moderato $\text{♩} = 84$

Der Stellenwert dieser Ganztonleiter in *Ruslan* wurde in gewisser Weise zum Programm und bestimmte die Grundidee der weiteren Verwendung symmetrischer Leitern in der russischen Musik: sie wurden zum Symbol für phantastische Volkssagenstoffe und ähnliche Erscheinungen. Doch die harmonische Entdeckung Glinkas hatte sich nicht zufällig ergeben. Bei einem seiner Vorgänger finden wir etwas Vergleichbares. Im 4. Bild der Oper *Askolds Grab* von Verstovskij (1835), wo typische Volkssagenmotive das Fluidum romantischen Schauers erzeugen, trägt die Hexe Vachrameevna ihre Verwünschung (Beschwörungsszene, No. 27) vor: „Mög er nicht essen, mög er nicht ruh'n, mag finstre Ohnmacht ihn wie eine bittere Espe krümmen . . .“. Diese Verwünschung ist – innerhalb der allgemeinen Tonart *b*-moll – von einer chromatischen Fortschreitung begleitet, die den Kreis kleiner Mollterzen umspielt: *c–a–fis–es*, Dreiklänge, die der Leiter Halbton-Ganzton angehören würden.¹⁹

Dargomyžskij, den man nach allen geistigen und künstlerischen Merkmalen seines Stils derselben Periode wie Glinka zurechnen kann, steht gleichwohl im Prinzip der Verwendung symmetrischer Leitern den Komponisten der folgenden Periode etwas näher. Der Unterschied liegt in der engen Verbindung mit den Entwicklungswegen des Skalensystems überhaupt. Glinka und in starkem Maße Dargomyžskij befanden sich hinsichtlich der allgemeinen Normen ihrer harmonischen Sprache in einem Stadium, das dem der westlichen frühen Romantiker entsprach. Die unvermittelte und

17 Andere ebenmäßige Beispiele von Ganztonharmonik sind in dem Artikel *Ganztonleiter* von E. Seidel, *Riemann-Musiklexikon*, Sachteil, S. 317–318, erwähnt. Zu den genannten lassen sich einige Beispiele bei Chopin anführen, z. B. die Leiter Halbton-Ganzton in der Durchführung der 1. Ballade, T. 130–133, ebenso im Schlußteil der Exposition und der Reprise des 1. Satzes der Sonate *b*-moll.

18 Eben im *Ruslan* begegnet auch Ganztonharmonik in der Coda der Ouverture (*d–c–B–As–Fis–E–D* im Baß) und ist (wie in der Entführungsszene) mit der Gestalt Cernomors verbunden.

19 Der harmonische Verlauf gleicht hier dem der Coda des 1. Satzes der II. Sinfonie von Beethoven.

betonte Verwendung einer symmetrischen Leiter (wie in Beispiel 1) nimmt sich im Kontext als ein greller, sich von der Umgebung abhebender Kontrast aus, ungeachtet der glättenden Wirkung der nachfolgenden „Akkorde der Erstarrung“ und des Kanons „*Welch wunderbarer Augenblick*“ und der für ihn charakteristischen, verzaubernden Verlangsamung der harmonischen Bewegung. Das Thema Černomors wird in der Ouvertüre durch ansatzweise Ganztonharmonik (Takt 12–21 vom Beginn des Überleitungsteils) vorbereitet und in der Szene des Zweikampfes Ruslan und Černomors (Nr. 21) weiterentwickelt.

Bei den Komponisten der folgenden Periode nähern sich diese einander fremden Elemente (symmetrische Leitern auf der einen, Dur-Moll-Skalen auf der anderen) an wie Stalagmiten und Stalaktiten. Partikel von ebenintervalliger Struktur entwickeln sich in gewissem Maße auch im Rahmen von Dur und Moll bzw. dringen dort ein; dort entstehen ihrerseits immer mehr Akkorde, melodische und akkordische Fortschreitungen, die Elemente von symmetrischen Skalen und Akkorden umfassen. Diese Art der Ganztonbehandlung ist teilweise schon in Dargomyžskij's Oper *Der steinerne Gast* (*Kamennyj gost'*) ausgeprägt.²⁰ Symmetrische Leitern bilden hier keine episodische Stelle, sondern ein Charakteristikum einer der zentralen handelnden Figuren: des Komturs. (Die Ganztonleiter beherrscht in weitem Umfang die Schlußszenen des II. und III. Aktes.) Die Ganztonharmonik wird vielfältig realisiert – auch in den herkömmlichen Tonarten sind ja alterierte Akkorde, übermäßige Dreiklänge, Vermischungen von Skalen und andere Elemente möglich, die eine Annäherung zwischen dem einen und dem anderen Typ erleichtern.

Tschaikowsky neigte nicht im selben Maße wie die Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ zum harmonischen (und orchestralen) Kolorit. Immerhin gibt es auch bei ihm eine eigene Ausprägung symmetrischer Leitern. Im 1. Satz der VI. Sinfonie (1893) entsteht eine symmetrische Skala (wie in der Mehrzahl der auch sonst zu beobachtenden Fälle) auf der Grundlage der Dur-Moll-Tonalität, wird also nicht von außen als Gegensatz herangetragen. Aus der Sequenz des Hauptthemas im Abstand kleiner Terzen (harmonische Folge: *h–d–f–gis–h*) und ihrer Wiederholung in der Reprise entsteht ein großer Abschnitt mit der Leiter Ganzton-Halbton *fis gis a h c d es f* als Figuration eines verminderten Septakkordes *fis a c es* (Takt 263 bis 276). Es ist charakteristisch für Tschaikowsky (im Unterschied zum „mächtigen Häuflein“), daß die symmetrische Leiter hier keine koloristische Funktion hat, sondern im Gegenteil als Mittel dient, die höchste Spannung in der Harmonik herzustellen. Das Bestreben, der Exposition den äußersten denkbaren Kontrast zu geben, veranlaßt Tschaikowsky, zu einem extremen Mittel zu greifen – zum temporären Verlassen tonaler Eindeutigkeit. Auf diese Weise unterstreicht er nicht die farblichen, sondern die dynamischen Eigentümlichkeiten der symmetrischen Ska-

²⁰ Dargomyžskij begann die Arbeit an seiner letzten Oper 1866 (drei Jahre vor seinem Tode); die Sinfonische Dichtung *Sadko* von Rimskij-Korsakov (1. Redaktion) entstand 1867. (*Der steinerne Gast* wurde erst nach dem Tode Dargomyžskij's durch Caesar Kjuj und Rimskij-Korsakov 1872 fertiggestellt). In diesem Sinne gehört *Der steinerne Gast* auch chronologisch mit zur zweiten Periode.

len.²¹ Dieser Ansatz überwiegt auch in jenen Fällen, wo die symmetrische Skala als Mittel der Charakterisierung dient – so die Ganztonskala in *Pique Dame* (im Motiv der spukenden Gräfin). So z. B. im 7. Bild: die Erscheinung der Gräfin versetzt Hermann in Schrecken und treibt ihn zum Selbstmord. Die Ganztonskala erzeugt hier nicht nur den Eindruck von etwas Übernatürlichem und mechanisch-Unmenschlichem, sondern verkörpert zugleich die höchste Stufe der dramatischen Spannung, ist also in ihrer Funktion dynamisch.²²

b. Rimskij-Korsakov

Zu voller Blüte gelangten die symmetrischen Leitern bei den Komponisten der „Neuen Russischen Schule“ (dem „Mächtigen Häuflein“), besonders bei Rimskij-Korsakov.²³ Die Tondichtung *Sadko*, in der der Komponist die wichtigsten Elemente seiner musikalischen Sprache gefunden hatte,²⁴ verkörpert den Beginn einer inzwischen systematischen (in den Jahren 1890–1900 noch gesteigerten) Benutzung symmetrischer Leitern. Die Entwicklung der Harmonik beim Komponisten des *Sadko* exemplifiziert einen der Wege, auf dem die gemeineuropäische Dur-Moll-Tonalität verlassen wurde. Für viele seiner Werke ist es typisch, daß er zunächst ein bestimmtes harmonisches Modell, einen Skalen-„Kern“ ausarbeitete.²⁵ In der Regel sind diese „Grundgestalten“ besonders charakteristische Folgen, die sich den Normen von Dur und Moll entziehen und eben dadurch die Individualität des Stückes bestimmen, das aus ihnen entsteht, und symmetrische Leitern sind hier ein häufiges (wenn auch nicht das einzige) Material.

In der intensiven Zuwendung zu den symmetrischen Leitern wird bei Rimskij-Korsakov eine gewisse Grenze überschritten, verändert sich die Struktur des harmonischen Systems. Ein Stück kann bereits vollständig in einer solchen Leiter stehen – z. B. die Schneesturm-Szene (der Chor aus dem 1. Bild) der Oper *Der unsterbliche Kaščeј (Kaščeј Bessmertnyj)* (1902). Im Rahmen von Dur und Moll begegnen auf Schritt und Tritt derartige, den symmetrischen Leitern verwandte melodische und akkordische Folgen, Sequenzen über gleichgroße Intervalle und ebensolche Rückun-

21 Ähnlich erklären sich symmetrische Leitern in anderen Werken Tschajkowskys, z. B. in der IV. Sinfonie, 2. Satz, Seitensatz des Hauptthemas: das Kleinterzsystem $As\ HD\ F\ As\ b$ fungiert, ungeachtet des allgemeinen weichen Charakters der Musik, als extremes harmonisches Mittel.

22 Entsprechend behandelt ist die Ganztonleiter auch im 5. Bild (Kasernenszene, Nr. 14).

23 Unter den signifikanten Beispielen bei Komponisten des Balakirev-Kreises verdienen Beachtung: die Ganztonleiter im Lied *Spjaščaja knjažna* (= die schlafende Prinzessin) von Borodin (auf die Textworte „der Hexen und Waldgeister lauter Schwarm“), ein System aus zwei Dominantseptakkorden im Tritonusabstand (As und D) in der Glockengeläutscene (2. Bild des Prologs) von Mussorgskis *Boris Godunov* (die ersten 38 Takte in der Gesamtskala: $c\ d\ es\ fis\ as\ a = 2\ 1\ 3\ 2\ 1\ 3$).

24 Wenn auch nicht ohne den Einfluß von Glinka und Liszt, worauf Rimskij-Korsakov in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* hinweist.

25 Im IV. Ergänzungsband der Werk-Gesamtausgabe (Moskau 1970) werden neben Melodien zahlreiche solcher Entwürfe des Komponisten für künftige Werke aus seinen Skizzenbüchern mitgeteilt.

26 Das „Glockengeläut“ ist bei Mussorgski faktisch eine separate Nummer (38 Takte in gemäßigttem Tempo), im Zusammenhang jedoch eine Einleitung zum folgenden „Slava“-Chor. Die Szene des Kampfes zwischen Ruslan und Černomors (Nr. 21) benutzt zwar ausgiebig Ganztonskalen, beschränkt sich jedoch nicht darauf.

gen der Tonarten. Mehr noch: bei Rimskij-Korsakov sind alle Möglichkeiten der gleichmäßigen Teilung der Oktave (übrigens auch der ungleichmäßigen) vertreten: 2 2 2 2 2 2, 3 3 3 3, 4 4 4 und 6 6 (Intervalle in Halbtönen). Vielgestaltig sind auch die Formen ihrer Anordnung von rein melodischer (linearer) bis zu rein akkordischer Formation mit allen Übergängen zwischen ihnen und auch Vermischungen; die Komplexe können in ihrer reinen Intervallgestalt oder auch in komplizierterer, mit leiterfremden Tönen angereicherter Form auftreten (Durchgängen, Nebentönen, Ajoutationen etc.). Außerdem begegnen bei Rimskij-Korsakov auch einige polymodale Formen – teils heterogenen, teils homogenen Charakters (letztere sehr selten). Rimskij-Korsakov ist der erste Komponist, der derart detailliert eine neue modale Technik entwickelt hat²⁷ (Messiaen kam erst ein halbes Jahr nach Rimskij-Korsakovs Tode zur Welt).

Ganztonharmonik (Leitern der Struktur 2 2 2 2 2 2) ist bei Rimskij-Korsakov verhältnismäßig selten. Im Rahmen eines entwickelteren harmonischen Systems ist es mit der Durchsetzung der Ganztonleiter nicht getan: in die Harmonik dringen nunmehr frei verwendete Ganzton-Mehrklänge (z. B. in der Introduction zum 2. Akt der Oper *Das goldene Hähnchen*, 1907).²⁸

Wichtigstes Objekt seines Interesses im Bereich der symmetrischen Leitern war das Kleinterz-System (Leitern der Struktur 3 3 3 3). Von zwei Formen seiner Anordnung – der melodischen und der akkordischen – bevorzugte er die letztere, „harmonische“. (Die Melodie sah Rimskij-Korsakov nicht als Grundelement der Musik an, sondern als bestimmt von zwei primären Faktoren: Harmonie und Rhythmus; Grundvoraussetzung der Schönheit in der Musik war nach seiner Meinung „die Reinheit der Harmonie und der Stimmführung“.) In den meisten Fällen ergibt sich die Skalenstruktur auf Grund von Akkorden (oder akkordischen Gruppen), die im Abstand der kleinen Terz sequenzieren. Hierher gehören auch melodische Folgen (oder grenzen unmittelbar an), die figurierend real klingende oder gedachte Klänge formieren.

Das zweite Bild der Oper *Sadko* (1896) beginnt in märchenhaft-geheimnisvoller nächtlicher Landschaft am Ufer des Ilmensees.

27 Die modale Technik der modernen Musik (dazu gehören auch Leitern nichtsymmetrischer Struktur) setzt Traditionen alter modaler Technik aus der Epoche des Mittelalters und der Renaissance fort. Es gibt dazwischen keine direkte Verbindung, was sich aus ihrer dreihundertjährigen Verdrängung durch den akkordharmonischen Satz und die stürmische Entwicklung des gesamten musikalischen Denkens vom 17. zum 19. Jahrhundert erklärt.

28 Ganzton-Sechsklänge sind in reiner Form erstmalig in *Schneeflöckchen (Sneguročka)* (1881; 3. Akt, die Szene „*Schneeflöckchen und Mizgir*“, T. 170 und 258) verwendet, jedoch im Sinne alterierter Akkorde (und nach Dur aufgelöst: *E b c' gis' fis' d''' – A a cis' a' e'' cis'''*).

Beispiel 2

72 Andante $\text{♩} = 72$

Alle Töne der Akkorde und melodischen Stimmen gehören zu einer Tonreihe: *c cis es e fis g a b* (in den folgenden Takten erscheinen vorübergehend leiterfremde Töne, doch die exponierte Reihe 1 2 1 2 1 2 1 2 bleibt als Grundskala erhalten). Der erste Akkord und die Schlußkadenz (Takt 17–22) repräsentieren die „Muttertonart“ C-dur, doch alles übrige ist in einem Kleinterz-System jenseits von Dur und Moll ausgeführt.

Abgesehen von der melodischen Hauptreihe im Kleinterzsystem der Struktur Ganzton-Halbtone mit ihren zwei möglichen Ausprägungen: 1 2 1 2 1 2 1 2 und 2 1 2 1 2 1 2 1,²⁹ ist auch die Halbtonskala nicht selten; ihre zwölf Stufen gruppieren sich hierbei in Dreierabschnitte 111 111 111 111 (beispielsweise in der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež*, 1904, 3. Akt, Ziffer 225, im Thema des Griška Kuter'me erscheinenden Glockentones). Die Tendenz zur Auffüllung aller Halbtöne der Oktave ist den symmetrischen Leitern nicht minder eigentümlich als das Bestreben zur geometrischen Richtigkeit ihrer Wiederholung. Die Halbtonauffüllung eines Struktursegmentes (im Kleinterzsystem also die Auffüllung zur Gruppe 1 1 1) wird in allen anderen mitvollzogen. Rimskij-Korsakov greift auch gern zu tonalen Motiven im Sinne einer melodischen Ausfüllung seiner Struktur-„waben“. So stützen sich die Chorpässagen in der Schneesturmsszene des 1. Bildes der Oper *Der unsterbliche Kašcej* auf ein viertöniges Fragment in der Skala Ganzton-Halbtone (*c d es f*), das wie eine unvollständige Moll-Leiter anmutet.

Das Hauptfeld für eine Ausweitung der Skalenharmonik liegt für Rimskij-Korsakov in den Akkordverbindungen. Das harmonische Prinzip besteht darin, daß er mittels aller nur denkbaren Kombinationen gewöhnlicher tonaler Akkorde ein

²⁹ In der Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* (1900; 2. Akt, Ziffer 113) kommen beide Arten innerhalb einer Oktave *e'–e''* vor: *e'' dis'' cis'' c'' b' a' g' fis' e'* und *e'' d'' cis'' h' b' as' g' f' e'* auf dem Hintergrund wechselnder vermindelter Septakkorde.

Maximum an Abwechslung erzielt. Daher rührt die ausgedehnte Verwendung einer Technik diskontinuierlicher Verbindungen (oder „*unechter Fortschreitungen*“ – *ložnye posledovanija* –, wie sie der Komponist selbst in der Terminologie seiner Zeit in seinem Lehrbuch der Harmonik³⁰ bezeichnet). Hier – schematisch vereinfacht – einige solcher Akkordverbindungen:

Beispiel 3

(A) *Die Weihnachtsnacht*, I. Akt, 1. Szene, T. 5-7



(B) *Sadko*, 7. Bild, T. 178-184



(C) *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež*,
III. Akt, [225], T. 1-11



(D) Aus dem Skizzenbuch Nr. 9



(E) *Mlada*, IV. Akt, 7. Szene (7 Regenbogenfarben)



(vgl. auch Notenbeispiel 2, Takt 8–10)

Das, was der Komponist selbst als „diskontinuierliche“ Fortschreitung (*nezvjaznoe posledovanie*) begreift, erscheint nur unter der Voraussetzung des Dur-Moll-Systems

30 In einem seiner Skizzenbücher nennt der Komponist selbst – im Zusammenhang mit Entwürfen zu der 1901 beendeten Oper *Servilia* einige seiner technischen Verfahren: „1. Weniger Kadenzten . . . 2. Diskontinuierliche (*nezvjaznye*) Akkorde und diskontinuierliche Modulationen . . . 3. Akkorde, unaufgelöst, wegnehmen . . . 9. Baß weglassen und damit neue Auflösungen erzielen“. (N. A. Rimskij-Korsakov, Sämtl. Werke, IV. Ergänzungsband, S. 120.)

als solche. Offenbar hat er vom Gehör aus, intuitiv, recht gut die verbindenden Kräfte in Leitern von anderer Natur erfaßt, doch für sein Bewußtsein existierten nur Dur und Moll (unter deren Gesichtspunkt er auch die „Kirchentonarten“ auffaßte). Hier war sein kompositorisches Denken dem theoretischen weit voraus. Nach heutiger Auffassung würde man das Kleintertersystem als eine besondere, sehr charakteristische Leiter ansehen, mit eigenem Fundament (einer Quasi-Tonika) und weiteren bestimmten funktionalen Komponenten. Dies tun wir analog zu den Prinzipien, nach denen wir Dur und Moll bezeichnen. Was sich auf dem Durdreiklang aufbaut, nennen wir Durleiter. Entsprechend wäre das, was sich auf einer Kleintertersreihe oder einem Kleintertersakkord, d. h. dem verminderten Septakkord aufbaut, eine „verminderte Leiter“ zu nennen (um so der weitest verbreiteten Terminologie zu folgen). Dementsprechend werden wir das Großterzsystem, wo die Rolle der Quasi-Tonika der übermäßige Dreiklang erfüllt, als „übermäßige Leiter“ bezeichnen.

Das zentrale Element der verminderten Leiter ist also immer der verminderte Septakkord (oder die Dreihalbtonreihe). Er muß nicht unbedingt real als Akkord vorkommen (wie etwa in der Schneesturmszene aus *Kaščej*) oder dessen horizontales Äquivalent. Real erklingen können andere Elemente – Melodietöne, Zweiklänge (Intervalle), Akkorde dieser oder jener Struktur (vgl. Beispiel 3 A, B) oder Akkordgruppen (vgl. Beispiel 3 C, D, E, F). Dabei mutet die Realisierung eines Struktursegments der Leiter als eine gewisse Einheit an – selbst wenn es sich um zwei oder mehr Akkorde handelt (vgl. im Beispiel 3 D die ersten zwei Akkorde). Zwischen den gewöhnlichen Leitern (Dur, Moll) und den symmetrischen gibt es eine unzweifelhafte, aber keine vollständige Analogie. Wenn auch der verminderte Septakkord der Tonika teilweise analog ist, so gibt es doch für das Struktursegment in Form der Akkordgruppe eine entsprechend vergleichbare Kategorie im Dur-Moll-System nicht. (Das Struktursegment ist sicherlich Glied einer Sequenz, jedoch auch in den symmetrischen Leitern ist die Sequenz eine Form des Satzes und keine Komponente des Tonhöhenystems.)

Nicht ganz so häufig, aber doch auch ständig hat Rimskij-Korsakov mit dem Großterzsystem gearbeitet (der übermäßigen Leiter in der Struktur 4 4 4). Ihr zentrales Element ist der übermäßige Dreiklang. Die hauptsächlichsten melodischen Tonreihen sind: 1 1 2 1 1 2 1 1 2 und 1 3 1 3 1 3. Als Beispiel das Thema des Waldgeistes aus *Schneeflöckchen* (1881):

Beispiel 4

Andante sostenuto ♩ = 69

The musical score shows a piano introduction with a tempo of 69 beats per minute. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The melody is characterized by a sequence of notes that correspond to the 'übermäßige Leiter' (augmented scale) mentioned in the text. The score includes dynamic markings like *p* and *cresc.*, and a box with the number 57.

(Tonreihe: *c d dis e fis g as b h*; vgl. auch das Thema des Astrologen aus der Oper *Das goldene Hähnchen*, 1907, Introduction Takt 47–54). Die Hahnenschreimotive (Durdreiklänge *D*, *Fis* und *B* auf dem Hintergrund des übermäßigen Drei-

klangs *d fis b*) im 1. Akt dieser Oper (Takt 736–739) ergeben die Tonreihe *d fis a b cis*.

Im Großterzsystem ist ebenfalls die Ganztonleiter möglich (2 2 2 2 2 2 in der Oper *Mlada* 1890, 2. Akt, Ziffer 53, Takt 5–9) und die chromatische (*Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež*, 1904, 4. Akt, Ziffer 249, Takt 1–10: zugrunde liegt die Tonreihe *gis a h c des es e f g*).

Wie im Kleinterzsystem, werden die Struktursegmente als Akkorde oder Akkordfortschreitungen realisiert, oft in der Technik „diskontinuierlicher Verbindungen“ (ein Beispiel sind die ersten Takte von *Antar*, 1868 mit einer zweitönigen Kette von Molldreiklängen; dieselben Ketten kleiner Terzen findet man im 2. Akt des *Goldenen Hähnchens*, Takt 358–361). Am Schluß des 3. und zu Beginn des 4. Aktes der *Zarenbraut* kann man eine Variation des Struktursegments beobachten: 1. dritter Akt, Ziffer 175, Takt 4–11; 2. dritter Akt, Ziffer 176, Takt 1–7 und 3. vierter Akt, Ziffer 178, Takt 1–9 und 179, Takt 5–9 (eine Folge von Moll- und Durdreiklängen):

1. *c as e c* (= *c moll*)
2. *c B as Fis e D c* (= *c moll*)
3. *f h Es a cis g H f a es G cis f* (transponiert nach *f-moll*)

Selten begegnet bei Rimskij-Korsakov auch das Tritonus-System (eine Leiter der Struktur 6 6). Das Thema des zweiten Abschnittes im 2. Satz der Suite *Scheherazade* (1888) beruht auf dem Tritonus *f–h*, der durch Motive im Abstand eines Tritonus ergänzt wird – die allgemeine Tonreihe lautet: *des d es e f g as a b h* (= 1 1 1 1 2 1 1 1 2). In den letzten Takten des Überganges zum 3. Bild des *Kaščeј* verändern sich die chromatischen Motive des *Kaščeј* dergestalt, daß eine Tonreihe 1 1 1 3 1 1 1 3 (*eis fis g as h c cis d*) entsteht. Wie eine Aufspaltung der Tonreihe 2 1 2 1 2 1 2 1 in zwei teilweise inkongruente Reihen erscheint in *Kaščeј* die Fortschreitung 2 1 3 2 1 3 (2. Bild, Ziffer 170, Takt 2–6):

<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>es'</i>	<i>fis'</i>	<i>gis'</i>	<i>a'</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>es''</i>	(siehe die Melodie in der
<i>as</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>eis'</i>	<i>fis'</i>	<i>as'</i>	<i>h'</i>	<i>c'</i>	Partie von <i>Kaščeјs</i> Tochter) ³¹

Außer eigentlich symmetrischen Reihen, die nach dem Prinzip der Koppelung gleichförmiger Segment-Waben gebildet sind, finden wir bei Rimskij-Korsakov auch ein Beispiel einer spiegelsymmetrischen Leiter, wo sich die Waben nicht direkt wiederholen, sondern in der Umkehrung. Von solcher Art ist eine Episode im 4. Akt der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež* (von Ziffer 267 bis 268) mit

31 In den Skizzen zum *Goldenen Hähnchen* begegnet mehrmals eine bewußte Anwendung der Leiter 1 1 4 1 1 4. Von dieser Art sind drei Varianten einer Melodie auf die Worte „*to oni, moi dva syna*“ (dies sind sie, meine zwei Söhne) in der Partie von Dodon: ihre Tonreihe lautet *c cis d fis g as c' cis' d'* (Ergänzungsband IV, S. 297–299, desgl. S. 284). In der Endredaktion (2. Akt, T. 81–89) steht an ihrer Stelle ein Großterzsystem mit der Tonreihe 1 1 2 1 1 2 . . . (*c cis d e f ges as b c'* und *As B H c d es e ges g as*). Für eine „*Sphärenmusik*“ in einer – nicht zustande gekommenen – Oper *Erde und Himmel* (1905 bis 1906) komponierte Rimskij-Korsakov ein Thema – eine harmonische Folge – in der Tonreihe 1 3 2 1 3 2 (ebenda, S. 276); eine Variante davon in der Skala 1 3 1 1 1 3 1 1 (S. 277).

dem Vermerk des Komponisten: „*Kuter'ma tanzt wild und pfeift*“, dies alles ausgeführt in der Skala *h c d e fis gis ais h* (= 1 2 2. 2. 2 2 1).³²

Eine Vermischung der Leitern (Polymodalität) ist für Rimskij-Korsakov wenig charakteristisch. Immerhin finden sich bei ihm bisweilen Keime dieses Verfahrens. Die Schlußkadenz der Oper *Die Zarenbraut* (4. Akt, 9.–6. Takt vor dem Schluß) bringt zu künstlicher Vereinigung: 1. einen Molldreiklang, 2. eine Großterzkette von Molldreiklängen und 3. eine chromatische Skala:

1. (Töne) *d f a d*
2. (Molldreikl.) *d ————— b ————— fis ————— d*
3. (Töne) *d' cis' c' h b a as g fis f e es d*

Im *Goldenen Hähnchen* werden mehrfach symmetrische Akkorde verschiedener Bauart – 4 4 4 und 3 3 3 3 – simultan verknüpft, doch eine selbständige modale Figuration kommt hier nicht zustande.³³

c. Ljadov, Rebikov und der späte Skrjabin

Beispiele symmetrischer Leitern sind bei Ljadov nicht zahlreich und ähneln im Typ denen bei Rimskij-Korsakov. Unter ihnen ist ein Tritonus-System von der Struktur 1 2 2 1 1 2 2 1 im Orchesterstück *Aus der Apokalypse* (1912): *c des es f ges g a h c*, hervorzuheben sowie eine Polymodalität:

$$\begin{array}{c} \uparrow 2 \ 1' \ 2 \ 1' \ 2 \ 1' \ 2 \ 1' \\ \downarrow 1 \ 2 \ 2 \ 1, \ 1 \ 2 \ 2 \ 1 \end{array} \quad (\text{ebenda, Ziffer 7, Takt 1-1})$$

Beispiel 5

Bei Rebikov spielt in seinen Kompositionen *Der Weihnachtsbaum (Elka)* (1900), *Thea (Téa)* (1904), *Der Abgrund (Bezдна)* (1907), *Alpha und Omega (Al'fa i Omega)* (1911), *Jenseits (Po tu storonu)* (1912), *Arachné* (1915) die Ganztonleiter eine gewichtige Rolle. Einige Klavierstücke aus dem Zyklus *Jenseits* stehen vollständig

³² Jastrebecev teilt mit, daß diese Skala von V. I. Bel'skij vorgeschlagen wurde und auch „*Bel'skij-Skala*“ genannt werde. *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. Vospominanija V. V. Jastrebeceva* (N. A. Rimskij-Korsakov, Erinnerungen von V. V. Jastrebecev), Bd. 2, Leningrad 1960, S. 290, 322, 323.

³³ In einem seiner Notenskizzenbücher geht der Komponist einen Schritt weiter: er vereinigt den Akkord 3 3 3 3 mit der Ganztonleiter 2 2 2 2 2 2 (IV. Ergänzungsband, S. 310 – in den Skizzen zur Oper *Erde und Himmel*, einem Fragment mit dem Zusatz des Komponisten: „*Formloses Glimmen*“ [Tlenie bezobraznoe]: vgl. auch die übrigen, analogen Fragmente).

in dieser symmetrischen Leiter (Nr. 3, 6 und 7). Etwas Neues geschieht bei Rebikov hinsichtlich des Kontextes. Während die symmetrischen Leitern bei Rimskij-Korsakov und den früheren Komponisten in einem Gegensatz zu ihrer Dur-Moll-Umgebung standen (obschon sie hiervon eine Ableitung darstellten) und hierin ein gewisser künstlerischer Kontrast bestand, verwischt sich bei Rebikov dieser Kontrast, werden die symmetrischen Skalen ihrer Umgebung mehr oder minder gleichartig (*Bezđna, Těa* etc.). Daneben gibt es bei ihm auch den früheren Typus ihrer Verwendung (z. B. in der Schlußszene der Oper *Im Gewitter – V grozu* –, 1893, u. a.).

Das originelle harmonische System des späten Skrjabin steht „jenseits“ von Dur und Moll, obschon es sich unmittelbar aus diesen Leitern entwickelt hat. Im Unterschied zu Rimskij-Korsakov, der die Akkorde der üblichen Leitern in der Regel nicht vermied (daher rührt auch die Verwandtschaft seiner symmetrischen Leitern mit Dur und Moll), nahm Skrjabin eine Art komplizierter Dominantharmonie zur Grundlage, die sich auf die Akkorde des Dur-Moll-Systems nicht mehr zurückführen läßt. Ein klassisches Beispiel dafür ist sein *Prometheus*-Sechsklang.

Nicht ohne Beziehung zur Struktur des Zentralakkordes zeigt sich im harmonischen System des späten Skrjabin eine eigentümliche Deutung der Gesetzmäßigkeiten symmetrischer Leitern, besonders der verminderten. Dabei werden Berührungspunkte des späten Skrjabin mit Rimskij-Korsakov deutlich, dem er sonst in ästhetisch-philosophischer und kompositionstechnischer Hinsicht denkbar fern stand. Zusammen mit Ljadov, dem frühen Strawinsky, Alexander Čerepnin und einigen anderen verkörpert Skrjabin in dieser Beziehung einen Zweig der russischen Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Eine spezifische Besonderheit der Harmonik Skrjabins besteht darin, daß der Akkord, sogar mit einem starken Grundton, eine Zentralkategorie seines musikalischen Denkens bildet. Die bei ihm häufig vorkommenden symmetrischen Leitern stellen sich daher auch als ein System von Akkordbeziehungen dar, die durch das System ihrer Grundtöne repräsentiert sind. Auf Schritt und Tritt wird z. B. ein Grundakkord von einem Akkord ähnlicher Struktur abgelöst, der sich – nach dem Prinzip der Tritonus-Leiter 6 6 – im Tritonusabstand zu ihm befindet. Voraussetzung dieser Erscheinung im Dur-Moll-System ist die funktionale Identität zweier im Klang gleichförmiger dominantseptartiger Akkorde auf temperierten Instrumenten auf der V. und auf der erniedrigten II. Stufe (in C-dur: *g h d f* und *des fas h*). Auf der Basis der Verwandtschaft dominantförmiger Harmonien im Abstand von drei Halbtönen nach dem Prinzip:

	<i>as</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>as</i>	<i>as</i>	
Akkord	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>eis</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	
	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	
	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>ces</i>	<i>h</i>	
Bässe:	<i>G</i>	<i>E</i>	<i>Cis</i>	<i>B₁</i>	<i>G₁</i>	(entnommen aus Beispiel 6 A)

entsteht bei Skrjabin eine Struktur, in der alle Klänge, gemeinsam mit melodischen Figurationen, einer Sphäre angehören. Dies ist zugleich das symmetrische Kleinterz-

System, die verminderte Leiter.³⁴ Infolge der Monotypik der Akkorde und des akkordisch-harmonischen Skalentyps kann man es mit einigen wenigen Grundtönen als Vertreter der hauptsächlichlichen harmonischen Elemente zu tun haben.

Eines der ersten Werke, in denen sich das neue Skrjabinsche System voll ausgeprägt zeigt, ist das Stück *Enigme (Zagadka)* op. 52, Nr. 2 (1907). Dieses Stück mit der Vorzeichnung von *Des*-dur endet nicht auf der Tonika, sondern der Dominante; einen Tonikadreiklang gibt es nirgends, und auf diese Weise geht ihre Stützfunktion auf die emanzipierte Harmonie der Dominante über, die damit zum Vorläufer des „Zentralakkords“ in den Werken der späteren Periode³⁵ wird. Das harmonische Schema (angegeben sind die Grundtöne) sieht so aus:

	Periode			Seitensatz		Reprise		
Takte:	1–11	12–22	23–28	29–34	35–40	41–46	47–62	
	<i>As-D-As</i> ,	<i>C-Es-Ges-A</i> ,	<i>D-F-As</i>	<i>Des-G</i> ,	<i>Des-A</i>	<i>A-Es</i>	<i>H</i> ,	<i>As</i> , <i>As-D-As</i>

Mit dem Einfluß der verminderten Leiter läßt sich die bitonale Struktur der 5. Sonate (1907) erklären:

Introduktion	Exposition	Reprise	Coda
<i>Dis(=A)-Fis</i>	<i>Fis-B</i> (III. Stufe von <i>Fis</i> ,	<i>H</i> (= IV. von <i>Fis</i> , VI. von <i>Dis</i>)	<i>Es</i>
	V. von <i>Dis</i> . . .)	<i>-Es</i> (= <i>Dis</i>)	

Die Tonikaklänge von *Fis*-dur und *Es(Dis)*-dur erweisen sich als funktional identisch.³⁶

Konsequent durchgehalten werden die Prinzipien der verminderten Leiter in der Exposition der 9. Sonate (1912–1913). Skrjabin denkt auch hier tonal, obwohl er sich außerhalb der Grenzen von Dur und Moll befindet. Entsprechend den harmonischen Gesetzen der Sonatenform führt der Komponist das Hauptthema (Takt 1–10) „in der Haupttonart“, deren Umkreis eine Akkordkette mit den Grundtönen *Es–C–A–Fis–Es* bildet, wenn auch diese Sphäre in der Kadenz (einer Art „Halbkadenz“) verlassen wird. Im Überleitungsteil (Takt 11–34) geschieht eine Modulation in eine andere Sphäre; die Grundtöne bilden in Takt 16–17: *C–A–Fis*, in Takt 18–19:

34 Das Ergebnis dieses Prozesses wird von E. Lendvai zutreffend als Weg beschrieben, der zu einem „System von Achsen“ führe (eine dieser Achsen ist die geradezu einfunktionale Kette *Des E G B*). S. E. Lendvai, *Einführung in Bartóks Harmonie- und Formenwelt*, in: *Béla Bartók. Weg und Werk*, Leipzig 1957.

35 Die Evolution der Skrjabinschen Harmonik wird in der Dissertation von Zofia Lissa verfolgt; siehe ihre Arbeiten: *O harmonyce Aleksandra Skriabina*, in: *Kwartalnik muzyczny* VIII, Warschau 1930; *Do genezy 'akkordu Prometejskiego' A. N. Skriabina*, in: *Muzyka*, Warschau 1959, Nr. 3. Siehe auch Z. Lissa, *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*, in: *Acta musicologica*, Leipzig–Basel 1935, Vol. VII, fasc. 1.

Aus der sowjetischen Musikforschung nenne ich die Monographie von V. P. Dernova, *Garmonija Skrjabina* (Skrjabins Harmonik), Leningrad 1968; E. Meschišvili, *Harmonija pozdnych sonat Skrjabina* (die Harmonik der späten Sonaten Skrjabins, in: *Sibd. Problemy muzykal'noj nauki* (Probleme der Musikwissenschaft), 1. Folge, Moskau 1972. Siehe auch Ju. Cholopov, *Klassičeskie struktury v sovremennoj garmonii* (Klassische Strukturen in der zeitgenössischen Harmonik), in: *Sibd. Teoretičeskie problemy muzyki XX veka* (Theoretische Musikprobleme im 20. Jahrhundert), 1. Folge, Moskau 1967 (Abschnitt über Skrjabin, a. a. O., S. 97–104).

36 Ein ähnlicher Fall begegnet im 1. Satz der Klaviersonate (1926) von Bartók. Zur Tonika *E* tritt ein Schlußakkord mit dem Grundton *Cis* (*eis gis cis d e*).

Cis-B-G. Der gesamte Seitensatz ist „in neuer Tonart“ ausgeführt, die durch die Modulation *B-G-E-Cis-B* erreicht wird (somit steht der „Seitensatz“ der 9. Sonate eine Quinte höher oder – was dasselbe bedeutet – einen Halbton höher als die „Tonart“ des Hauptsatzes). Im Seitenthema gibt es eine Ausweichung (Takt 43–50) wie in eine eigene „Dominante“. Das harmonische Schema des Seitensatzes (Grundtöne) lautet wie folgt:

Takt: 35 36 37–38, 39 40 41–42, 43 44 45–46, 47 48 49 50;
(B)-Des- E E G B As-H - D D - F D-F
 51 52 53–54, 55 56 57 58 59 60–61 62–63 64–65 67–68
B-Des - E E - G - B-Des-B E - - B E B

Die in der Exposition entwickelte Leiter behält ihre Bedeutung auch weiterhin. In der Durchführung kommen dieselben tonalen Sphären in anderer Reihenfolge vor, in dichterem Wechsel; in der Reprise werden beide Themen durch den Akkord *f-h-g* als einer unvollständigen Form der Harmonie des anfänglichen Hauptthemas vereinigt (hier geht die regulative Funktion vom Baß zu den oberen Tönen des Grundakkordes *Es-des-f-g-h* über).

Diese Kleinterz-„Tonalsphären“ bei Skrjabin sind in solchen Fällen nichts anderes als eine Modifikation der symmetrischen Leitern 3 3 3 3.

d. Strawinsky, Alexander Čerepnin

Igor Strawinsky knüpfte in seiner frühen Periode unmittelbar an die Linie seines Lehrers Rimskij-Korsakov an. Das Prinzip der symmetrischen Leitern hat er weiterentwickelt. Besonders zahlreich sind die symmetrischen Leitern im *Feuervogel*-Ballett (1910), das auch im Sujet eine unmittelbare Verbindung zu Rimskij-Korsakovs *Kaščeja* hat. Die Sympathien dieses Komponisten für die symmetrischen Leitern erwiesen sich als ziemlich beharrlich. Zum Kleinterzsystem kehrte er auch in seiner neoklassizistischen Periode (*Symphony in three movements*, 1945) zurück.

Symmetrische Leitern werden bei Strawinsky in bedeutend größerer Freiheit als bei Rimskij-Korsakov verwendet. Er vermeidet meist die Sequenzierung und einfache oktavierende Skalen – die hauptsächlichste Erscheinungsform symmetrischer Skalen bei Komponisten des 19. Jahrhunderts (einschließlich Rimskij-Korsakov und Ljadov). Seine Akkordharmonik – die eines Komponisten Neuer Musik des 20. Jahrhunderts – ist ungleich vielfältiger und läßt sich oft nicht mehr auf die gewöhnlichen Formen des Dur-Moll-Systems zurückführen. Seine Stimmführung hat nichts zu tun mit der Fortschreitung eines Dreiklangstones zu einem anderen, obwohl er auch diese einfachste melodische Form nicht verschmäht. Ein typisches Beispiel ist der Beginn der Kantate *Zvezdolikij (Le Roi des étoiles)* (1911, Takt 1–5), wo im Orchester der Cluster *e'' fis'' g''* ausgehalten wird und die Chorstimmen hierzu die Harmonien *a des' c'' e''* (Takt 4) und *a des' es'' e''* (Takt 5) in entsprechender Stimmführung bilden.

Vielfalt in der Anwendung symmetrischer Leitern – dies gilt auch für ihren Ausdruckscharakter. Es handelt sich nicht nur um volkstümliche Phantasiegestalten – so die unheilbringende Herrschaft *Kaščejs* im *Feuervogel* oder den Gespen-

sterchor im 3. Akt der Oper *Solovej (Le Rossignol)*, Ziffer 108 – in Traditionen Glinkas und Rimskij-Korsakovs, nicht nur um Dynamik und Energie tonal-harmonischer Spannungen (so bei Fragmenten einer verminderten Leiter im *Jeu du rapt* aus dem *Sacre du printemps*) in Traditionen Tschaikowskys, sondern auch um völlig neue, bisweilen unerwartete Bereiche: Lieder der Hochzeitszeremonie (*Les Noces*, 1917, Ziffer 35–40, Takt 3 und Ziffer 82–87), sogar um Stilisierungen des altertümlichen Chorals (*Psalmensinfonie*, 1930, 1. Satz, im Thema des Chores „*Exaudi orationem meam, Domine*“; Takt 1–7). Nichtsdestoweniger erinnert Strawinsky in seiner Technik symmetrischer Leitern durchaus stark an Rimskij-Korsakov.

Bei Strawinsky begegnen alle Typen symmetrischer Leitern sowie auch Poly-modalität.

Die Ganztonleiter findet man in der Romanze *Faun* aus der Suite *Le Faune et la Bergère*, 1906 (auf die Worte „*Navisli dva roga*“ vor Ziffer 15), im *Feuervogel* und der Oper *Le Rossignol*.

Wie Rimskij-Korsakov bevorzugt Strawinsky besonders das Kleinterzsystem (*Feu d'artifice*, *Scherzo fantastique*, *Le Sacre du Printemps*, *Le Rossignol*, *Symphony in three movements*); hierbei erstrebt er eine besonders charakteristische Ausarbeitung der Akkorde in einem vorgegebenen Tonkomplex. Hierzu Notenbeispiel 6 (siehe nächste Seite; Schema).

Das Großterzsystem wie auch der übermäßige Dreiklang, auf dem es sich aufbaut, sind dagegen bei Strawinsky selten.

Das Leitthema von *Petruška* – eine Harmonie, die sich aus zwei Durdreiklängen im Tritonusabstand aufbaut – ist zugleich ein Musterbeispiel einer streng ausgeführten Tritonusreihe der Struktur 2 1 3 2 1 3. In der Szene „*Zaubergeläut*“ aus dem *Feuervogel*, Ziffer 103, Takt 1–8, lautet die Tonreihe 1 1̣ 1 1 2 1 1 1 2. Das Beispiel einer Tritonusleiter 1 1 4 1 1 4 finden wir in der Szene „*Gefangennahme des Feuervogels durch den Prinzen Ivan*“, 1. Bild, ab Ziffer 22, Takt 1–4, und in der Wiederholung (*g as heses des eses es*).

Das schwerfüßig hinkende, düstere, unheilverkündende Terzmotiv, welches Kaščeĭ kennzeichnet, zeigt eine Kettenleiter, die ein wesentliches Prinzip mit den symmetrischen Leitern gemeinsam hat: die letzte Note der vorangehenden Gruppe fällt mit der ersten der folgenden zusammen. Jedoch stehen die Segmente zueinander nicht im Abstand oktavteilender Intervalle (2, 3, 4, 6), sondern in reinen Quartan (5). Um diese „zyklische“ Folge zu schließen, brauchte man noch zwölf Segmente (nach dem Prinzip des „Quartenzirkles“ bei Rimskij-Korsakov).^{36a} Natürlich wird der Zirkel nicht in seiner ganzen Länge benutzt, immerhin jedoch in der Introduction

36a Eine Theorie nichtoktavierender, zyklischer Tonräume entwickelte auch der russische, in Paris lebende Komponist Ivan Wyschnegradsky (Vyšnegradskij), *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*, in: *La Revue Musicale*, Série 1972–1973, Nr. 288–297, S. 73–130. Vgl. auch G. Eberle, *Ivan Wyschnegradsky, ein russischer Pionier der Ultrachromatik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 9/1974, S. 549–555. (Anm. d. Übs.)

Beispiel 6

A Oper *Die Nachtigall (Le Rossignol)*, I. Akt

43 Andante $\text{♩} = 58$

B *Le Sacre du Printemps, Jeu du rapt*

Presto

42

4 Segmente, in den „flehtlichen Bitten des Feuervogels“ 6, bei dem „Verswinden des Reiches Kaščejs“ 8 (Ziffer 195, Takt 1–16, Tonreihe in den unteren Lagen:)

1	2	3	4	5	6	7	8
Ais, C'	Dis Eis'	Gis B' cis es'	fis as' h des'	e' fis' a' h'			
Fis, A	H, D	E G A	c d f g b	c' dis' f' gis'			

Polymodalität ist bei Strawinsky zwar nicht häufig, fällt aber durch besondere Schärfe infolge von Verschiedenartigkeit der zusammengesetzten Leiternstrukturen auf (heterogene Polymodalität). Von dieser Art sind z. B. Kombinationen der Tonreihe 2 1 2 1 2 1 2 1 und Pentatonik im *Rossignol* (2. Akt, „Gesang der künstlichen Nachtigall“) und *Les Noces* (2. Bild, Ziffer 36, Takt 6–9 und 37, Takt 3–5) oder der Zusammenklang derselben Leiter 2 1 2 1 2 1 2 1 mit Diatonik im *Jeu du rapt*.

Die Verwendungsarten symmetrischer Leitern bei Strawinsky führen in letzter Konsequenz bereits zur Technik Messiaens.³⁷ Doch die modale Technik hat auch mit der seriellen Technik etwas Verwandtes.³⁸ Gemeinsames Prinzip beider ist die intervallgetreue Wiederkehr der zugrundeliegenden Tongruppe. In den symmetrischen Leitern bringt sie eine Symmetrie der Tongruppen hervor (vgl. das Zitat Messiaens zu Beginn unserer Ausführungen); in der reinen Komposition ist die Genauigkeit der Ton-Invariablen die erste Voraussetzung jener Bündigkeit und „Faßlichkeit“ (wie es Webern bezeichnet), die es rechtfertigen, selbst eine Gruppe als Reihe zu behandeln.

Ein in seiner Art einmaliges Beispiel für den Übergang von der modalen zur Reihentechnik findet sich in der schon erwähnten Szene „Gefangennahme des Feuervogels durch den Prinzen Ivan“. Das Tongewebe dieses Stückes besteht aus einem Netzgeflecht der Tonreihe 1 1 4 1 1 4, die in reiner Form am Anfang vorgestellt wird. Die Tonreihe selbst entsteht ihrerseits aus einer Verbindung des *Feuervogel*-Motivs 1 1 4 mit seiner Umkehrung (vgl. hierzu das *Feuervogel*-Motiv in den ersten vier Tönen des Balletts: *as fes es d*, mit seiner spiegelsymmetrischen Anordnung in dessen letzten Takten:

$$\begin{array}{ccccccccc} h' & c'' & cis'' & f'' & cis'' & c'' & h' \\ & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & \end{array}$$

So kann man sagen, daß die Form der Grundskala 1 1 4 1 1 4 aus dem *Feuervogel*-Motiv hervorgeht. Mehr noch: alle Tonreihen- und Akkordformen können aus dem Ausgangsmotiv abgeleitet werden:

Beispiel 7

(A) Grundmodell (Reihe, R) (B) Horizontale Ableitungsformen (Umkehrung, U)

und ihre Transpositionen und ihre Transpositionen

Leiter 114 114

Rg-des

R des-g

und ihre Transpositionen

37 Über die Anknüpfung seiner Technik besonders bei Rimskij-Korsakov und Strawinsky hat sich Messiaen selbst geäußert (*Technique de mon langage musical*, Ch. XVI, 3).

38 Bemerkenswert ist, daß eines jener Stücke, in denen Schönberg die serielle Technik anzuwenden begann – op. 23, Nr. 3 – auf einer fünftönigen Reihe aufgebaut ist, die zudem die Skalenstruktur Halbton-Ganzton hat: $b' d' e' h cis'$.

Halbtonskala (26) T. 7-8)



© Vertikale Ableitungsformen



In der gesamten Partitur gibt es von Ziffer 22 bis 29 nichts außer der Serie 1 1 4, ihren Ableitungen und Transpositionen. Auf Seite 400 das Schema eines Abschnittes aus diesem Stück (Ziffer 24, Takt 1–2; s. Beispiel nächste Seite). (Nicht aus der Grundreihe abgeleitet sind lediglich die in ihrer Bedeutung völlig belanglosen, auf-taktbildenden drei Sechzehntel der 2. Oboe vor Ziffer 26.)

Die Ableitung des gesamten Klangmaterials aus einer und derselben Gruppe 1 1 4 oder 4 1 1 verleiht dieser die Funktion einer Reihe.³⁹ Die Hauptunterschiede zur echten Reihe und strengen Zwölftontechnik sind: 1. die Unvollständigkeit des Tonbestandes der zentralen Gruppe und ihr eindeutig melodischer Charakter, 2. die Zulässigkeit von Oktavwiederholungen. Der unzweifelhafte Reihencharakter bei gleichzeitiger Verschiedenheit gegenüber der ausgeprägten Dodekaphonie erlaubt es, diesen Typ als eine Vorform der Zwölftontechnik zu definieren, hervorgegangen aus der modalen Technik symmetrischer Leitern.⁴⁰

Alexander Čerepnin (Tscherepnin, Tcherepnine), den man in den 20er Jahren als jenen Komponisten bezeichnete, der „eine Verbindung von der russischen zeitgenössischen Musik zur Musik des zeitgenössischen Europa herstellte“,⁴¹ der sich aber bis jetzt als russischen Komponisten bezeichnet,⁴² hat ebenfalls die Tradition

39 Stravinsky wußte dies: „Wenn irgendein unglückseliger Anwärter auf einen gelehrten Titel genötigt sein sollte, in meinen frühen Werken ‚serielle Tendenzen‘ herauszufinden (die Rede ist von Intervallkonstruktionen. d. Verf.), werden solche Dinge, denke ich, als Musterbeispiele bewertet werden.“ (I. F. Stravinskij, Leningrad 1971, S. 142).

40 Z. Lissa, in ihrem bekannten Aufsatz *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*, sieht solche Vorformen in der Technik des synthetischen Akkordes bei Skrjabin, z. B. im *Prometheus*. „Die Gefangennahme des Feuervogels durch den Prinzen Ivan“ ist ein Pendant zum *Prometheus* mit dem Unterschied, daß Skrjabin vom Akkord ausgeht, Stravinsky vom Motiv. Beide Werke entstanden – nicht uninteressanterweise – im selben Jahr: 1910.

41 V. M. Beljaev, *Sovremennaja muzyka i A. Čerepnin* (Die zeitgenössische Musik und A. Čerepnin), in: *Sovremennaja muzyka* (Zeitgenössische Musik) 1925, Nr. 11, S. 7.

42 Laut Mitteilung von G. B. Bernandt an den Verfasser.

Beispiel 8

Ⓐ Allegro 24

Ⓑ

KU'es-a Rg-des Ues-a Ra-es

Rg-des Ues-a Ra-es Rg-des

Rg-des R des-g Kg-des K des-g

R: Reihe; U: Umkehrung; K: Krebs.

der Verwendung symmetrischer Leitern weitergeführt. Jene Einfachheit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die allgemein dem Stil Čerepnins eigen ist, zeichnet sich auch in seiner Behandlung der symmetrischen Leitern ab. Sie treten bei ihm in völlig erkenntlicher Form auf, größtenteils für die Dauer eines ganzen Stückes (möglicherweise mit kontrastierenden Nuancen anderer Leitern), durchdringen die Melodiestimmen und Zusammenklänge. Während Strawinsky mit Hilfe der symmetrischen Skala Dur und Moll aufzuheben strebt, versucht Čerepnin dagegen, beides friedlich zu vereinigen – hierbei liebt er besonders die Tonart *D-dur-moll*. Besonders häufig beschäftigt er sich mit einer neunstufigen Leiter der symmetrischen Struktur 1 2 1 1 2 1 1 2 1 (in *D-dur-moll*: *d e s f fis g a b h cis*). Die 1925 erschienene Partitur *Kammerkonzert D-dur* (1924; Schott NO. 3474) beginnt mit dieser Tonreihe als „Motto“. In den 20er Jahren nannte man diese „Skala Čerepnins“ auch „Čerepnin-Dur“.⁴³

Einige andere Leitern bei Čerepnin:

3 1 3 1 3 1, in No. 2 der *Vier Romanzen* für Klavier (1924, Takt 1–15 und Wiederholungen).

2 1 1 1. 2. 1 1 1 2 (eine spiegelsymmetrische Leiter) in den *Technischen Exerzitien* für Klavier (1934–1936).

Ein bemerkenswertes Beispiel konsequenter Verwendung einer der seltensten symmetrischen Leitern bietet die *Etude* op. 56, No. 4, für Klavier (1938). Die Leiter hat die Tritonusstruktur 1 5 1 5:

Beispiel 9

Allegro $\text{♩} = 132$

Später wird die Grund-Tonreihe dann transponiert, wie bei einer „Modulation in andere Tonarten“. Im Verlauf der Transpositionen werden traditionelle tonale Funktionen spürbar. So bildet in Takt 31–34 die Leiter *g a s cis d* die „Dominante“, und in Takt 35–49 die Leiter *c des fis g* eine Art „Tonika“ von *C-dur*.⁴⁴

e. Sowjetische Komponisten

Bei jenen Komponisten, die man zur sowjetischen Periode der russischen Musik zählt (obschon einige ihrer Vertreter der älteren Generation – Prokofjew Mjaskovskij – in den Jahren vor der Revolution debütiert haben), haben die symme-

43 A. M., A. Čerepnin. *Kammerkonzert (D-dur) für Flöte und Violine* ... (notographische Notiz), in: *Sovremennaja muzyka*, 1925, Nr. 11, S. 33.

44 Von den symmetrischen Leitern bei A. Čerepnin schreibt (ohne diesen Terminus zu benutzen) Willi Reich in seiner Monographie *Alexander Tscherepnin*, Bonn 1961, S. 14–15, 17, 22, 28, 39, 41, 54, 55, 57; siehe auch viele Notenbeispiele. Die sechstönige Reihe 3 1 3 1 3 1 wandte Čerepnin bewußt in den *Feuilles libres* op. 10, Nr. 2 und 3, bereits 1920 an (S. 15).

trischen Leitern keine derart ausgedehnte Verbreitung wie bei Rimskij-Korsakov, dem frühen Strawinsky oder A. Čerepnin gefunden.

Einer der konsequentesten Anhänger der symmetrischen Leitern in Weiterentwicklung Skrjabinscher Prinzipien war Sergej V. Protopopov, ein Schüler und Anhänger Boleslaw Jaworskis. Die Prinzipien der Skalenharmonik, nach denen er selbst verfuhr, hat er in dem obenerwähnten Buch dargelegt, und die Genauigkeit, mit der er „den *Modi Jaworskis*“ folgte, hat mitunter etwas von einer „Vertonung“ dessen, was sich aus dessen Theorie neuer Tonsysteme ergab. Takt 35–40 des Vokalstücks *Vorona i rak (Rabe und Krebs)*, op. 4, No. 1 (1920) gründen sich zunächst auf die Konfrontation und Vermischung von *Fis*-dur und *C*-dur-Dreiklängen, was ein Tritonussystem mit einer Tonreihe der Struktur 1 3 2 1 3 2 ergibt (wie im Thema von *Petruška*) und danach deren Mollvariante der Struktur 1 2 3 1 2 3 (*d dis f gis a h*, laut Jaworski und Protopopov „zweipoliges Moll“ – „*Dvaždy minor*“).

Beispiel 10

ruhiger und seufzend

38 39 40

slav - ni lju - de bu - li

Prokofjew, der ganz bewußt kein Anhänger irgendwelcher speziellen Systeme und Kompositionsmethoden war, hat dennoch ab und zu von den symmetrischen Leitern Gebrauch gemacht – überwiegend bestimmten charakteristischen Effekten zuliebe. So beginnt das 2. Bild des 1. Aktes der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* (1919) – der Magier Čelij und die Hexe Fata Morgana spielen mit Karten um Leben oder Tod des Thronfolgers – in einem sequenzmäßig angelegten Kleinterzsystem mit Molldreiklängen *e-g-b-cis* als Stützkakorden (die Tonreihe ist chromatisch zwölfstufig). Die Anlehnung an Rimskij-Korsakov ist hier augenfällig.⁴⁵

Sehr selten sind symmetrische Leitern bei Mjaskovskij. Es sei auf die Romanze *Vnezapno . . . (Plötzlich . . .)*; aus dem Zyklus *Iz Z. N. Gippius* = Nach Zinaida Hippus, 1905–1908) verwiesen, wo als melodische Folge 3 1 3 1 3 1 begegnet (z. B. Takt 1–3 im Klavier, Takt 4–7 in der Singstimme).

⁴⁵ Weitere Beispiele sind im Artikel *Diatoničeskie ladi i tercovye chromatičeskie sistemy v muzyke Prokofjeva* (Diatonische Tonarten und terzchromatische Systeme in der Musik Prokofjewa) des Verfassers angeführt. In *Sibd. Ot Ljulli do našich dnej* (Von Lully bis in unsere Tage), Moskau 1967, S. 274–279.

Kompliziert ist das Verhältnis von Schostakowitsch zu den symmetrischen Leitern. Kein Freund von Kolorit in Harmonie und Klangfarbe, ist er weit entfernt von jenem Aufwand an Skalenfarben, zu dem Rimskij-Korsakov und der frühe Strawinsky neigten. Schostakowitsch ist mehr die Energie der konzentrierten Linie eigen, ein herber Charakter der Harmonie, ein vorherrschend dramatischer, düsterer, pathetischer Ton. Bei Schostakowitsch bildet sich auch ein eigener Leitertyp heraus („*Schostakowitsch-Skalen*“, wie man sie gelegentlich bezeichnet), deren Wesen in der Erniedrigung der Stufen II, IV, V, VII und VIII (also der Oberoktave) der Molltonleiter besteht.⁴⁶ Die Erniedrigung der Stufen IV und V zusammen mit der II. führt zu einer Durchdringung der asymmetrischen Molltonleiter mit Elementen der Skala 1 2 1 2 1 2 1 2, in *c*-moll: *c des es fes ges . . .* (so im Thema der Passacaglia aus der Oper *Lady Macbeth – Ledi Makbet Mcenskogo uezda*, 1932: *cis d e f g gis . . b c*; im Thema der Fuge im 3. Satz des 7. Quartetts, 1960: *fis g a b c cis . . .*).⁴⁷

Das Vorkommen der Reihe 1 2 1 2 1 2 1 2 in einigen – allerdings sehr seltenen – Fällen führt zu einer echten symmetrischen Leiter. So z. B. in der Episode *Pret kupec . . .*“ (Ziffer 9–10) aus dem Poem *Die Hinrichtung Stepan Razins* (1964). Ohne von den Normen seines Stils im geringsten abzugehen, entdeckt Schostakowitsch aufs neue die Möglichkeiten einer Leiter, die die russische Musik seit hundert Jahren verarbeitete. Es gibt hier nichts Gemeinsames mit Rimskij-Korsakov, noch mit Strawinsky, noch mit Messiaen:

Beispiel 11

Schostakowitsch: *Die Hinrichtung Stepan Razins*, [9] T. 15-16

Moderato non troppo ♩ = 152

Chor Tenor Baß

9 15 *ff* 16 *b*

Sten - ku Ra - zi - na ve - zut!

46 Eine Theorie der Skalen bei Schostakowitsch hat erstmals A. N. Dolžanskij in seinem Aufsatz *O ladovoj osnove sočinenij Šostakoviča* (Über die tonartlichen Grundlagen der Werke von Schostakowitsch) aufgestellt, in: *Sovetskaja Muzyka*, 4/1947.

47 Dolžanskij nannte die sechstönige Tonreihe im Raum der Quinte „alexandrinisch“ (in seinem Aufsatz *Aleksandrijskij pentachord v muzyke D. Šostakoviča* – Das alexandrinische Pentachord in der Musik D. S.’ – , in *Sibd. Dimitrij Šostakovič*, Moskau 1967): hier hob er die Symmetrie in der Struktur ihrer Grundvariante 1 2, 1 2 1 hervor (ebenda S. 397).

Zur Systematik symmetrischer Leitern

Symmetrische Leitern als solche wurden in der russischen Musikwissenschaft zum ersten Mal in der Theorie von Jaworski⁴⁸ analysiert und in ein System gebracht. In dem Buch von Sergej V. Protopopov finden wir circa 20 Leitern (Varianten nicht gerechnet), die als gleichberechtigt mit Dur und Moll bezeichnet werden. Unter ihnen befinden sich einige der nach unserer Terminologie „symmetrischen“: die übermäßige (mit der Tonika 4 4 4 und der Tonreihe 1 1 2 1 1 2 1 1 2), die doppelt übermäßige (mit der Tonika 2 2 2 2 2 2 und chromatischer Tonreihe), die doppelte Kettenleiter (mit der achttönigen Tonika 1 2 1 2 1 2 1 2 und chromatischer Tonreihe), die doppelt verminderte (mit der Tonika 3 3 3 3 und chromatischer Tonreihe). Außerdem sind die sogenannten „Doppelsysteme“ (Systeme als elementare Klangwaben gedacht, aus denen sich die Leitern aufbauen) symmetrisch: das „zweipolige Doppelsystem“ (mit der Tonika 4 2 4 2 und der Tonreihe 4 1 1 4 1 1) und das „doppelt zweifache System“ (mit der Tonika 3 3 3 3 und der Tonreihe 1 1 1 3 1 1 1 3).

Das Prinzip der Leiternbildung nach Jaworski: die einseitige oder (in den „Doppelleitern“) zweiseitige Auflösung des Tritonus (im einfachen System) oder eines Paares von Tritonus im Halbtonabstand (im doppelten System), entspricht jedoch nach unserer Meinung nicht der wirklichen Genesis und der realen Struktur dieser Leitern, auch der symmetrischen (obwohl da immerhin erstaunlich viele Übereinstimmungen anfallen). Daher können wir die Methode und Systematik von Jaworski nicht übernehmen, ohne seine unbestreitbaren Verdienste um die Entdeckung und theoretische Begründung der symmetrischen Leitern schmälern zu wollen.

Das System von Messiaen erfaßt ihr Prinzip genauer: eine gleichmäßige Unterteilung der Oktave in strukturell identische und dadurch symmetrische Segmente. Dennoch ist es unvollständig, und nicht immer überzeugend ist die Interpretation Messiaens, nach der einige Leitern Teile mehrtöniger Leitern seien. So ist die Leiter 1 3 1 3 1 3 so eindeutig individuell, daß sie zweifellos mit der 3. Leiter Messiaens (1 2 1 1 2 1 1 2 1) konkurrieren kann, die ihre vollständigere Spielart darstellen soll. Überdies beschreibt Messiaen die Technik seiner eigenen musikalischen Sprache, und sicherlich hat er völlig recht, solange er seine eigene Musik im Auge hat. Aber diese Technik muß ja nicht mit der eines anderen Komponisten übereinstimmen, umso weniger eines Messiaen in seiner künstlerischen Einstellung unähnlichen wie Strawinsky oder Čerepnin oder gar mit der Technik einer ganzen Komponistengruppe.

Daher scheint es möglich und nötig, ein anderes System symmetrischer Leitern aufzustellen, ausgehend von russischen Traditionen des Modusystems und von unserer Analyse ihrer Verwendung in der russischen Musik, ohne sich darauf zu beschränken und mit dem Ziel, eine allgemeine Anwendung unseres Systems zu ermöglichen.

⁴⁸ Die Theorie Jaworskis ist außerordentlich kompliziert – sie hier näher darzulegen, erscheint nicht möglich.

Nach unserer Auffassung entsteht jede Leiter auf der Grundlage eines bestimmten zentralen Elements oder einer zentralen Tonbeziehung. So gründet sich die Durtonleiter auf den Durdreiklang, die Molltonleiter auf den Molldreiklang. Jede symmetrische Leiter, die man durch eine gleichmäßige Unterteilung der Oktave erhält, bildet sich auf der Grundlage eines entsprechenden symmetrischen Klanges (wie ihn Erpf bezeichnet) oder einer ihm entsprechenden Tonfolge. Daher spiegelt eine Gruppierung dieser Leitern notwendigerweise die vier Möglichkeiten einer Teilung der Oktave ohne Rest wider: 12:6, 12:4, 12:3 und 12:2⁴⁹.

Insofern gibt es vier Grundtypen dieser Leitern. Jeder Typ erhält seinen Namen von seinem zentralen Element (ZE): I. Ganztontyp, II. vermindertes oder Kleinterztyp, III. übermäßiger oder Großterztyp, IV. Tritonustyp (oder Doppelleiter). Dieses Bauintervall (den Ganzton beim I. Typ, den Dreihalbton beim II. usf.) nennen wir den „Modul“ der Leiter.

Die mathematische Begründung der symmetrischen Leitern erlaubt, sie in eine Reihe mit den Durleitern (einschließlich der authentischen Kirchentonarten) und den Molltonleitern (entsprechend auch den plagalen Kirchentonarten) zu stellen. Das System besteht darin, daß die Struktur jeder dieser drei Arten einer der drei von altersher bekannten Progressionen entspricht: der arithmetischen, der harmonischen und der geometrischen. Die mit ihnen gebildeten Zahlenreihen (deren Koeffizienten wechseln) ergeben Strukturen der Zentralen Elemente jedes dieser Systeme.

Arithmetische Reihe:	2,3,4 (= Quinte und Quarte aufwärts)	= authentische Tonart
	4,5,6 (= große Terz + kleine Terz) aufwärts	= Dur
Harmonische Reihe:	$\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}$ (= Quinte + Quarte abwärts)	= plagale Tonart
Geometrische Reihe: (im temperierten System)	$1, \sqrt[6]{2}, (\sqrt[6]{2})^2, (\sqrt[6]{2})^3, (\sqrt[6]{2})^4, (\sqrt[6]{2})^5, 2$ (Ganztöne aufwärts)	= Symmetrische Leiter Typ I (Ganzton)
	$1, \sqrt[4]{2}, (\sqrt[4]{2})^2, (\sqrt[4]{2})^3, 2$ (= Dreihalbtöne aufwärts)	= Symmetrische Leiter Typ II (verminderte)
	$1, \sqrt[3]{2}, (\sqrt[3]{2})^2, 2$ (= große Terzen aufwärts)	= Symmetrische Leiter Typ III (übermäßige)

49 Die Teilung 12:12 ergäbe die Halbtonskala ohne irgendeine innere Wiederholung oder Gruppierung (hierin liegt der Unterschied zu zwölftönigen Reihen mit deutlicher Teilung der Oktave in 2, 3 oder 4 Teile). Insofern entbehrt die Halbtonskala einer Struktur und kann nicht analog zu den symmetrischen Leitern gesehen werden. Ebenso könnte man sich eine Teilung 12:1 vorstellen. Dann müßte man die ganze zwölftönige Reihe als Struktursegment ansehen, deren Wiederholungen Fortsetzungen der zwölftönigen Serie wären. So sind schließlich für unsere Systematik der symmetrischen Leitern nur jene Arten der Intervallteilung benutzt, die jeder beliebigen, auch der nichtzwölftönigen symmetrischen Leitern zugrundeliegen.

$1, \sqrt[3]{2}, 2$ (Tritonus aufwärts) = Symmetrische Leiter Typ IV (Tritonik)

Daraus ergibt sich folgende Tabelle symmetrischer Leitern:
 Beispiel 12

I. GANZTONLEITER. Strukturformel (SF) 12:6 Modul (M) 2

1 Ganztonharmonik
 (= 1. Leiter Messiaens)

ZE $\frac{2}{2}$

siehe Notenbeispiel 1

II. VERMINDERTE LEITER SE 12: 3 M 3

2 „Rimskij-Korsakov-Leiter“
 oder: Leiter Ganzton-Halbtön
 oder: Leiter 2 1
 (= 2. Leiter Messiaens)

ZE $\frac{3}{3}$

siehe Notenbeispiel 11
 vgl. Notenbeispiel 2, 3A, 3B, 6A, 6B

III. ÜBERMÄSSIGE LEITER SF 12: 3 M 4

3 Leiter Dreihalbton-Halbtön
 oder: Leiter 3 1

ZE $\frac{3}{4}$

Rimskij-Korsakov
 Das goldene Hähnchen
 „Der Hahnenschrei“

4 Leiter Ganzton-zwei Halbtöne („Čerepnin-Leiter“)

ZE oder: Leiter 2 1 1 = 3. Leiter Messiaens

siehe Notenbeispiel 4

Die Sonate für Violine und Violoncello von Maurice Ravel

von Gerd Sannemüller, Kiel

I

Die viersätzliche Sonate für Violine und Violoncello nimmt im Gesamtschaffen von Maurice Ravel einen bemerkenswerten Platz ein. In seiner autobiographischen Skizze stellt Ravel selbst ihre Bedeutung folgendermaßen dar: „*La Sonate pour violon et violoncello, date de 1920, époque à laquelle je m'installai à Montfort-l'Amaury. Je crois que cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie.*“¹ Ravel beginnt mit der Komposition während eines Aufenthaltes bei seinem Freunde Pierre Haour im Château de la Bijeanette (nahe Châteauneuf-en-Thimerais, Département Eure-et-Lois) im Sommer 1920 und schließt sie am 3. Februar 1922 in Montfort-l'Amaury ab, wo er kurz zuvor sein Haus „*Belvédère*“ erworben hatte. Die Sonate gehört zu jenen bedeutenden Werken, an denen er gleichzeitig neben einem anderen arbeitete:² „*Je travaille à l'opéra en collaboration avec Colette – le titre définitif n'en est toujours pas fixé. . . Je travaille aussi au duo pour violon et violoncello, en quatre parties.*“³ Die lange Zeit seit dieser ersten Erwähnung des Werkes als „*Duo*“ bis zu seiner Fertigstellung mit der Bezeichnung „*Sonate*“ bestätigt ein schwieriges und intensives Arbeitsvorgehen. Er selbst äußert: „*Ce bougre de duo me donne bien du mal*“ (22. September 1921) und „*Il commence à voir un peu de jour au fond du duo*“ (29. September 1921).⁴ Aber noch bei ihrem Abschluß ist er zunächst mit seiner Arbeit keineswegs zufrieden und bemerkt: „*Le duo était terminé. Et puis, je me suis avisé que le scherzo était beaucoup trop développé. . . Je le recommence entièrement, avec d'autres éléments.*“⁵ Ravel gab der Sonate die Widmung „*A la mémoire de Claude Debussy*“. (Ihr erster Satz erschien 1920 in einer Sondernummer der „*Revue musicale*“ zum Gedächtnis Debussys.⁶) Das für viele

1 M. Ravel, *Esquisse autobiographique*, in: *Revue Musicale*, Jg. 19, Nr. 187 (Décembre), Paris 1938 (Numéro Spécial de la *Revue Musicale*), S. 214.

2 Im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Komposition seiner beiden Klavierkonzerte (1931) äußerte Ravel gegenüber einem Korrespondenten des *Daily Telegraph*: „*Ce fut une intéressante expérience de concevoir et de réaliser simultanément les deux Concertos.*“ (Zitiert bei A. Cortot, *La Musique française de piano*, Band 2, Paris 1944, S. 46.) Ein derartiges Arbeitsvorgehen – letzten Endes ermöglicht durch die stilistische Einheitlichkeit des Gesamtwerkes – kennzeichnet sowohl die Überlegenheit seiner Kompositionstechnik als auch eine für ihn typische Distanz.

3 Roland-Manuel, *Ravel*, Paris 1938, S. 146. Die Oper *L'Enfant et les Sortilèges* wurde am 29. März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt.

4 Roland-Manuel, a. a. O., S. 147 f.

5 Roland-Manuel, a. a. O., S. 148.

6 Auch Bartók, Dukas, de Falla, Goossens, Malipiero, Roussel, Schmitt, Satie und Strawinsky lieferten Beiträge für diese Ausgabe; Raoul Dufy schuf die Titelzeichnung *Tombeau de Claude Debussy*.

Zuhörer unerwartet Neuartige der Schreibweise mit ihrer konsequenten und herben Konzessionslosigkeit führte zu geteilten Meinungen und sogar zu Ablehnungen bei der Uraufführung am 6. April 1922 im Salle Pleyel Paris. „*Il paratt que le première audition . . . en fut un véritable ‚massacre‘*“.⁷ Erst allmählich gewann dieses Werk die Einschätzung, die seiner Eigenart und Bedeutung entspricht.⁸

Da Ravel an den Proben seiner Interpreten dieser ersten öffentlichen Aufführung, Hélène Jourdan-Morhange (Violine) und André Maréchal (Violoncello), sehr häufig teilgenommen hatte, wurde deren Darbietung als authentisch betrachtet. Auf eine Bemerkung der Geigerin wegen des hohen technischen Schwierigkeitsgrades, der bekanntlich in allen Kompositionen Ravels vorhanden ist, reagierte Ravel ironisch, das sei umso besser, da so die Dilettanten seine Musik nicht totschiagen könnten.⁹

II

In dieser wie in der späteren Sonate für Violine und Klavier (1923-1927) tritt das sonst für Ravel charakteristische Element des Klanges zugunsten der melodischen Linie zurück. Beide Werke sind typische Ausprägungen des „*Stile dépouillé*“, der äußersten klanglichen Sparsamkeit und Vereinfachung, dessen Merkmale in der Duo-Sonate besonders eindringlich im langsamen Satz gespiegelt sind. Die geformte Melodik, eine für Ravel stets bezeichnende Stileigentümlichkeit, führt auf dieser Schaffensstufe mit ihrer ausgeprägten Linearität zur Anwendung kontrapunktischer Techniken. Vor allem der 4. Satz ist für diese polyphonen Verknüpfungen exemplarisch.

Die Besetzung durch zwei unbegleitete Streichinstrumente entspricht der angestrebten klanglichen Begrenzung. Die Schärfung der linearen Zeichnung und die motivische Verflechtung im Austausch und Kreuzen der Stimmen verlangen in hohem Maße die Beweglichkeit beider Instrumente und gleichzeitig die klangliche Anpassung an den Partner. Es ist aufschlußreich, daß Ravel den Solisten der Uraufführung auferlegte, äußerste Ausgeglichenheit und Verschmelzung des Klanges trotz der instrumental unterschiedlichen Eigenarten zu erstreben. Er legte großen Wert darauf, Gleichwertigkeit zu erzielen und die Violoncellostimme nicht etwa als Begleitfigur aufzufassen, um die motivischen und harmonischen Beziehungen so deutlich wie möglich herauszubringen.¹⁰ Daß aber Klangsinnlichkeit und artistische Verfeinerung hervorstechende Merkmale Ravels sind, bleibt trotz der klanglichen

7 Brief Ravels an Hélène Jourdan-Morhange, in: H. Jourdan-Morhange, *Ravel et Nous*, Genève 1945, S. 183 (s. auch R. Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956, S. 192).

8 Auch der bekannte Ravel-Forscher Norman Demuth urteilt sehr kritisch: „*It sounds as if Ravel had lost all interest in the work and finished it perfunctorily, of necessity. There is no burning flame behind it. He nearly falls into central European style and remembers his manners just in time. It may have been an experiment; certainly it is something quite new in Ravel styles – and the style does not suit him. Only the two slow movements are at all satisfactory; only those who live on the excitements of experiment react enthusiastically to this work by Ravel out of central Europe. No doubt the elect of the snobbish intelligentsia rejoiced to find that Ravel was at last ‚up to date‘. In an otherwise pleasant garden this Sonata stands out as an arid patch.*“ (N. Demuth, *Ravel*, London 1947, S. 154 f.)

9 W. Tappolet, *Ravel*, Olten 1950, S. 136 f.

10 H. Jourdan-Morhange, a. a. O., S. 182.

Zurückhaltung auch in diesem Werk spürbar in der Intensität und Raffinesse instrumentaler Behandlung und Differenzierung. Effekte und Kontraste werden akzentuiert. Sie realisieren sich nicht zuletzt durch den hohen spieltechnischen Anspruch, durch unterschiedliche Stricharten, durch Pizzikato, Doppelgriffe, Glissandi, Trillerketten, Flageolets und Ausnutzen der hohen und tiefen Lagen, insbesondere der hohen Lage des Violoncellos.

Außer der zielgerichteten Selbständigkeit der melodischen Kräfte weitet Ravel in dieser Sonate bisherige harmonische Erfahrungen aus. Seine Aufgeschlossenheit für Experimentieren bestätigt sich hier als ein Drängen nach einer freieren Tonalität, und vor allem dieses „*renoncement au charme harmonique*“ (s. *Esquisse autobiographique*) erschwerte neben der klanglichen Vereinfachung das Verständnis für das Werk. Jules van Ackere sieht in der äußersten tonalen Erweiterung der Sonate Einflüsse Schönbergs.¹¹ Trotz verselbständigter Dissonanz, Tonalitätserweiterung und gelockerten funktionalen Beziehungen verdeutlichen sich jedoch gerade hier die unterschiedlichen Eigenarten beider Komponisten, da Ravel entscheidend an der tonalen Bindung festhält. Das erste Beispiel ist dafür bezeichnend. Die Violinstimme belegt die tonale Ausweitung durch ein Thema aus 9 verschiedenen Halb-tönen, bei dem das Intervall der fallenden großen Septime (bzw. in der Schreibweise der verminderten Oktave) charakteristisch ist. Das Violoncello dagegen enthält überwiegend Dreiklangszerlegungen und melodisch geführte Quintenschichtungen, die harmonische Sicherheit verleihen (s. Beispiel Nr. 1 am Ende des Artikels).

Wie in anderen Werken Ravels,¹² insbesondere seiner Kammermusik, manifestiert sich auch in dieser Sonate die zyklische Form. Anregungen aus dem Oeuvre César Francks¹³ verwirklicht Ravel dabei sehr selbständig und unterschiedlich, ohne sich den künstlerischen Theorien jener Schule zu unterwerfen. Im Duo treten vor allem zwei Gestalten hervor, die – auch mit ihren Umwandlungen – in jedem der vier Sätze bedeutungsvoll sind: die erste mit dem Wechselspiel aus kleiner und großer Terz und die zweite mit der fallenden großen Septime. Außerdem verdeutlichen der in allen Sätzen betonte Quintraum, motivische Ableitungen, gleiche rhythmische Figuren und auf- und abwärtsgeführte Dreiklangszerlegungen und Akkordbrechungen ein vereinheitlichendes konstruktives Vorgehen und verklammern die einzelnen Teile. Ravel verdichtet somit nicht nur innerhalb der Sätze, sondern steigert durch die Anwendung des zyklischen Prinzips die Geschlossenheit des ganzen Werkes.

11 J. van Ackere, *Maurice Ravel*, Brüssel-Paris 1957, S. 80. Strawinsky machte Ravel im Frühjahr 1913 in Clarens am Genfer See auf Schönbergs *Pierrot lunaire* aufmerksam, den er durch Schönberg in Berlin kennengelernt hatte (Dezember 1912), an dem er vor allem die Instrumentierung bewunderte. Außer einigen Klavierstücken Schönbergs regte *Pierrot lunaire* Ravel zur Komposition seiner *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* für Gesang, Klavier, Streichquartett, 2 Flöten und 2 Klarinetten an (1913). Bei dieser Begegnung nahm Ravel auch Einblick in Strawinskys *Poèmes de la lyrique japonaise* für Sopran, 2 Flöten, 2 Klarinetten, Klavier und Streichquartett (1912-1913) und sein Ballett *Sacre du Printemps*, das erst am 29. Mai 1913 in Paris seine Uraufführung hatte.

12 Z. B. im Streichquartett (1902-1903), der Sonatine für Klavier (1905), der *Rapsodie Espagnole* (1907), dem Trio für Klavier, Violine und Violoncello (1914), der Sonate für Violine und Klavier (1923-1927).

13 Weitere historische Bezüge oder Einflußmöglichkeiten, etwa die Variationensuite des 17. Jahrh. oder Beethovens und Berlioz', haben für Ravel keine Verbindlichkeit.

III

Im sonatenhaft gebauten 1. Satz (*Allegro*) wird eine klassizistische Formanlehnung durch klare Gliederung und die Gegenüberstellung zweier Themen bestätigt, die wohl kontrastieren, aber keine motivverarbeitenden, entwicklungsgerichteten Züge aufweisen. Das charakteristische Motiv mit abwechselnden Moll- und Dur-Terzen innerhalb der Dreiklangszerlegung aus dem Tone a bereitet das 1. Thema vor und gewinnt ostinatohaft begleitende Bedeutung, wenn nach fünf Takten das 1. Thema auftritt, das in dorischem Modus gebildet ist¹⁴ und zuerst im Violoncello erklingt. Seine Formulierung spiegelt bezeichnende Eigentümlichkeiten Ravels, u. a. die fallende Quinte,¹⁵ die Rundung zum gleichen Ausgangston,¹⁶ die Verschiebung schwacher Takteile, die hier durch synkopische Betonung und Verlagerung rhythmischer Akzente den Bewegungsfluß staut, die schwebende Tonalität und die durch Sekundstufen geführte Melodik (s. Beispiel Nr. 2). In der periodischen Fortsetzung, die mit dem Hauptmotiv in keiner symmetrischen Übereinstimmung steht, ist die Anlehnung an die Anfangstakte nicht durch weiterentwickelnde Merkmale oder einen gegensätzlichen Charakter gegeben, sondern durch die fast gleiche rhythmische Figur.

Das 2. Thema stellt durch seine kraftvolle Entschiedenheit, seine tonale Gespanntheit und seinen räumlichen Umfang mit der charakteristischen, abwärtsgeführten großen Septime, die die tonale Ausweitung spiegelt,¹⁷ den Kontrast zum 1. Thema her (s. Beispiel Nr. 1). Eine aus gleichmäßigen Vierteln gebildete Linie (ab Ziff. 5, Violine), in denen die Quintensprünge auffallen (T. 74 zu 75, 76 und 77), anfangs dorisch und die Raumspannung über die kleine Septime zur kleinen None (T. 71-74) umfassend, ist als 3. Thema bedeutungsvoll (s. Beispiel Nr. 7). Es wird in der synkopierten Violoncello-Stimme durch überwiegend kleine Tonstufen kontrapunktiert. In der Durchführung tritt ein neues Motiv auf (Violine), das ebenfalls die kleine Septimenspannung und anfangs Pentatonik enthält. Durch seine Auftakt-Terzen weist es auf den Beginn des Satzes hin (s. Beispiel Nr. 3). Die Themenfolge der veränderten Reprise (ab Ziff. 11) entspricht der der Exposition. Allerdings weicht die Gegenstimme (Violine) hier vom Anfang ab. Sie ist pentatonisch gebildet, wie pentatonische Wirkungen auch bereits der Durchführung Färbung verleihen (ab Ziff.

14 Dorisch ist der von Ravel am meisten verwendete Modus. Ravel hat den Aufbau einer modalen Reihe meist nicht konsequent durchgehalten, sondern sie zur Färbung benutzt. — Modi sind häufig in der tonal erweiterten musikalischen Sprache jener Zeit vorhanden, in Frankreich außer bei Ravel u. a. bei Chabrier, Debussy, Fauré und Satie.

15 Vgl. die Bedeutung der fallenden Quinten in anderen Werken Ravels: *Menuet antique*, Trio (1895); Streichquartett (1902-1903); *Ondine* (1908); *Daphnis et Chloé* (1912); Klavierkonzert für die linke Hand (1931, Ziff. 25); Steigende Quinten in *Introduction et Allegro* (1906), Klavierkonzert in G (1931).

16 „... die beständige Rückkehr zu sich selbst.“ (H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, in: E. Bücken (Hrsg.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1928, S. 102.) An anderer Stelle gebraucht Mersmann für derartige Merkmale den Begriff „Passivität“. (H. Mersmann, *Die Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Band 4, Leipzig 1930, S. 158.)

17 Außer Sekunden, Quarten und Quinten treten auf dieser Schaffensstufe Ravels als wichtige Intervalle für die Melodiebildung auch Septimen und Nonen hervor.

6 und 9). Während das 1. und 3. Thema tonal trotz anderer Begleitmotive unverändert sind, erklingt das 2. Thema eine große Sexte höher. Sowohl kontrapunktierend zum 3. Thema als auch in der Coda ist wieder die kleine bzw. große Auftakterz von konstruktiver Bedeutung.

Innerhalb der motivischen Vielfalt dieses Satzes tragen Motivableitungen, rhythmische Ableitungen, wie unter anderem die Augmentation T. 157-166, komplementäre Rhythmen, vorbereitende Übergänge und Stimmenaustausch zur formalen Konzentration bei und prägen den strukturellen Aufbau. Die Septime spielt dabei eine bestimmende Rolle, zusätzlich zu den schon erwähnten Stellen z. B. in der fallenden Bewegung im Motiv bei Ziff. 2 im Raum der kleinen Septime *f'-g'* und in den zur Reprise führenden Akkordbrechungen im Umfang der Septime und None mit den chromatischen Rückungen *gis-g* bzw. *cis-c* (T. 167-174).

Formal gibt der 2. Satz (*Très vif*) eine freie Anlehnung an traditionelle Vorbilder eines Scherzos wieder, das hier nicht durch sein Zeitmaß, sondern auch durch sein Ungestüm gesteigerte Züge erhält, zu denen unter anderem die gegensätzliche Dynamik beiträgt. Wie im Streichquartett Ravels, nimmt dieser schnelle Satz vor einem langsamen eine unkonventionelle Stellung ein. Seine vierteilige Gliederung zeigt eine enge Motivverflechtung innerhalb der Teile. Das Dur-Moll-Terzen-thema steht wiederum am Anfang (Grundton und Quinte in der Violine, die abwechselnden Terzen im Violoncello, beide Instrumente im Pizzikato), nur in umgekehrter Folge wie im 1. Satz. Es erscheint im weiteren Ablauf immer wieder auch als Ostinato und als Gegenstimme und gewinnt im ganzen Satz formbindende Bedeutung (s. Beispiel Nr. 4). Aus den nachfolgenden spannungsreichen arpeggierten Takten (ab Ziff. 1, anfangs wieder gezeichnet durch die Dur-Moll-Terzenbildung) löst sich ein Motiv (T. 25-28), dessen akzentuierte Töne *a-h-a-d* (verteilt auf beide Instrumente) das Material bilden für zwei weitere wichtige Gedanken, nämlich seine tetratonische Umkehrung ab T. 49 und das Motiv in der Violine ab T. 97 (s. Beispiel Nr. 5). Die vorgebliche Naivität dieses letzteren Motivs ist außer durch die Intervalle der großen Sekunde und der reinen Quarte durch den dorischen Modus, das Kreisen um den Mittelpunktton *es* und einen gleichmäßigen Rhythmus von Achteln und Vierteln charakterisiert.¹⁸ Das bei Ziffer 3 zum ersten Male auftretende drängende Motiv – durch Repetitionen, an Taktübergängen durch kleine Sekunden, später durch kleine Terzen gebildet¹⁹ – weist wieder auf die Terzen des Satzanfanges hin. Dabei stellt sich durch die Quartan, die sich aus den Tönen der Taktanfänge ergeben (T. 69-80) zusätzlich eine Beziehung zum Motiv der Takte 25-28 her. Der erste Satzteil endet mit einem stampfenden Fortissimo-Motiv (T. 142-148), dessen Akkordik mit den sequenzierten Quinten durch das Unisono der für das ganze Werk bedeutungsvollen

¹⁸ Vgl. die rhythmische Bauweise des 3. Themas im 1. Satz, wo ebenfalls nur gleiche Werte (Viertelnoten) verwendet werden (s. Beispiel Nr. 7).

¹⁹ Jürgen Braun spricht hier von der „Reduzierung auf Sekundschritte“ und einem Motiv „das wie eine melodische Diminution des Satzanfanges wirkt.“ (vgl. J. Braun, *Die Thematik in den Kammermusikwerken von Maurice Ravel*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XXXIII, Regensburg 1966, S. 95).

verminderten Oktave aufgefangen wird. Der 2. Teil hebt sich durch ausgehaltene Töne in beiden Instrumentalstimmen und eine weitere tonale Lockerung ab, zu der die Intervalle von großer Septime, kleiner None, übermäßiger Oktave und verminderter Quinte ebenso beitragen wie die Innenspannung der Linie in den Takten 212-219. Der betonte Terzenwechsel bildet einen Ostinato. Die Überleitungstakte zum folgenden Teil bringen die ausgehaltenen Töne in einer Trillerbewegung. Dieser dritte Formabschnitt ist von Motiven des ersten bestimmt: Das respondierende Motiv von Ziffer 3 und der stampfende Schlußgedanke des 1. Teiles mit den charakteristischen Intervallen von Quinte, Sekunde und Septime, hier verbunden mit einem Ostinato, werden verarbeitet, so daß durch diese Technik der geschlossenen Form sonatenhaft durchführungsartige Merkmale hinzugefügt werden. Die motivischen Beziehungen binden die einzelnen Formteile eng zusammen.

Der Übergang zur veränderten Reprise nimmt die Trillerketten wieder auf und markiert den Formeinschnitt zusätzlich durch Tonwiederholungen und eine fünftaktige Pause. In den folgenden gebrochenen Akkorden tritt eine Tonfolge (Flageolett, ab T. 420) als Anklang an das Motiv von T. 49 ff hervor. Die tongeschlechtlich wechselnden Terzen (ab Ziff. 19) heben sich hier aus Doppelgriffen hervor, die durch den um acht Takte späteren Einsatz der Violine klangliche Intensivierung und dynamische Steigerung erfahren. Die Wirkung bestimmen außerdem die Motivveränderung (Terzen im Violoncello, Grundton und Quinte in der Violine) sowie der Übergang von den Triolen zu Sechzehnteln und im Anschluß (Ziff. 20) die ostinaten Triolen des Violoncellos zum hier sich verkürzten Motiv von T. 97 ff, dieses Mal mit dem Mittelpunktston *cis*. Nach einem Glissando im Violoncello zum *A*-dreiklang und mediantischem *C*-dur (*c-e*) schließt der Satz mit dem Einklang *c* der Parallele vom Satzbeginn in *a* ab. Auch hier erscheint wieder das Wechselspiel der Terzen *cis* und *c*. Zu den Steigerungsmitteln des Satzes gehören ferner Bitonalität (Ziff. 2, 5, 12, 13, 20, T. 280-304), polymetrische Gebilde (Ziff. 2, 5 – hier Polyrhythmik durch Verbindung von Zwei- und Dreiteiligkeit –, T. 280-304, T. 385 bis 392, Ziff. 20, T. 503) und häufige Taktwechsel. Das Terzenmotiv des Anfangs, die verminderte Oktave bzw. große Septime (T. 147-149, Ziff. 15-Ziff. 16) und die unterschiedliche Quintenanwendung bestätigen auch innerhalb dieses Satzes das zyklische Prinzip als konstruktives Merkmal.

Die verhaltene melodische Linie zu Beginn des dreiteiligen 3. Satzes (*L e n t*) erklingt in tiefer Lage des Violoncellos zunächst allein. Sie wird nach acht Takten von der Violine übernommen, die sie auch in der veränderten Reprise darstellt. In diesem Thema sind der Quintraum (*a-e*), die Wechselnote²⁰ (um eine große Sekunde abwärtsgeführt in T. 1, 2 und 5, aufwärts T. 6), die abgesplitterte Quarte (T. 2-3) und die kleine Terz bemerkenswert (T. 1 und T. 7, in T. 1-2 wie im Anfang des 1. Satzes zur Quinte geführt). Dieses Intervall tritt auch in der anschließenden Periode (T. 17 u. T. 19, Violine) hervor, bis es sich in den Takten 21 und 22 mit der großen Terz in beiden Instrumentalstimmen spiegelt. Außer

²⁰ Vgl. die Bedeutung der Wechselnote für die Themenbildung u. a. im Streichquartett und im Trio für Klavier, Violine und Violoncello.

Quintraum und Terzen haben im Mittelteil (ab Ziff. 4) Septimen, Nonen und verminderte Oktaven Bedeutung für die zyklische Formung; sie bewirken durch tonale Weitgespanntheit Bitonalität (u. a. T. 36, T. 47). In der Vorbereitung dieses Formabschnittes verdichten sich Motivteile aus den anderen Sätzen: Die Takte 25 und 26 lehnen sich an die Takte 49 bis 52 des 2. Satzes an, die rhythmische Figur der Takte 27 (Violoncello), 35 und 37 (Violine) nimmt diejenige der Takte 112 bis 114 des 1. Satzes auf, die sich auch im 4. Satz findet (ab Ziff. 6). Wie oft bei Ravel, unterstreichen Motivwiederholungen und Sequenzierungen (Ziff. 5-6) die Intensität des Satzhöhepunktes. Durch Motivverkürzung (wieder kleine Terzen) leitet sich aus dem Ostinato des Violoncellos (Ziff. 6) die Überleitung zur Reprise ab (Ziff. 7). In der Coda wirkt das verkürzte Septimenmotiv wie eine Umwandlung der Mittelteilmotivik (Ziff. 8). Der klanglich zurückhaltende Abschluß durch parallele leere Quinten beider Instrumente (T. 80-81) hebt nochmals die Bedeutung der Quinte hervor.

Der 4. Satz (*Vif, avec entrain*) stellt mit seiner gespannten und gegensätzlichen Thematik eine nachdrückliche Steigerung des ganzen Werkes dar. Er ist bestimmt durch eine rondoartige Anlage und wird durch eine Fuge²¹ abgeschlossen, in die das verkürzte Rondotheema eingebaut ist. Beide wichtige Themen und Bauprinzipien des Satzes werden somit verbunden. Roland-Manuel, Schüler und Freund Ravels, weist darauf hin, daß sich Ravel zu der Struktur dieses 4. Satzes von dem Rondo für Klavier in *F*-dur von Mozart, K. V. 494, hat anregen lassen, das in seinem Schlußteil ebenfalls einen fugierten Gedanken bringt.²²

Das 1. Thema (Rondotheema) ist geprägt durch vibrierende Tonrepetitionen, zweimaligen Quartensprung aufwärts und rhythmische Akzentverschiebung bei Wiederholung eines Motivteils im Raum der fallenden Quarte (T. 3) (s. Beispiel Nr. 6). Der Taktwechsel von zwei 2/4-Takt und einem 3/4-Takt, die sich zu einem 7/4-Takt zusammenfassen,²³ unterstreichen den tänzerischen Charakter des Rondo-

21 Die Verwendung einer Fuge steht bei Ravel, der sich niemals einer Richtung oder „Schule“ anschloß, in keinem direkten Zusammenhang mit den musikästhetischen Forderungen im damaligen französischen Musikleben wie „*retour au XVIII^e siècle*“. (Die Devise „*retour à Bach*“ wurde ohnehin erst 1926 durch Charles Koechlin formuliert.) Wenn auch Ravels Klavierwerk *Le Tombeau de Couperin* (1917) ebenfalls eine Fuge aufweist (2. Satz) und er in seiner *Esquisse biographique* (a. a. O., S. 214) betont: „*L'hommage s'adresse moins en réalité à Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII^e siècle*“, so muß doch entgegengehalten werden, daß eine klassizistische Grundhaltung Ravel seit seinem Schaffensbeginn bestimmt und charakterisiert. Die zeitgenössische Maxime „*retour au classicisme*“ bestätigt seine eigene Haltung mehr, als daß sie ihn dazu angeregt hätte. (Vgl. dazu G. Sannemüller, *Der Klassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Schweizer Monatshefte, 46. Jahr, Heft 5, Zürich 1966, S. 463-472.)

22 Roland-Manuel, a. a. O., S. 149. — Dieses Rondo (10. 6. 1786) wurde von Mozart als 3. Satz mit den beiden später komponierten Sätzen Allegro und Andante (K. V. 533, 3. 1. 1788) zur Klaviersonate *F*-dur verbunden. Vgl. dazu die Formgegenüberstellung bei Jürgen Braun, a. a. O., S. 131. — Für derartige Umwandlungen ist u. a. auch Ravels Bemerkung zu seiner Interpretin, der Pianistin Marguerite Long, bezeichnend, daß er das Adagio assai des Klavierkonzerts in *G* „*deux mesures par deux mesures, en s'aidant du quintette avec clarinette de Mozart*“ komponiert habe. (Vgl. Roland-Manuel, a. a. O., S. 182.)

23 Ungerade Taktarten und Taktwechsel haben im Schaffen Ravels eine auffallende Bedeutung. Anregungen zu Metren mit fünf und sieben Zählzeiten erhielt Ravel vermutlich zugleich durch die russische Musik, die er erstmals auf der Pariser Weltausstellung 1889 hörte, und den baskischen Zortzico (5/8-Takt).

themas. Die charakteristische tonale Verschleierung und eine nicht immer eindeutige tonale Bestimmbarkeit sind in diesem Thema kennzeichnend: es beginnt dorisch auf *d* und kadenziert nach *F*-dur. Nach thematischem Beginn durch das Violoncello erfolgt der Einsatz der Violine 12 Takte später in der oberen Quinte mit einer melodischen Variante in Takt 16. In dieser Quintenspannung, die durch Quintenschichtung (T. 8, 13) auch akkordisch betont wird, kann eine Verbindung zur späteren fugierten Bauweise liegen. Das Rondothema wird im Verlauf bei jedem Einsatz unterschiedlich variiert, so bei Ziffer 4 und in den Takten 96 bis 99 verkürzt, bei Ziffer 14-15 rhythmisch verändert und bei Ziffer 19 ausgeziert.

Ein weiteres Motiv (ab Ziff. 2) ist durch seine Tonwiederholungen und die auf- und abwärtsgerichteten Quartan aus dem Anfangsthema abgeleitet, durch gereichte Metren aber zu 9/4 erweitert worden (3+2+2+2). Ein aus ihm gewonnener Motivteil bildet als Ostinato und durch Imitation den Übergang zum 2. Rondothema-Einsatz (Ziff. 4), hier oktaviert in der Violine zu den Pizzikato-Akkorden des Violoncellos.

Ihm folgt das 2. Hauptthema dieses Satzes, das nach dorischem Beginn mit einem *E*-dur-Akkord kadenziert (Ziff. 6). Es zeigt wieder einmal, wie Ravel sowohl innerhalb des Satzes als auch innerhalb des ganzen Werkes Verbindungen knüpft. Einerseits stellt es nämlich eine rhythmische Veränderung des 3. Themas aus dem 1. Satz dar (s. Beispiel Nr. 7). Andererseits verdichten die aus ihm gewonnenen folgenden tanzartigen Umwandlungen den Satzablauf durch motivisches Respondieren (T. 69-73), durch Augmentation (Ziff. 6, pentatonisch T. 65-67, 69-70), durch Umkehrung (Ziff. 7, T. 65 und T. 69-70) und durch die übereinstimmende rhythmische Figur (T. 65, 66, 69, 70, 78, 85). Die kontrapunktierende Koppelung der Hauptmotive dieses 2. Themas und des Rondothemas (T. 96-98) bestätigt ebenfalls die konzentrierende Arbeitsweise Ravels (s. Beispiel Nr. 8). Das anschließende, synkopisch beginnende 3. Thema (Ziff. 9), ebenfalls dorisch, räumlich ausgreifend bis zur großen None, verwebt in sich das bekannte tongeschlechtlich wechselnde Terzenmotiv, das hier imitiert geführt ist (Ziff. 12-13) und mit der großen Terz beginnt. Durch dreimaliges Auftreten des Motivs der fallenden Quarte und steigenden Sekunde (ab T. 104), deren Motivteil durch das Violoncello weiter ausgebreitet wird, ergibt sich eine Verbindung zu Takt 8 des Anfangssatzes (Violoncello, s. Beisp. Nr. 2). Das 4. Thema (Ziff. 15) ist lydisch, später äolisch gefärbt. Es erklingt mit seinen intensivierenden Tonwiederholungen auf *fis* zunächst im Violoncello allein, bis es sich durch instrumentale Effekte beider Stimmen, bitonale Merkmale, Imitationen und Komplementärrhythmen steigert. Nach kühner Kadenzierung (Ziff. 19) führt das Rondothema und das ihm verwandte Motiv von Ziffer 2 (Ziff. 21, hier in der oberen Quarte) zum Abschluß dieses Satzteiltes im *ff* (Ziff. 24), dessen Steigerung durch Motivverarbeitungen, Ostinati und Quartan-Sequenzierungen aus dem Kopfmotiv des Rondothemas erreicht wird.

Das Fugenthema beginnt im Violoncello,²⁴ bis es in der Gegenstimme der Violine auf der unteren Quinte *c* hervortritt. Trotz der Tonalitätserweiterung, an der

24 Der thematische Beginn durch das Violoncello im gesamten Werk ist auffällig, u. a. im 1. und 4. Thema des Schlußsatzes, in den beiden ersten Themen des 1. Satzes und im Anfang des 3. Satzes.

hier die charakteristische fallende Septime in der gleichen Gestalt wie im 2. Thema des 1. Satzes teilhat, scheint sich damit eine funktionale Beziehung anzudeuten, die allerdings nur in den ersten beiden Stimmeinsätzen (Ziff. 24-26), bei den Einsätzen des verkürzten Themas zwischen *f* und *c* (Ziff. 27) und in der Verbindung mit dem 1. Thema dieses Satzes (T. 302 und T. 306) besteht, dagegen bei den Umkehrungen (T. 299 und T. 309) und den weiteren Einsätzen nicht. Wie es sich aus der gelockerten harmonischen Funktionalität ergibt, enthält die Fuge keine modulatorischen Vorgänge, keine strengen Durchführungen und Zwischenspiele; trotzdem wird das musikalische Geschehen von kontrapunktischem Denken geprägt. Innerhalb der frei angewandten Fugenform erscheinen verschiedene kontrapunktische Techniken, z. B. Umkehrung (T. 297-301 und verkürzt T. 309-312), Engführung (ab T. 303 mit veränderter thematischer Gestalt), Engführung der Umkehrung (ab T. 297) und Verkürzung (ab Ziff. 27).

Der intervallische Spannungsreichtum während des ganzen Satzes, der das ohnehin lebhaftere Ravelsche Klangbild durch häufige Merkmale des Bitonalen noch steigert, schärft sich durch das Thema der fallenden großen Septime und – damit zusammenhängend – durch deren Komplementärintervall der kleinen Sekunde (z. B. Ziff. 2, 16, 21 und Ziff. 3, 23-24 mit bitonalen Zügen), den Zusammenklang der übermäßigen Oktave (T. 40) bzw. der großen Septime (T. 223-224), der großen bzw. kleinen Septime (Ziff. 28 u. 29), durch die Tremoli der großen Septime (Ziff. 16), die Septimenparallelen (Ziff. 6) und die Raumspannungen von Septimen und Nonen im Violoncello (T. 73-75, T. 78-79). Die Verwendung verschiedener schon bekannter Motive und Themen und ihre Verbindungen innerhalb der Fuge dokumentieren eine konzentrierende und steigernde Zusammenfassung des gesamten Werkes. So werden z. B. das verkürzte 1. Thema dieses Satzes und der 2. Teil des 4. Themas mit dem Fugenthema verknüpft (ab Ziff. 25, ab T. 320).

Das verkürzte 1. Thema wird mit dem 1. Teil des 4. Themas gekoppelt (ab Ziff. 26), aus dem zwei weitere Takte zu einer kurzen kanonischen Führung benutzt werden (T. 334-335). Der 2. Teil dieses 4. Themas erklingt zum Orgelpunkt vor und nach Ziffer 30. Verwertet ist ferner das zyklisch bedeutungsvolle, terzweise wechselnde Motiv, das hier von beiden Instrumenten imitiert wird (vor und nach Ziff. 28). Später erscheinen die wechselnden Terzen nochmals in rhythmischer Veränderung (T. 350-360). An der Erhöhung der Spannung in diesem Abschnitt haben außerdem die Trillertakte (Ziff. 28 und 29), die chromatisch steigende Trillerkette (ab T. 344) und deren chromatische und diatonische Fortsetzung durch Sechzehntel zum Orgelpunkt (ab Ziff. 30), die komplementären Rhythmen (T. 342-343), Ostinati und bitonale Stellen (Ziff. 31-32) teil.

Auch in der Coda (ab Ziff. 32) treten die beiden für den Bau des Satzes wichtigen Themen nacheinander hervor, das Rondotheema sequenziert und motivverkürzt, das Fugenthema enggeführt, verkürzt, sequenziert, diminuiert und rhythmisch variiert (ab Ziff. 33). Die repetierenden Rhythmen des Anfangs bilden ein dramatisches Steigerungsmittel für das Satzende (ab Ziff. 34). Der Abschluß durch einen C-dur-Akkord bestätigt hier die für Ravel bezeichnende tonale Mehrdeutigkeit. Der Akkord ergibt sich überraschend durch den kadenzierenden vorletzten Takt, in dem die Dominante *g* funktional gebunden wird. Dessen Töne beziehen sich auf dieses Zentrum

durch terzweisen Aufbau bis zur Tredezime. (Auch der 2. Satz schließt auf *c*, der Parallele des Werkes in *a*, im Gegensatz zum ersten und dritten auf *a*.) Im ganzen 4. Satz ist die Kadenzierung vor neuen Formteilen durch einen *C*-dur-Akkord auffallend, z. B. vor Ziffer 2, 5, 9 und 15, während die Einschnitte vor Ziffer 8 Bitalität (*Ges*-dur und *a*-moll) und vor Ziffer 19 einen alterierten Undezimenakkord zeigen.

IV

Innerhalb der stilistischen Einheitlichkeit von Ravels Schaffen nimmt die Duo-Sonate eine gewisse Sonderstellung ein, da sie besondere Stilmittel erprobt und exponiert. Ihre vorgeschobene Position bestimmt sich durch die Plastizität der linearen Melodik innerhalb einer spannungsgeladenen Harmonik; das empfindsam Reizhafte von Klang und Farbe – sonst typische Eigentümlichkeiten – tritt zugunsten einer klanglichen Askese zurück. In den letzten Kompositionen der Spätzeit (*Boléro*, 1928, den beiden Klavierkonzerten, 1931, *Don Quichote à Dulcinée* für Gesang und Klavier, 1932) wird diese klangliche Seite wieder auffallend betont, so daß sich der Bogen spannt zu Ravels erstem Kammermusikwerk, dem klangintensiven Streichquartett (1903), und den folgenden farbenreichen Werken, unter anderem *Gaspard de la Nuit* (1908) und *Daphnis et Chloé* (1912). Die Duo-Sonate bezeichnet daher wohl einen Einschnitt, aber nicht – wie er es in seiner *Esquisse autobiographique* selbst ansieht – einen Wendepunkt, der neue Dimensionen erschließt. Sie akzentuiert auch vorher und später vorhandene Stilcharakteristika anders. Ravel vereinigt in seinem Werk Formgefühl, konstruktive Züge und Klangsinnlichkeit, Seiten, die die französische Musik stets auszeichneten. Daß sein Oeuvre nicht ohne weiteres dem Impressionismus zugeordnet werden kann, ist seit langem bekannt.²⁵ Insofern kann auch in der Duo-Sonate keine „Abhängigkeit“ vom Impressionismus, wie sie noch Mersmann erblickt, konstatiert werden.²⁶ Diese Komposition zeigt eindringlich Ravels stilistische Unabhängigkeit.

25 Vgl. dazu u. a. H. Albrecht, *Impressionismus*, in: MGG VI, Kassel/Basel 1957, Sp. 1046 bis 1090; J. Chr. Martin, *Die Instrumentation von Maurice Ravel*, Dissertation Mainz 1967, S. 1-9; G. Sannemüller, *Ravels Stellung in der französischen Musik*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 251-256.

26 H. Mersmann, *Die Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Hans Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Band IV, Leipzig 1930, S. 160: „Gerade hier, wo man aus einer zweistimmigen Melodik die Abkehr vom Impressionismus erwarten möchte, zeigt sich die Abhängigkeit von ihm noch am stärksten, Freilich sind auch schon erste Anzeichen einer neuen Haltung erkennbar; sie liegen in der leichten, lockeren, aber nicht mehr passiv-impressionistischen, sondern mehr spielerischen Melodik des Hauptthemas.“

Beispiel Nr. 1

(1. Satz, T. 52 - 56)

Beispiel Nr. 2

(1. Satz, T. 5 - 10)

Beispiel Nr. 3

(1. Satz, T. 112 - 114)

Beispiel Nr. 4

(2. Satz, T. 1 - 4)

Beispiel Nr. 5

(2. Satz, T. 25 - 28)

(2. Satz, T. 49 - 52)



(2. Satz, T. 97 - 103)



Beispiel Nr. 6

(4. Satz, T. 1 - 3)



Beispiel Nr. 7

(1. Satz, T. 69 - 77)

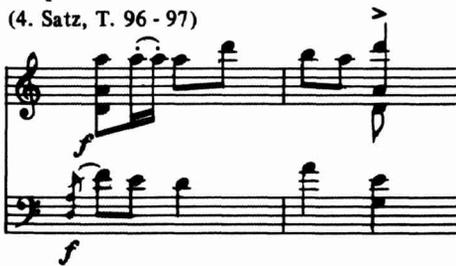


(4. Satz, T. 63 - 67)



Beispiel Nr. 8

(4. Satz, T. 96 - 97)



BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Vierte Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen vor 1800 des International Folk Music Council

von Max Peter Baumann, Bern

Die vierte Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen vor dem Jahre 1800 des IFMC fand dieses Jahr auf Einladung des Kunst-Instituts der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Kazimierz Dolny, bei Warschau, statt. Die von Benjamin RAJEZKY und Wolfgang SUPPAN als Vorsitzenden geleitete Tagung wurde durch den Direktor des Kunst-Instituts der Polnischen Akademie eröffnet. An der Tagung nahmen aus acht verschiedenen Ländern über dreißig Personen teil, die sich zum Ziel gesetzt hatten, neues Quellenmaterial zur Volksmusik vor 1800 aufzuarbeiten, die Interpretationsregeln und Editionen dieser Quellen im adäquaten Sinne zur Diskussion zu stellen und die Probleme der Entwicklungsrekonstruktion methodisch in den Griff zu bekommen.

Auf dem Programm standen Referate zum Problem der *indirekten* Quellen und ihrer Aufarbeitung aus Protokollen, Archivalien, Chroniken, Rechtsbüchern und Briefen, so zu den Volksmusikberichten in den Konzilakten (Wolfgang SUPPAN, Graz), zu Nachrichten in den Städtechroniken des 14. und 15. Jahrhunderts (Christoph PETZSCH, München), zu Verboten im polnischen Volksmusikleben vom 13. bis 18. Jahrhundert (Adolf DYGACZ, Kattowitz) und zum Musizieren in Braşov vom 16. bis 17. Jahrhundert (Aron PETNEKI, Budapest). Indirekten Charakter haben ebenso die Hinweise auf „Volkslieder“ in Vorworten von Liedersammlungen des 16. und folgenden Jahrhunderts (Hartmut BRAUN, Freiburg i. Br.), die meist ohne Melodien publizierten Flugblätter und -schriften (Peter ANDRAŞCHKE, Freiburg i. Br.), die Weihnachtlieder des 17. und 18. Jahrhunderts (Barbara KRZYŻANIAK, Posen), die Gesangbücher Polens der drei Jahrhunderte vor 1800 (Karol HŁAWICZKA, Cieszyn), ebenfalls die Tänze dieser Zeit in der Beziehung zur Volksmusik (Zofia STESZEWSKA, Warschau) und schließlich die Violinmusik des 18. Jahrhunderts als stilisierte Quellen (Zoltan FALVY, Budapest).

Die Referate nahmen in der Interpretation dieser recht unterschiedlichen Materialien jeweils Bezug auf gesellschaftlichen Sinn und Bedeutung, auf das Problem der Adaption innerhalb verschiedener Gesellschaftsgruppen und auf den besonderen Stellenwert der Aufzeichnung solcher Quellen selbst.

Neben der Interpretationskritik am Begriff des historischen Volksliedes, was besser als politische Lyrik zu verstehen sei (Ulrich MÜLLER, Stuttgart), bildeten archäologische Felsbilder aus dem Uralgebirge mit mimetischen Darstellungen des Bärenanzuges einen interessanten Sonderfall. Dieser stimmt im Vergleich mit noch heute in mündlicher Überlieferung scheinbar unveränderten Tanzszenen überein und erfordert vom methodischen Vorgehen ganz andere Aspekte der Entwicklungsrekonstruktion (Eugen KIPPIUS, Moskau).

Das *Problem der Rekonstruktion* von Quellen bietet denn auch allgemein in Abhängigkeit zu der Art des Materials verschiedene Lösungsmöglichkeiten an, ohne im einzelnen über mehr oder weniger hypothetische Erkenntnisse hinaus zu führen. So spiegelt etwa die musikalische Signalgebung von Glocken unter dem funktionalen Aspekt der Kommunikation die Interdependenz zwischen dem mittelalterlichen Rechtssystem und der musikalischen Praktik wieder (Doris

STOCKMANN, Berlin). Um eine diachronische Betrachtung polnischer Volksmusik des 17. Jahrhunderts zu erhalten, ist man auf eine relative Synchronie in der Betrachtung der Phänomene angewiesen (Jan STESZEWSKI, Warschau). Indirekte Quellen zur Absicherung direkter am Beispiel des Kuhreihens (Verf.), kontrolliert an der heute noch traditionellen Praktik, wie es auch die Melodien der ungarischen Gesangbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts nahelegen, da sie ganz analog zu jener Zeit in mündlicher Tradition noch vorhanden sind (Benjamin RAJECZKY, Budapest), ermöglichen ähnliche Rekonstruktionsversuche, wie es die Vergleiche von stilistischen Eigenschaften russischer Volkslieder (Wiatscheslaw SCHATSCHUROW, Moskau) mit den alten Aufzeichnungen nahelegen und neben divergierenden Erscheinungen auch konvergente Elemente bezeugen. Als Problem bleibt allerdings, daß aus einer Typologie keine Historie gemacht werden kann und kulturelle Räume im Nachweis von Einflüssen z. B. der Ostreligionen für den Zyklus slawischer Callendare (Anna CZEKANOWSKA, Warschau) unabdingbar sind. Notwendig bleibt es, das musikalische Material im sozialen und kulturellen Kontext zu sichten, die organischen Entwicklungsräume nach primären und sekundären Schichten zu interpretieren und die musikalischen Phänomene weniger im Allgemeinen als im Individuellen, mehr im Kulturspezifischen als im Abstrakt-Formalen zu beschreiben. Diese methodisch-methodologischen Postulate wurden u. a. am Beispiel des Heidukentanzes aufgrund von bildlichen, schriftlichen, begriffsgeschichtlichen, soziologischen, melodischen Charakteristiken dargestellt (Oskar ELSCHKEK, Bratislava).

Wie das reiche Material der zwanzig Referate es nahelegte, sind vor allem für die nächste Sitzung neu zu überdenken: 1. Die Probleme der vergleichenden Melodienforschung (eindimensionale Interpretation), 2. die künstliche Konstruktionshypothese distriktionsloser Verketzung von verschiedenen Gattungsbereichen (Materialkonglomerat) und 3. die Theorie der Rückzugsgebiete, die vielfach und unausgesprochen die fragwürdig gewordene Kultur nivellierungsthese zur Voraussetzung hat. – Die Referate werden als Tagungsbericht in einem Sammelband erscheinen.

Die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische und für mittelrheinische Musikgeschichte am 31. Mai und 1. Juni 1975 in Bonn von Horst Weber, Bonn

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte (Köln) und die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte (Mainz) hielten ihre Jahrestagung gemeinsam in Bonn ab; Gastgeber war das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität.

Im Mittelpunkt der Eröffnungsveranstaltung stand der Vortrag von Siegfried KROSS *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in dem ein Überblick über diese jüngst erworbenen Autographe gegeben und ihre Bedeutung für die Quellenkritik erläutert wurde. Anschließend spielte der Aachener Pianist Raymund HAVENITH als „Uraufführung“ die noch unveröffentlichten *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* Schumanns, deren Autograph zusammen mit den übrigen Schumann-Neuerwerbungen im Festsaal der Universität ausgestellt war. In den wissenschaftlichen Sitzungen wurden Themen der Bonner Musikgeschichte behandelt: Hubert UNVERRICHT erläuterte die *Beziehungen zwischen der Bonner und Mainzer Hofkapelle zur Zeit des Kapellmeisters Righini*, Sieghard BRANDENBURG untersuchte in seinem Referat *Die Gründungsjahre des Verlages Simrock in Bonn* die Entwicklung des Notenstichs um 1800; mit der monographischen Darstellung *Johanna Kinckels schriftstellerische und musikpädagogische Tätigkeit* zeichnete Marianne BRÖCKER das Portrait

einer der faszinierendsten Frauengestalten des 19. Jahrhunderts. Der Genius loci und die Pflege seines Andenkens waren Gegenstand der Beiträge von Gerhard HELDT (*Joseph Joachims Beiträge zu den Bonner Beethovenfesten*) und von Josef IRMEN (*Franz Liszt in Bonn*). Rolf FRITSCH gab einen Überblick über *Das Bonner Konzertwesen seit Bestehen eines festen Orchesters* und legte dann am Beispiel der Bonner Konzertbesucher Ergebnisse von aktuellen Publikumsanalysen vor. Insgesamt war freilich dem Bemühen der Referenten, ihren Untersuchungen zur Lokalgeschichte paradigmatischen Charakter zu verleihen und dadurch ihre Bedeutung für großräumigere oder weitreichendere Zusammenhänge anzudeuten, unterschiedliches Glück beschieden. Harald KÜMMERLING verdeutlichte in einem Lichtbildervortrag (*Organis cantantibus. Über kirchliche Baukunst des Mittelalters nach Maßgabe festtäglichen Brauchtums, dargestellt am Beispiel des Bonner Münsters*), daß die Emporenungänge bis ins 16. Jahrhundert hinein musikalisch-liturgische Funktionen hatten. Das Programm wurde mit einem Konzert des Collegium musicum unter Leitung von Emil PLATEN mit Bonner Musik des 18. Jahrhunderts (darunter Beethovens Bläseroktett *Es-dur op. 103* von 1798) und mit einem Orgelkonzert im Münster mit Musik rheinischer Komponisten abgerundet.

Der „Diaulos des Celestino“ Über einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel von Diego Carpitella, Rom

In Zusammenarbeit des Deutschen Historischen Instituts in Rom (Musikgeschichtliche Abteilung) mit dem Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari an der Universität Rom wird zur Zeit die Volksmusik der Region Campania (Hauptstadt: Neapel) in systematischer Feldforschung untersucht. Verantwortlicher Leiter des Unternehmens ist der Direktor des genannten römischen Universitäts-Instituts und Autor dieses Berichts.¹ Die Forschungsergebnisse sollen in einer kommentierten Edition in der Publikationsreihe „Concentus musicus“ des Deutschen Historischen Instituts vorgelegt werden.

Im Zuge der Feldforschung gelang im Februar dieses Jahres zwischen Benevent und Avellino ein höchst interessanter Fund: Ein siebenundsechzigjähriger Ziegenhirt namens Celestino bläst ein aus zwei unverbundenen Röhren bestehendes, jeweils mit Schnabelmundstück versehenes Instrument, das nach meiner Überzeugung in der Tradition des antiken „Doppelaulos“ oder „Diaulos“ steht. Celestino führt auf ihm eine Formel mit zahlreichen Variationen aus. Das linke Rohr des auf der diesem Bericht beigegebenen Tafel sichtbaren Instruments („femmina“ von Celestino genannt) ist 32,2 cm lang und hat drei Grifflöcher; das rechte („maschio“) mißt 31,1 cm und hat vier Grifflöcher. Celestino stellt sein Instrument selbst her: entweder aus Holunder- oder aus festem Schilfrohr.

¹ Der Autor hat am 11. Juni 1975 in einem öffentlichen Vortrag im Deutschen Historischen Institut in Rom über diesen Fund berichtet. Er dankt auch hier seiner Mitarbeiterin Dr. Linda Germi, welche die Spur Celestinos ausgemacht hat. Eine erste elektroakustische Analyse der von ihr und dem Autor gemachten Bandaufnahmen wurde von Prof. Pietro Righini und Ing. Raffaele Pisani im Istituto di Elettroacustica „Galileo Ferraris“ an der Universität Turin vorgenommen. Die diesem Artikel beigegebene Teil-Transkription (Notenbeispiel 1) stammt vom Autor. Für die Fotoaufnahmen arbeiteten außer dem Autor und Dr. Linda Germi auch Carolina Laure und Dr. Lello Mazzacane mit.

Dem Fund kommt eine Bedeutung besonders insofern zu, als sich unter allen (20.000) seit 1945 in Italien auf Tonband aufgenommenen Beispielen musikalischer Folklore² kein einziges mit der Formel *Celestinos* vergleichbares befindet.

Was die in der italienischen Volksmusik verwendeten Aerophone angeht, kennen wir bisher, auch aus Tonaufnahmen, Flöte (*flauto*), Schalmei (*ciaramella*), Dudelsack (*zampogna*), *Launeddas*, Muschelhorn (*conchiglia*), Naturhorn (*corno naturale*), Panflöte (*flauto di Pan*) und Okarina (*globulare*). Als Instrumente mit zweifachem Rohr sind Doppelschalmeien (*ciaramella a coppia*) und Doppelflöten (*frauli [=flauti] a coppia*) bekannt; aus jüngster Zeit stammen Tonaufnahmen aus der Zone des Vesuvs (Neapel).³ Die Doppelflöte, ebenfalls durch Schnabelmundstücke angeblasen, unterscheidet sich vom Instrument *Celestinos* hinsichtlich Funktion und Tonleiter: Sie weist vier Grifflöcher auf jedem Rohr auf und wird nur – in Verbindung mit anderen bestimmten Volksinstrumenten – zur rhythmischen Begleitung verwendet. Wichtiger in unserem Zusammenhang sind, wie noch näher ausgeführt werden wird, die Doppelschalmeien.

Als klassische „Auloi“ können sowohl zweirohrige als auch einrohrige Blasinstrumente gelten, wenn auch die ersteren (*Diauloi*) in der Ikonographie absolut überwiegen; es gibt m. E. *Auloi* mit und ohne Rohrblatt.⁴ Wenn man hingegen unter „Aulos“ nur ein (ein- oder zweirohriges) Instrument mit Rohrblatt verstehen wollte, dann hätte auf italienischem Boden allein die (mit Rohrblatt versehene) ein- oder zweirohrige Schalmei (*ciaramella*), die sich an mehreren Orten Süditaliens findet,⁵ als direkte Erbin des klassischen Aulos zu gelten,⁶ zumal noch einige Analogien in der Funktion hinzukommen (ich denke an einige auf der Doppelschalmei während der Prozessionen zu süditalienischen Santuarien geblasene Rhythmen und Melodien). Aber hier stehen wir noch am Anfang der Untersuchungen, welche übrigens auch eine Sonderform der *Launeddas*, die mit zwei Rohren (*tumbu* und *mancosedda*),⁷ mit berücksichtigen müssen. Da vieles dafür spricht, unter Aulos bzw. *Diaulos* auch Instrumente ohne Rohrblatt zu begreifen, sehe ich mich dazu berechtigt, *Celestinos* Instrument zum *Diaulos* in Beziehung zu setzen.

2 Vgl. *Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale in Italia (fascia folclorica)*, Rom 1973, Istituto Accademico di Roma (2 Bde.).

3 Vgl. das 2. Stück auf Seite B der Schallplatte, die folgender Publikation beigegeben ist: Mimmo Jodice und Roberto De Simone, *Chi è devoto*, Neapel 1974, Edizioni Scientifiche Italiane.

4 Für alle Fragen zum Instrument „Aulos“ vgl. das Buch von K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939, das im wesentlichen auch heute noch gültig ist. – Von den antiken Schriftstellern seien hier die folgenden zitiert: Horaz, *Ars poetica*, 203: „*Simplexque foramina paucis. Terna enim tantum modo foramina habuit antiqua tibia.*“ – Varro, *Rustica*, 1, 2 und 15: „*et ut dextra tibia alla quam sinistra, ita ut tamen sit quondam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva.*“ – Horaz, *Ars poetica*, 202: „*quattuor foraminum fuisse tibias apud antiquos, nam et se ipsum (ait) in Marsiae templum vidisse tibias quattuor foraminum. Quaterna enim foramina antiquae tibiae habuerunt; alii dicunt non plus quam tria.*“ – Sueton, *Fragmente*, 12 R: „*hoc significat quod, siquando monodio agebat, unam tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque.*“

5 Vgl. ein Foto, das A. Lomax anlässlich einer von ihm und dem Autor 1954/55 veranstalteten ethnomuskologischen Feldforschung in Campania gemacht hat. Es liegt dem damals gesammelten Material bei: Collezione Lomax-Carpitella (24a-24t) in: Centro nazionale Studi di musica popolare, *Catalogo sommario delle registrazioni 1948-62*, Roma (1963), S. 71-93. – Vgl. ferner ein Foto, das der neapolitanische Fotograf Dr. Lello Mazzacane neuerdings von „*ciaramella a coppia*“ gemacht hat, die bei der Pilgerfahrt zum Santuario der Madonna di Viggiano gespielt wurden (im Privatarchiv des Fotografen, Neapel).

6 Die in Pompeji gefundenen Auloi, die sich heute im Museo Nazionale Archeologico zu Neapel befinden (mit Gegenschlagzunge?), haben genauso wie die heutige Schalmei 7 Grifflöcher. Von den heutigen Doppelschalmeien hat das eine Rohr 4 Grifflöcher, das andere zwar 7, die aber nicht alle betätigt werden: eines wird verstopft, und von den verbleibenden 6 werden nur 4 benutzt. Somit kommen wir zu 4 plus 4 Grifflöchern, wie bei den „*frauli a coppia*“.

7 Für alle Fragen zu den *Launeddas*, auch für eventuelle Zusammenhänge mit dem Aulos, vgl. F. Weis Bentzon, *The Launeddas, a sardinian folk music instrument*, Kopenhagen 1969, Akademisk Forlag Kopenhagen (2 Bde.).



Foto: Lello Mazzacane, Neapel

Für die Formel, die Celestino auf seinem Instrument bläst (vgl. Notenbeispiel 1), gibt es, wie schon gesagt, bisher in Italien keinerlei Pendant. Sie ist in drei Teile gegliedert: Preludio – Mattinata – Tarantella (Bezeichnungen Celestinos). In jedem dieser Teile improvisiert der Hirt eine Reihe von Variationen, die jeweils durch die strukturellen Kennzeichen des betreffenden Teils charakterisiert sind.

Im „Preludio“ führt Celestino zunächst auf dem linken Rohr („femmina“) eine eröffnende Melodie aus, deren Hauptteil wiederholt wird. Zu ihr tritt im folgenden eine Parallelmelodie, die auf dem rechten Rohr („maschio“) geblasen wird. Das Preludio ist beliebig lang. Das quasi konkave Auf und Ab der Melodie wiederholt sich in einer Reihe von variativen Abschnitten durchgängiger Zweistimmigkeit. Man kann diese Abschnitte als „Fingerübungen“ bezeichnen.

Vor der „Mattinata“ steht entweder ein Einschnitt (Kadenz auf dem Tonus finalis des „Preludio“), oder dieser zweite Teil wird direkt angeschlossen. In letzterem Falle erfolgt auf der Quint oder Sext über dem Tonus finalis eine Transformation des „Preludio“, besonders in den Ornamenten, die dadurch überleitende Funktion erhalten. Der zweite Teil wird nämlich durch zahlreiche Triller, Acciaccature, Appoggiature usw. charakterisiert. Es finden sich häufige Glissandi in die Oberoktav unter Beimischung heftigen Blasgeräusches sowie zahlreiche Sprünge in das höhere Register. Vor allem mittels der Glissandi und mittels wiederholter Versuche zu Fortschreitungen in Kleinstmotiven, immer in hoher Lage, geschieht der Übergang zum dritten Teil, der „Tarantella“. Sie ist schneller als die vorangehenden Teile und lebt von einem tänzerischen Rhythmus. Es erfolgen Tonwiederholungen, Synkopierungen, melodische Verkürzungen u. ä.

Nach allgemeiner Gewohnheit müßte jetzt sogleich vom „Modus“ bzw. der „Tonleiter“ gesprochen werden, welche der Weise Celestinos zugrundeliegt. Aber ich möchte die Behandlung des Modus noch zurückstellen. Dem Kriterium der Tonleiter ist etwas Abstraktes und „Kultur-zentrisches“ eigen, und seine alleinige Anwendung bei der Analyse von Volksgut erscheint mir verfehlt. Dieses muß vielmehr in einer umfassenden Gestaltanalyse untersucht werden. In unserem Falle gilt es besonders, die Formelhaftigkeit zu beachten.

Es erscheint mir bei aller nötigen Vorsicht angebracht, die „Formel“ des Celestino zum „pythischen Nomos“ in Beziehung zu setzen. Dieser umfaßt laut Pollux und Strabo fünf Teile⁸: peîra – katakeleusmós – iambikón – spondeïon – katakouresis. Der peîra ordne ich in der Formel des Celestino das „Preludio“ zu; den Teilen katakeleusmós, iambikón und spondeïon entspricht m. E. die „Mattinata“; die katakouresis hat ihr Vergleichsstück in der „Tarantella“. Bekanntlich ist der pythische Aulos-Nomos eine Art Programmusik, die den siegreichen Kampf Apollos mit dem Drachen zum Gegenstand hat. Die peîra ist ein Introduktionsstück, in dem auch improvisatorische „Fingerübungen“ vorgesehen waren. Celestino sagt hinsichtlich seines „Preludio“, gleichsam zu sich selber: „Suoni a cape [=capo], suoni così“ (d. h. improvisatorisch). Die drei mittleren Teile des pythischen Nomos wollen die dramatischen Phasen des Kampfes beschreiben, insbesondere die Schreie des Drachen; dazu dienen Triller und andere Ornamente, Glissandi mit Blasgeräusch, durch Überblasen erzielte Sprünge in die obere Oktav. Die „Mattinata“ Celestinos weist diese Charakteristiken auf. Die „katakouresis“ ist ein festlicher Tanz zur Feier des Sieges Apollos – auch sie freilich nicht ohne Gleitöne und Sprünge in die obere Oktav. Diesem Tanz die „Tarantella“ Celestinos zuzuordnen, fällt nicht schwer.

Mit all dem soll nicht behauptet werden, daß uns in der folkloristischen Formel des Celestino schlechthin der klassische pythische Nomos erhalten sei. Vielmehr nur dies, daß starke musikalische Analogien bestehen, Analogien der Form, der Technik und der erzielten Effekte.

Wir kommen nun zur Skala bzw. zum Modus Celestinos:⁹ Wie vorauszusehen, entspricht die modale Leiter der Formel Celestinos (Beisp. 2) keinem der kodifizierten griechischen Modi

⁸ Vgl. hierzu Alessandro Olivieri, *Nomos auletico. Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli (in collaborazione col Dr. G. Pannain)*, Neapel 1919.

⁹ Zu den Bezügen zwischen klassischen Modi und folkloristischen Tonmodellen (Tonsystemen) vgl. Schlesinger, a. a. O., insbes. S. 19-33, 70-81, 396-399.

genau. Was die „femmina“ (mit drei Grifflöchern und vier Tönen) betrifft, befinden wir uns – etwas vereinfachend gesagt – im sogenannten diatonischen Geschlecht, das auch dem Tetrachord des Dydimos (von oben nach unten: kleiner Ganzton, großer Ganzton, Halbton) zugrunde liegt. Die auf dem „maschio“ erzeugten fünf Töne hingegen ergeben eine in Ganztönen fortschreitende Pentatonik ohne Terz. Nehmen wir die Tonreihen der „femmina“ (vier Töne) und des „maschio“ (fünf Töne) zusammen, so haben wir verschiedene Interpretations-Möglichkeiten für das Ganze. Dieses kann angehören:

- a) einer phrygischen Skala, vgl. Beisp. 3 (dieser Modus wurde von den Griechen, die ihn dem sogenannten phrygischen Diaulos zuordneten, als „orientalisch“ bezeichnet);
- b) einer hypodorischen Skala (vgl. Beisp. 4), wie sie in der musikalischen Folklore verschiedener Länder vorkommt, und die Bartók „eine seltsame Skala“ nannte;¹⁰
- c) einem in Ganztönen fortschreitenden Hexachord mit einem Halbton zu Beginn.

Aber diese Frage ist komplex, da in den tatsächlich erklingenden Weisen, im Gegensatz zu den von der Theorie abstrahierten, Übergänge von einem Modus zum anderen vorkamen. Ebenso kann man den ersten Teil des auf Celestinos Instrument gegebenen gesamten Tonvorrats als annähernd dorischen Tetrachord auffassen, wogegen der zweite, auf dem anderen Rohr erzeugte Teil eine pentatonische Skala ohne Terz bildet. Wir haben es also mit zwei verschiedenen Modi zu tun, was der Unterscheidung der antiken Modi in männliche und weibliche entspricht. In unserem Fall deutet schon die Disposition des aus „femmina“ und „maschio“ bestehenden „Diaulos“ auf eine solche Unterscheidung der entsprechenden Skalen hin.

Doch bedarf dieser Fragenkomplex weiterer Untersuchung. Zum Beispiel müssen zunächst Widersprüche geklärt werden, die dadurch entstanden sind, daß die Forschung zum griechischen Aulos stets von der Voraussetzung eines einrohrigen Blasinstruments ausgegangen ist (im Gegensatz zu den klassischen ikonographischen Darstellungen, die fast immer ein zweirohriges Instrument zeigen). Dies mußte zwangsläufig zu einer falschen Klassifizierung des Doppelaulos führen: dieser stellt nicht die mechanische Verdoppelung des einrohrigen Aulos dar, sondern ist ein anderes Instrument mit anderen Eigenschaften hinsichtlich Skalenaufbau und Zusammenklang.

Der „Diaulos“ des Celestino wirft zahlreiche interessante Fragen auf, die nur durch weitere Untersuchungen erschöpfend beantwortet werden können. Solange dieser ethnomusikologische Fund ein Unikum bleibt, wird man allerdings mit zu weit reichenden Schlußfolgerungen vorsichtig sein müssen. Die komplexe Problematik, die er auslöst, fügt sich jedenfalls in den Bereich jener begründeten Thesen ein, nach denen es möglich ist, auf dem Wege der Folklore und der Musikethnographie neues Licht auf bestimmte historische Fragen zu werfen, in unserem Fall auf die Musikpraxis der klassischen Kulturen des Mittelmeerraums.

In anderen Bereichen der Forschung sind diese ethno-anthropologischen Pfade bereits mit Erfolg beschritten worden. Ernesto de Martino hat mit Hilfe der ethnographischen Feldforschung einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der Totenklage in der antiken Welt erarbeitet. Bekannt sind die überraschenden Verschiebungen der Perspektive, die sich durch ebenfalls ethnologischen und anthropologischen Kriterien folgende Untersuchungen von Dodds auf dem Gebiet der Religionsgeschichte in Griechenland ergeben haben. In neuerer Zeit ist die moderne Kommunikationstheorie in Forschungen zur mündlichen Überlieferung der homerischen Epen angewendet worden, und zwar von Parry und Havelock, klassischen Philologen, die mit Gespür für anthropologische Anregungen begabt sind.¹¹

Auch in der Musikethnologie sind Erfahrungen in dieser Richtung gesammelt worden, die erwiesen haben, wie wichtig ethnomusikologisches oder folkloristisches Material sein kann für die Kenntnis einiger Aspekte historischer Epochen, z. B. der Musikpraxis in der griechisch-

10 B. Bartók, *The Hungarian Folk Songs*, London 1931, S. 73 (Nr. 271).

11 Vgl. Ernesto de Martino, *Morte e piante rituali nel mondo antico*, Torino 1958; Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley & Los Angeles 1951; Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963.

römischen Antike.¹² Ein derart wichtiges Material stellt m. E. auch Celestinos Diaulos-Formel dar.

Übersetzung: Friedrich Lippmann und Wolfgang Witzemann, Rom.

Notenbeispiel 1:

DIE FORMEL CELESTINOS

PRELUDIO

“MASCHIO”

“FEMMINA”

MATTINATA

“MASCHIO”

“FEMMINA”

The image displays a musical score for 'DIE FORMEL CELESTINOS'. It is divided into two sections: 'PRELUDIO' and 'MATTINATA'. Each section has two parts: 'MASCHIO' (male) and 'FEMMINA' (female). The 'PRELUDIO' section features a 'MASCHIO' part with a whole rest and a 'FEMMINA' part with a melodic line. Below these are two staves of accompaniment with triplets and 'etc.' markings. The 'MATTINATA' section shows both 'MASCHIO' and 'FEMMINA' parts with more complex melodic lines, including sixteenth-note patterns and rests. Below are three staves of accompaniment with various rhythmic figures and 'etc.' markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

12 Vgl. z. B. Paul Collaër, *Nota etnomusicologica ai canti*; Anhang zu: A. Uccello, *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, Palermo 1965, S. 190-210. Weitere wertvolle Hinweise enthält eine noch unpublizierte Studie Collaërs über eine 1953 in Sizilien durchgeführte Feldforschung (zum Material dieser Studie vgl. den Katalog des Centro nazionale studi di musica popolare, racc. 27, Roma 1962).

TARANTELLA

"MASCHIO"

"FEMMINA"

The musical score for 'TARANTELLA' consists of four staves. The top two staves are for vocal parts: 'MASCHIO' (male) and 'FEMMINA' (female). Both parts feature a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom two staves are for piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes with some triplets. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with 'etc.' on the bottom two staves.

Notenbeispiel 2:

"MASCHIO"

"FEMMINA"

This example shows a short segment of the vocal lines. The 'MASCHIO' line has two arrows pointing to specific notes, likely indicating a melodic contour or a specific interval. The 'FEMMINA' line is shown below it, with some notes highlighted by a wavy line.

Notenbeispiel 3:

A single melodic line on a five-line staff, featuring a sequence of notes including a flat sign (Bb) and a natural sign (B). The notes are mostly quarter notes.

Notenbeispiel 4:

A single melodic line on a five-line staff, showing a sequence of notes with various rhythmic values, including quarter notes and eighth notes.

Johann Gottfried Schwanenberger Acht Sonaten für Cembalo

von Johann Zürcher, Worb

Über diesen Musiker des 18. Jahrhunderts, Hofkapellmeister zu Braunschweig, der von ca. 1740 bis 1804 lebte, schrieben Charles Burney und einer seiner Übersetzer folgende Bemerkungen:¹

„Keinem Ort in ganz Deutschland bin ich so ungern vorbeigereiset als Braunschweig, weil diese Stadt verschiedene Tonkünstler von grossem Verdienst zu besitzen scheint. Der vornehmste darunter ist wohl Herr Schwanberger, welcher Verfasser von verschiedenen Opern ist, die in einem sehr gefälligen Geschmack komponiert sind. Seine Melodien sind voller Anmut und Natur, seine Begleitungen sinnreich und überlegt, und die Klarheit und Leichtigkeit, die man in seinen Arbeiten gewahr wird, zeugen von grosser Erfahrung und einer glücklichen Auswahl der Gedanken. Seine Clavierstücke sowohl als auch seine Violinsachen sind voller angenehmer Wirkungen, die er durch sehr glückliche und natürliche Mittel hervorbringt.“

Anmerkung des Übersetzers (Bode):

„Er arbeitet gegenwärtig (1773) an einem kleinen tragischen Drama für wenig Personen, wozu Herr Prof. Eschenburg den Plan nach Shakespeares Trauerspiel „Romeo and Juliet“ entworfen, und welches ein italienischer Dichter nach diesem Plan ausgearbeitet hat. Eine angenehme Erwartung! Wie wünschenswert wäre es, dass man Herrn Schwanberger nicht mit List und Gewalt überreden dürfte (= müßte), seine Sachen durch den Druck bekannter zu machen. Die Noten- oder Kupferstecher würden an seinen Arbeiten eine viel bessere Beschäftigung haben, als an vielen andern, die so mit durchschleichen.“

Von Schwanenbergers Sonaten ist nur eine Alte Sammlung von *Acht Sonaten für Cembalo* in einem Neudruck zugänglich.² Der Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* über Schwanenberger (auch: Schwanberg, Schwanberger, nicht zu verwechseln mit Josef Franz Ignaz Schwanenberg) nennt 25 Sonaten und 1 Sonatine für Cembalo, die *Acht Sonaten* stellen also immerhin einen beträchtlichen Teil davon dar und mögen genügen, um sich von den kompositorischen Fähigkeiten Schwanenbergers auf diesem Gebiet ein einigermaßen zutreffendes Bild zu machen; sie bieten jedenfalls die Möglichkeit, das zitierte günstige Urteil zweier Zeitgenossen mit originalen Werken selbst zu konfrontieren.

Eine Sonate dieser Sammlung wurde lange Zeit Joseph Haydn zugeschrieben (Nr. 6, Hoboken-Verz. XVI/17). Diese Zuschreibung ist verständlich, wenn man die Sonate mit den übrigen Stücken vergleicht: Sie ist die in sich geschlossenste, stilistisch Haydn am nächsten stehende, obwohl ihre Sätze noch zweiteilig angelegt sind, nicht dreiteilig wie der Großteil der Sonatensätze Haydns. Sie zeigt Merkmale des sogenannten zweiten galanten, aber auch des empfindsamen Stiles: Kantabilität, „Seufzer“-Vorhalte, im 1. Teil des 1. Satzes ein 2. Thema, das einen gewissen Empfindungsgegensatz andeutet, aber mit dem Kopfmotiv des 1. Themas einsetzt, was die Einheitlichkeit des Satzes verstärkt,³ ein einfaches, aber sehr ausdrucksvolles Andante und ein frisches Finale mit motivischen Anklängen an den 1. Satz. Merkwürdigerweise ist gerade diese Sonate von Rudolf Steglich ziemlich abgewertet worden, weil das Hauptthema des 1. Satzes eine Vergrößerung desjenigen des 1. Satzes der Sonate op. 17 Nr. 6 von Johann Christian Bach darstelle.⁴ Bachs op. 17 erschien kurz vor 1780, die Sonaten 1-3 und 6-8 von Schwanen-

1 Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise, 1772-73*, übersetzt von C. D. Ebeling und Bode, Bd. III, S. 256-57 (Faksimile-Neudruck: Bärenreiter, Kassel 1959).

2 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Hofheim a. Taunus (1969).

3 Vgl. Anm. 8.

4 Zeitschrift für Musikwissenschaft 1932/33, Jg. 15, S. 77 ff.

berger sind jedoch bereits im Supplement III des *Thematischen Katalogs* von J. G. J. Breitkopf aus dem Jahre 1768 angeführt, weshalb eher das Gegenteil der Fall sein könnte, daß Bach eine Variante des Schwanenbergerschen Themas bietet. Vielleicht aber bieten beide unabhängig voneinander dasselbe Thema nach einer uns nicht bekannten „Urform“, Bach in zierlich umspielender, Schwanenberger in einfacherer Fassung.⁵

In der erwähnten Sammlung stimmt die Sonate nicht genau mit der Fassung der alten Haydn-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) überein, der wohl eine andere Quelle zugrunde liegt: Es fehlen im 1. Satz die Wiederholung der Takte 30-32 (und der entsprechenden Takte im 2. Teil) sowie die Achtelfiguren für die linke Hand in Takt 22-24 und 26-28. Die Handschrift⁶ der *Acht Sonaten* ist zweifellos kein Autograph, sondern nur eine zeitgenössische Abschrift, das geht auch aus kleinen Schreibfehlern hervor, die der Komponist selbst nicht gemacht hätte, sowie aus der seltsamen Zählung von 8 statt nur 7 Sonaten, denn Nr. 4 und 5 bilden zusammen ein und dieselbe Sonate (Nr. 4: C, Nr. 5: G, C). Ist die Zusammenstellung der Sonaten vielleicht nur eine zufällige? Zwei Sonaten stehen in A-dur, zwei in C-dur, das deutet nicht gerade auf einen beabsichtigten Zyklus. Andererseits scheint die Sonate 7 mit ihrem absteigenden Triolenlauf zu Beginn an die aufsteigende Sextole des Schlusses von Sonate 6 anzuknüpfen. Möglich ist, daß der Kopist oder Sammler durch seine Auswahl verschiedene Lösungen formaler Probleme zusammenstellen wollte, denn sie bietet innerhalb weniger Satztypen (Beispiele von Rondos, Tanzsätzen und Variationen fehlen) eine beachtliche Vielfalt von Gestaltungsarten.

Die genannte B-dur-Sonate 6 vertritt sozusagen den neuesten, einen haydnischen Typus. Der galante Stil der übrigen Sonaten, in denen das barocke Satzbild da und dort noch durchschimmert, aber stark aufgelockert erscheint, zeigt sich in manchen typischen wie auch besonderen Einzelheiten. Als typisch darf man wohl das Überwiegen der Zweiteiligkeit bezeichnen; nur die 2 Sätze der dritten und der 2. Satz der ersten Sonate sind dreiteilig, wobei jeweils die Reprise stark gekürzt ist. Der 2. Teil des 2. Satzes von Sonate 4 (5) ist sogar kürzer als der erste.

Typisch ist auch, etwa in der Hälfte der Sätze, die Tendenz zur Ausformung eines zweiten Themas. Merkmale (unter anderen), die Immanuel Faisst in den ersten Teilen einiger Sonaten Domenico Scarlattis aufzeigte,⁷ sind auch hier festzustellen: Neben eindeutigen Schlußteilen tauchen zuweilen solche auf, die den Anschein eines 2. Themas haben, ohne wirklich 2. Thema zu sein, weil sich vorher schon Ansätze zu einem eigentlichen 2. Thema vorfinden, Ansätze, die zwar inhaltlich stark mit dem Vorhergehenden verwandt sind, sich aber formal, durch die Modulation, deutlich davon abheben. (Der Kontrast besteht dann also mehr nur in der eindeutigen Gegenüberstellung der Dominanttonart als im gegensätzlichen Motivcharakter.) – In den zweiten Satzhälften (oder, bei Dreiteiligkeit, in den Reprisen) wiederholt Schwanenberger die Ansätze zu einem zweiten Thema meist nur fragmentarisch, oder er läßt sie überhaupt weg.⁸

Am deutlichsten tritt ein auch im 2. Satzteil ganz zitiertes zweites Thema in den zweiten Sätzen der Sonaten 7 und 8 hervor. Auch in T. 15 ff. des 2. Satzes der „Haydnischen“ Sonate 6 könnte man ein vollständig wiederholtes zweites Thema sehen, wenn man dieses nicht eben als Schlußteil betrachten will, sowie in T. 13 ff. des 2. Satzes der Sonate 4 (5). Im 3. Satz

5 Der 1. Satz von Schwanenbergers Sonate enthält übrigens in Takt 22-25 ein Motiv, das in gleicher Weise auch beim jungen Mozart vorkommt, in der Sonate op. 4 Nr. 3 (1766, KV 28), im 2. Satz, Takt 19 ff.

6 Sign. Mus. ms. 20509/3 a. d. Beständen der Staatsbibl. der Stiftung Preuß. Kulturbesitz (ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin).

7 I. Faisst, *Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis C. Ph. E. Bach, 1845*, in: *Beethoven-Jahrbuch I, 1924*, S. 35-37.

8 Wenn das 2. Thema mit dem Kopfmotiv des ersten einsetzt, so ist das Weglassen desselben im 2. Satzteil ein künstlerischer Vorzug. Die Sonate 6, 1. Satz, übertrifft hierin sogar die Haydn-Sonate Hob. XVI/13, in deren erstem Satz das Hauptthema bei Ausführung der Wiederholungen 6 Mal in der Tonika und ohne irgend eine Variante erklingt (allerdings ist das 2. Thema hiervon unberührt). Das ist jedoch nicht unbedingt ein Grund für die Unechterklärung von Hob. XVI/13.

derselben Sonate 6 steht ein die Schlußtakte einleitendes Thema in der Dominante der Dominante, im 2. Teil in der Dominante, zur Erreichung der V., bzw. I. Stufe, das man seiner Funktion wegen wohl nicht als zweites Thema bezeichnen kann.

Ein suitenhaftes Element bewahren die Sonaten 1 und 2: ihre drei Sätze stehen jeweils alle in derselben Tonart. Die Sonaten 3, 7 und 8 sind zweisätzig, und nur die Sonaten 4 (5) und 6 haben einen Mittelsatz in anderer Tonart.

An Besonderheiten fällt auf: Der Beginn der Reprise in beiden Sätzen der *A*-dur-Sonate (3) in *a* statt in *A* und das Fehlen jeglicher Wiederholungszeichen in denselben und einigen andern Sätzen; der Beginn des 2. Teiles des 2. Satzes dieser Sonate in der Paralleltonart der Subdominante (*h*), nach auf Halbschluß endendem 1. Teil; die 8 Takte zwischen den zwei Sätzen der Sonate 8: sie sind eine Wiederholung der Anfangstakte, aber in *a* statt in *A*, mit Halbschluß, eine originelle Art der Überleitung, die gleichzeitig kontrastierend und vereinheitlichend wirkt. Die Sonate beschließt die Sammlung mit einer richtigen kleinen viertaktigen Coda, der einzigen der ganzen Reihe.

Eine harmonische Eigenheit ist die offensichtliche Vorliebe des Komponisten für den zur V. Stufe eingeschobenen verminderten Septakkord, fast immer mit tiefalterierter Terz (Terz im Baß), z. T. mit Vorhalt zur Prim (gelegentlich über einem Orgelpunkt). Da aber dieser Akkord fast in jeder Sonate einmal oder mehrmals erscheint, entsteht der Eindruck des Formelhaften, was den sonstigen Abwechslungsreichtum der Sonatenfolge etwas beeinträchtigt. Formelhaft wirkt auch eine fünfmalige Motivsequenzierung im Quintenzirkel (Sonate 3, 1. Satz); dergleichen findet man ab und zu auch bei C. Ph. E. Bach, z. B. in der „Preußischen Sonate“, Nr. 1, Finale.

Besondere Beachtung verdient neben der Sonate 6 die zweisätzig Sonate 7 in *a*. Der angriffige, schwungvolle Charakter des 1. Satzes, seine punktierten Achtel und kurzen Triolen- und Sechzehntelläufe, an kraftvolle und wilde Klaviersätze C. Ph. E. Bachs erinnernd, könnten dazu verleiten, das „Allegro moderato“ in ein heftiges, überschnelles Allegro ausarten zu lassen, wodurch dem galanten Stil des Satzes wohl Gewalt angetan würde.

Das Instrument, an das der Komponist denkt, ist das Cembalo. Die Angabe im Titel ist zweifellos wörtlich zu verstehen, da keinerlei dynamische Bezeichnungen vorhanden sind. An Clavichord oder neues Hammerklavier ist offensichtlich nicht oder nicht in erster Linie gedacht, was natürlich kein Hindernis ist, die Stücke auch auf dem heutigen Klavier zu spielen. Die spieltechnischen Anforderungen dieser Sonaten entsprechen einem unteren Schwierigkeitsgrad, doch kommen auch einzelne schwierigere Stellen vor, z. B. weiträumige Figuration, wie man sie etwa bei Domenico Scarlatti antrifft, im 2. Satz der Sonate 3. Einmal wird Überkreuzen der Hände verlangt (Sonate 8, 2. Satz).

In der Sonate 1, 1. Satz, 2. Teil Takt 10 sind vermutlich die Mittelstimmen, die dort in der Handschrift fehlen, analog dem 1. Teil zu ergänzen. In Sonate 8, 1. Satz, S. 41, 4. Zeile, T. 4, muß die letzte Baßnote *e* statt *cis* heißen.

„Feuervogel“-Bearbeitung aus anderer Sicht Strawinskys „Canon on a Russian Popular Tune“

von Norbert Jers, Köln

L'Oiseau de Feu („Der Feuervogel“) war Strawinskys erste größere Ballettkomposition, die er 1909/10 im Auftrag von Serge Diaghilew für dessen Russisches Ballett schrieb.¹ Die Pariser Uraufführung am 25. Juni 1910, ein großer Erfolg bei Publikum und Presse, begründete den Weltruf des Komponisten. Der „Feuervogel“ gehört bis heute zu seinen populärsten Werken; das bezeugen nicht nur die häufigen szenischen und konzertanten Aufführungen, sondern auch die zahlreichen Schallplatteneinspielungen.

Strawinsky selbst hat dieses Werk offensichtlich sehr geschätzt.² Zwar hat er viele seiner bis zum Zweiten Weltkrieg entstandenen Kompositionen immer wieder arrangiert, doch hat der „Feuervogel“ bei weitem die meisten Bearbeitungen erfahren.^{2a} Gleich im Erscheinungsjahr (1910) stellte der Komponist einen Klavierauszug her. Im Laufe der nächsten dreieinhalb Jahrzehnte gab Strawinsky zum Zweck der konzertanten Aufführung drei „Feuervogel“-Suiten heraus, die in ihrer Auswahl der Ballett-Nummern nicht ganz übereinstimmen. Die erste Suite, 1911 entstanden, verlangt den ursprünglichen großen Orchesterapparat, die zweite von 1918/19 reduziert das Orchester aus aufführungspraktischen Erwägungen, die dritte Suite (1945) erfordert ebenfalls nur ein mittleres Orchester. Außer diesen Bearbeitungen arrangierte Strawinsky gegen Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre einige Einzelsätze (zum Teil in Zusammenarbeit mit dem Geiger Samuel Dushkin) für Violine und Klavier, und zwar „*Prélude et ronde des princesses*“, zweimal die „*Berceuse*“ und schließlich das „*Scherzo*“.

1965, 55 Jahre nach der Uraufführung, entschloß Strawinsky sich noch einmal zur Bearbeitung eines „Feuervogel“-Satzes, wenn sie auch nicht als eine solche bezeichnet wird. Das Stück trägt den Titel: *Canon on a Russian Popular Tune for Concert Introduction or Encore*.³ Der Anlaß für die Komposition ist wohl in der Konzertpraxis der Symphonieorchester, zumal im Hinblick auf die Darbietung Strawinskyscher Werke, zu suchen; wie der Titel ausweist, ging es um eine mögliche Konzert-Eröffnung oder -Zugabe. Die Uraufführung erfolgte am 16. Dezember 1965 in Toronto mit Robert Craft als Dirigenten.

Hinter dem „*Russian Popular Tune*“ – dieser Bestandteil des Titels erscheint in der Partitur nur als Fußnote – verbirgt sich die Melodie des „Feuervogel“-Finales, die dort vom Solo-Horn intoniert wird:

1 Vgl. E. Evans, *Stravinsky: „The Firebird“ and „Petrouchka“*, London 1933; M. Robertson, *L'Oiseau de Feu und Scheherazade. The Stories of the Ballets*, London 1947; D. Stoverock, *Der Feuervogel von Igor Strawinsky und Hamlet von Boris Blacher*, Berlin-Lichterfelde 1969 (Die Oper, Schriftenreihe über musikalische Bühnenwerke); G. Marbach, „Der Feuervogel“ von Igor Strawinsky. *Geschichte eines Balletts*, in: Musik und Bildung III (LXII), 1971, S. 280-286; H. Kirchmeyer, *Strawinskys russische Ballette. Der Feuervogel, Petruschka, Le Sacre du Printemps*, Stuttgart 1974.

2 Vgl. I. Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 24 f., 28, 73 f.; I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961; I. Strawinsky und R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1962; I. Strawinsky u. R. Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968; I. Strawinsky, *Themes and Conclusions*, London 1972.

2a Vgl. A. Dennington, *The Three Orchestrations of Strawinsky's „Firebird“*, in: *The Chesterian* XXXIV, 1959/60, S. 89-94.

3 Das kleine Werk ist, so weit ich sehen kann, in der Strawinsky-Literatur bisher nur cursorisch betrachtet worden: E. W. White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London 1966, S. 154; R. Vlad, *Stravinsky*, London² 1971, S. 251.

Notenbeispiel 2:

First system of musical notation for Notenbeispiel 2, consisting of five staves (two treble clefs and three bass clefs) showing a sequence of chords and melodic lines across six measures.

Second system of musical notation for Notenbeispiel 2, consisting of five staves (two treble clefs and three bass clefs) continuing the sequence of chords and melodic lines across six measures.

Notenbeispiel 3:

Notation for Notenbeispiel 3, showing a complex chord structure in the treble staff and a single note in the bass staff.

Notenbeispiel 4:

Notation for Notenbeispiel 4, showing a complex chord structure in the treble staff and a complex chord structure in the bass staff.

Struktursegmente, Feen und Zwölftonkomplexe Zum Artikel Jurij Cholopovs im vorliegenden Heft von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Aus der Erfahrung, daß die Analyse russischer Neuer Musik in gewisser Zwangsläufigkeit zur Beschäftigung mit ihren Skalen führt, möchte ich die Arbeit Jurij Cholopovs, die ich zu übersetzen die angenehme Aufgabe hatte, als eine Quelle entscheidender Erkenntnisse ansprechen.

Einmal wegen der – durchaus angemessenen, aber keineswegs verbreiteten – Selbstverständlichkeit, mit der hier der Bereich der nichtdiatonischen Skalen (bzw. ein Ausschnitt daraus: die „symmetrischen“) als emanzipierter Bereich von eigenen Gesetzmäßigkeiten angesehen und empirisch untersucht wird. Sicher ist die theoretische Reflexion dieser Seite der Musikpraxis nicht neuesten Datums – man denke an G. Capellens Untersuchung *Ein neuer exotischer Musikstil*¹ oder an Ferruccio Busonis Versuch einer Systematik nichtdiatonischer Skalen in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*² auf der Basis des chromatischen Systems. Gemeinhin ist aber die Auffassung herrschend geblieben, die temperierten Bildungen des 19. Jahrhunderts als Sonderfälle des diatonisch-tonalen Systems zu betrachten; allein in Bezeichnungen wie „übermäßiger Terzquartakkord“ kommt dies zum Ausdruck, oder in dem Bestreben, derartige Bildungen als Stellvertretungen und Varianten tonaler Funktionen zu begreifen.

Wie tief diese Musikpraxis tatsächlich ins 19. Jahrhundert zurückreicht: dies deutlich gemacht zu haben, ist schon ein großes Verdienst der Untersuchungen Cholopovs. (Eben weil Erkenntnisse darüber gewöhnlich nur bruchstückweise begegnen, macht man sich ihr Ausmaß oftmals nicht klar.) In der russischen Moderne zu Anfang dieses Jahrhunderts, in der Generation um und nach Skrjabin begegnen die nichtdiatonischen Skalen- und Klangbildungen bereits als festgefügte, schon etwas epigonale Konvention, deren lange Vorgeschichte man vermuten möchte. Cholopov hat nun deutlich gemacht, daß diese Vorgeschichte so alt ist wie die der russischen Nationalmusik überhaupt. Mehr noch: weniger eine harmonische Evolution als der bewußte Vorsatz, nationales Kolorit zu schaffen, war für ihr Zustandekommen entscheidend. Auch dies ist als Erkenntnis einigermaßen ungeläufig.

Verblüffend ist schließlich die Erkenntnis, daß die symmetrischen Skalen, die wir fraglos als harmonische Neuerung ansprechen würden, in ihren thematisch-ästhetischen Verknüpfungen zunächst keineswegs „progressiv“ gemeint sind. Nicht futuristische Lust an der Maschine, sondern romantisch-nationale Lust an Zwergen und Feen bildete den Ausgangspunkt ihrer Entdeckung und Verwendung: ein Syndromverhältnis, für das sich bei Richard Wagner sicher Entsprechungen finden und das sich bis zu Strawinskys *Feuervogel* fortsetzt. Die „Philosophie“ dieser musikalischen Bildungen hat, soweit man davon sprechen kann, etwas Retrovertiertes.

Mit Erkenntnissen dieser Art trägt Cholopov Aspekte zur Lösung eines Problems bei, dessen bisherige (kulturpolitisch motivierte) Verdrängung³ sich voraussichtlich nicht mehr lange aufrechterhalten lassen wird: der autochthonen russischen Entstehung der Zwölftontechnik. Rekapitulieren wir die durch diese Verdrängung weitgehend in Vergessenheit gebrachten Fakten:

1 Stuttgart 1906.

2 Leipzig o. J. (Insel-Bücherei Nr. 202), S. 39-45.

3 Die nachstehend genannten Komponisten sind und bleiben im sowjetischen Schrifttum seit den 30er Jahren, auch in Lexika, unerwähnt. Ihre Ergebnisse gelten nicht als rühmendwert. Zur Einschätzung und Bewertung dieser Sachverhalte zitiert Boris Schwarz in *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970* eine Äußerung von Izrael Nest'ev aus *Sovetskaja Muzyka* 10/1963, S. 128: „Nestyev speaks briefly of those musical pioneers, Efim Golyshev and

Nikolaj Andreevič ROSLAVEC, 1880 im ukrainisch-weißrussischen Grenzgebiet gebürtig, entwickelte in seinen Kompositionen seit 1913 ein nichtdiatonisch transponierendes Tonsatzsystem von 6- bis 8-tönigen Tonkomplexen (deren Skalenstruktur häufig den hier von Cholopov beschriebenen symmetrischen Bildungen entspricht). In der Transposition dieser Klangkomplexe, die im übrigen zu entsprechenden, am Spätwerk Alexander Skrjabin von Zofia Lissa erstmalig untersuchten Bildungen Verwandtschaft zeigen, ohne von Skrjabin abhängig zu sein, gelangt Roslavec um 1915 zu einer dodekaphonischen Logik und Planmäßigkeit. Hierauf bin ich in Jg. XXII (1969), Heft 1, S. 22-38, dieser Zeitschrift ausführlich eingegangen.⁴

Arthur LOURIÉ, geb. 1792 in St. Petersburg, verwendet 1914 in seinen *Synthesen* für Klavier u. a. Tonkomplexreihen in kreisläufiger Anordnung, bei denen Tonkomplexe nichtdiatonischer, teilweise symmetrischer Struktur mit vollständigen Zwölftonkomplexen abwechseln.⁵

Efim GOLYŠEF (Jefim GOLYSCHEFF), geb. 1897 in Cherson/Ukraine, komponierte 1914 ein Streichquartett und ein Trio in „Zwölfton-Dauerkomplexen“ und verwendet dafür eine eigene Notenschrift, die die alterierten Töne mit liegenden Kreuzen bezeichnet. Golyšev, der als Geigen-Wunderkind begann und mit seinem Lehrer Fiedemann 1909 nach Berlin emigrierte, studierte zu dieser Zeit am Stern'schen Konservatorium – er beeinflusste mit seiner Idee Herbert Eimert, der in seinen Publikationen immer wieder auf ihn verwiesen hat.⁶

Spätestens um 1915 verfügte noch in Rußland Nikolaj OBUCHOV, geb. 1892 in Kursk, in seiner Komposition *Buch des Lebens* (*Kniga žizni*) über ein vollentwickeltes Zwölfton-Kompositionssystem.⁷ Auch er verwendet für die Halbtöne liegende Kreuze wie Golyšev.

Zumindest der dodekaphonische Ansatz der beiden Letztgenannten ist in der Forschung mehr oder minder eingehend reflektiert worden: da beide Russen waren, lag es auch nahe, die Zwölftonschrift beider in einem Atem zu nennen, wie dies Monika Lichtenfeld in ihren *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer*⁸ tut. Golyschew lebte allerdings in Berlin, als er seine Methode fand, und Obuchov in Petersburg – es gab auch zwischen ihnen keine persönliche Verbindung: Anlaß, um an ein beides gemeinsames, weiter zurückliegendes Vorbild zu denken. Auch Fred K. Prieberg nennt Obuchov und Golyschew in einem Zusammenhang, wenn er in seinem *Lexikon der Neuen Musik*⁹ Erwägungen über die Mystik der Zahl 12 anstellt. Für Obuchov hat diese mit der christlichen Religion verknüpfte Zahl zweifellos eine wichtige Rolle gespielt.

Unabhängig von allen Motivationen und Implikationen läßt sich so viel feststellen: Russische Komponisten entwickeln um 1914 – verschiedene Komponisten dabei voneinander unabhängig – Verfahren harmonischer Satztechnik, in denen (mehr oder minder bewußt) die

Nikolai Roslavetz, and he remarks sarcastically, 'Thus, we have a right to be 'proud': pre-revolutionary Petersburg produced not only the first 'abstractionist', Vasilii Kandinsky, but also one of the ancestors of the notorious dodecaphony, 'Efim Golyshev.' " (a. a. O., S. 426).

Noch in Heft 11/1970 der *Sovetskaja Muzyka* äußert sich ein unter dem Pseudonym *Žurnalist* (Journalist) dort häufig mit Polemiken zur Neuen Musik hervortretender Autor in einem Artikel *Begut spasat', a spasaja vorujut* („Sie rennen um zu retten und stehlen, wenn sie retten“), a. a. O., S. 141-144, S. 143: „Wer sind nun diese Musiker, die um Jahre und Jahrzehnte den anerkannten ‚Maitres‘ der Neuen Wiener Schule vorausseilten und andere Systeme sogar der heutigen Avantgardisten antizipierten? Gojowy zählt sie namentlich auf: Arthur Lourié, Efim Golyšev, Nikolaj Roslavec, Sergej Protopopov, Josef Schillinger, Arsenij Avraamov – er zählt sie auf, oder genauer gesagt: er wirft sie auf einen Haufen, ohne Rücksicht darauf, ‚wer ist wer‘ von denen, die er ‚entdeckte‘ – Komponist oder Theoretiker, ein unbegabter Graphoman und Emigrant oder ein überzeugter, wenn auch zeitweise verirrter sowjetischer Musikschaffender. Für Gojowy ist nur die Sensation wichtig: Rußland – die Heimat . . . des Avantgardismus. . .“ (Übersetzung d. Verf.)

⁴ Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist, a. a. O.

⁵ Hierzu vom Verf.: *Zwölftontechnik in Rußland*, in: Melos 1973/3, S. 130-141.

⁶ Hierzu vom Verf.: *Jefim Golyschew, der unbequeme Vorläufer*, in: Melos/NZ 1975/3.

⁷ Ms. wie der weitere Nachlaß Obuchows in der Pariser Bibliothèque Nationale. Für Hinweise danke ich Herrn Ivan Wyschnegradskij, Paris.

⁸ Regensburg, Bosse 1964. Kölner Beiträge zur Mf., Bd. XXIX, S. 186.

⁹ Freiburg / München 1958, S. 459.

vollständige Menge der zwölf chromatischen Tonstufen als kompositorische Einheit oder Ordnungsprinzip fungiert.

Diese Versuche stehen übrigens sämtlich (vielleicht abgesehen von Lourié, der sich frühzeitig bewußt dem Futurismus zuwandte) in Traditionen spätromantischer Stilistik. Zwischen der Klangwelt Wagners und Skrjabin und ihnen gibt es keinen Bruch – der Übergang ist fließend und evolutionär. Es gibt auch in jenen frühen Jahren (soweit bekannt) kein Manifest, keine Verlautbarung, die diese Versuche als entscheidenden Aufbruch aus allem Vorangehenden gefeiert hätten – erst später wird das Revolutionäre solcher Versuche betont. Das Material war zuerst da – die Philosophie entwickelte sich später.

Hier scheint mir der Punkt zu sein, wo Cholopovs Ergebnisse entscheidend zur Interpretation der Sachlage beitragen. Nach allem, was wir aus ihnen erfahren, gab es für russische Komponisten der ausgehenden Spätromantik keinen Grund, chromatische Tonkomplexe nicht zu verwenden.¹⁰ Neben allen „willkürlichen“ nichtdiatonischen Bildungen stellte zweifellos auch die volle Zwölftonmusik eine unter anderen Möglichkeiten dar, mit „Symmetrischen Leitern“ zu komponieren. Damit bewegte man sich auf völlig traditionellem Boden, knüpfte an Glinka, Rimskij-Korsakov und Tschaikowsky an.

Cholopov verwahrt sich gegen Ende seiner Ausführung gegen eine solche Gleichsetzung (Anm. 49), doch wird man in der Kompositionspraxis immer wieder die Nachbarschaft zwischen symmetrischen, nichtdiatonisch-unsymmetrischen und vollchromatischen Skalenkomplexen beobachten. Roslavec' Tonkomplexe sind teils symmetrisch, teils nichtsymmetrisch (fast nie vollchromatisch), bei Lourié finden sich alle drei Versionen in planvoller Abwechslung – bei Golyšev und Obuchov ist der Zwölftongedanke bereits bewußtes Programm.

Sicherlich gibt es erhebliche strukturelle Unterschiede zwischen der vollen Zwölftonmenge und einer (wie auch immer gearteten) Auswahl daraus – Grundlage und Voraussetzung beider bleibt jedoch die temperierte Halbtonskala. Der Aufbau neuer Leitern aus ihr scheint jedenfalls in Rußland mehr als im dur-moll-beherrschten Mitteleuropa immer wieder Ansatzpunkt neuer Versuche gewesen zu sein: wenn hier etwas in Bewegung war, dann war es das Tonsystem. Dergleichen Versuche begegnen bis in die jüngste Zeit z. B. in Ivan Wyschnegradskijs Idee nichtoktavierender, zyklischer Tonräume.¹¹

Ein solcher Versuch mögen die verschiedenen Ansätze früher russischer Zwölftontechnik gewesen sein – es bleibt unter den genannten Umständen völlig glaubhaft, daß sie unabhängig voneinander und von westlichen Einflüssen unternommen wurden. Ihre Entstehung ist durch die Ergebnisse Cholopovs noch weiter in den Bereich des Vorstellbaren gerückt.

¹⁰ Ivan Wyschnegradskijs von Skrjabin beeinflusstes Erstlingswerk *La Journée de l'Existence* (1916/17) schließt z. B. auf einem vollchromatischen Cluster.

¹¹ *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*, in: *La Revue Musicale*, Serie 1972-1973, Nr. 288-297, S. 73-130.

Prolegomena zu einer Geschichte des Operneinakters im 20. Jahrhundert¹

von Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Den zahlreichen Einzeluntersuchungen auf dem Gebiet der Operngeschichte stehen nur relativ wenige wissenschaftlich relevante, historisch und systematisch übergeordnete Darstellungen größerer Zusammenhänge gegenüber. Daß darüber hinaus auch hier das Bekannteste mitunter zugleich das Unbekannteste ist, kann jeder erfahren, der z. B. einmal versucht, das Gattungsspezifische oder auch Gattungsgeschichtliche der Operneinakter Arnold Schönbergs zu fixieren. Die vorhandene Literatur schweigt sich darüber weitgehend aus, d. h. der Typus der einaktigen Oper wurde bisher fast ausschließlich unter gleichen Aspekten und mit derselben Methode abgehandelt wie die mehraktige „Volloper“, und nur hin und wieder finden sich Ansätze, den musikalischen Einakter in seiner textlichen, dramaturgischen, formalen und wahrscheinlich auch musikalischen Eigenständigkeit zu sehen.

Eine ähnliche Situation herrschte bis vor kurzem auf literaturhistorischem Sektor. Hier legte – von sporadischen Vorarbeiten Walter Höllers abgesehen –² erst eine 1967 erschienene Schrift von Diemut Schnetz³ die Grundlage zu einer neuen Betrachtungsweise. Es erübrigt sich fast zu sagen, daß uns auch die gesamte dramaturgische Literatur über diesen Gegenstand so gut wie nichts bietet; eine ernstzunehmende Forschung auf m u s i k -dramaturgischem Gebiet gibt es ja ohnehin nicht.⁴

Aus dieser Forschungssituation heraus entstand der Plan einer größeren Untersuchung der Geschichte des Operneinakters, und es seien hier, sozusagen im Vorgriff, einige allgemeine Aspekte des Themas – vor allem soweit sie das 20. Jahrhundert betreffen – skizziert.

Die Tradition des einaktigen musikalischen Bühnenwerkes reicht bis in die Anfänge der Oper zurück. Die Erscheinungsformen des musikalischen Einakters sind im Verlaufe seiner Geschichte recht vielfältig, was sich schon an den verschiedenartigen Gattungsbezeichnungen ablesen läßt: Da gibt es das *Intermedium* oder *Intermezzo* des 17. Jahrhunderts, die *Azione* bzw. *Festa teatrale*, das *Pastorale*, das *Singspiel*, die *Opéra comique* des 18. Jahrhunderts; im 19. Jahrhundert dann die *Oper* bzw. *Operette in einem Akt*, das *Divertissement* und die *Burletta per musica*; im 20. Jahrhundert schließlich das *Singgedicht*, das *Drama* bzw. die *Tragödie in einem Akt*, das *Drama mit Musik*, das *Monodram*, das *Theatralische Capriccio*, den *Musikalischen Sketch*, die *Musikalische Szene*, die *Kammeroper* oder das *Konversationsstück für Musik*.

Eine erste Repertoire-Sichtung bestätigt, was sich bereits anhand dieser Aufzählung der Gattungstitel vermuten läßt: Der überwiegende Teil der musikalischen Einakter bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört dem heiteren Genre an; in der zweiten Jahrhunderthälfte halten sich heitere und ernste Stoffe zahlenmäßig etwa die Waage, und mit Beginn unseres Jahrhunderts dominieren klar die ernstesten Sujets. Außerdem ist zu konstatieren, daß – nach einer deutlich rückläufigen Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – das Gesamtrepertoire an Operneinaktern etwa seit 1900 auffallend anwächst. Der Höhepunkt der Produk-

1 Leicht revidierte Fassung meines auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974 (Freie Forschungsberichte II.3) verlesenen Referats: *Zur Geschichte des Operneinakters im 20. Jahrhundert*.

2 Vgl. z. B. das Nachwort (*Warum dieses Buch gemacht worden ist*) zu *Spiele in einem Akt. 35 Stücke*, hrsg. v. W. Höllerer in Zusammenarbeit mit M. Heyland und N. Miller, Frankfurt/M. 1961.

3 D. Schnetz, *Der moderne Einakter*, Bern und München 1967.

4 Vgl. z. B. die 1972 veranstaltete Reprint-Neuaufgabe der veralteten *Dramaturgie der Oper* von Heinrich Bulhaupt aus dem Jahre 1887 bzw. 1902.

tion liegt dabei zweifellos in den 20er Jahren. Erinnert sei nur an die Baden-Badener Musiktage 1927 und auch 1928, welche die Kammeroper und ihre Entwicklungsmöglichkeiten eigens zur Diskussion stellten. Mit Beginn der 40er Jahre scheint der Operneinakter zahlenmäßig wieder rückläufig zu sein, was aber mit dem allgemein schwindenden Umfang des Opernrepertoires zusammenhängen mag.

Gravierender als diese statistische Beobachtung ist das Faktum der inneren, strukturellen Wandlung des musikalischen Einakters in unserem Jahrhundert. Früher meist ein Nebenwerk, eine Gelegenheitskomposition, nicht selten auch der erste musikdramatische Versuch eines Komponisten, wird der Einakter seit der Jahrhundertwende – etwa von 1890 an, d. h. mit dem Erscheinen von Mascagnis *Cavalleria rusticana* – mehr und mehr zu einem musikalisch und inhaltlich vollgültigen Hauptwerk, zu einer literarisch, dramatisch und musikalisch eigenständigen und gewichtigen Form. Es handelt sich hierbei um eine prinzipielle Zäsur in der Geschichte des Operneinakters, wie sie übrigens zur gleichen Zeit auf dem Gebiet des Sprechdramas zu verzeichnen ist. Dort waren es vor allem Stücke von August Strindberg, welche die neue gattungsspezifische Form des literarischen Einakters prägten.⁵

Die erwähnte Arbeit von Diemut Schnetz geht auf die im Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus wurzelnden geistigen Voraussetzungen der neuen Dramaturgie dieser Stücke näher ein. Es scheint, daß die von Schnetz aufgezeigten Komponenten des einaktigen Sprechstückes zu einem großen Teil auch für den musikalischen Einakter relevant sind; ihre gattungsspezifische Mutation innerhalb der musikalischen Form bildet das Grundproblem unserer Untersuchungen. Im folgenden seien einige diesbezügliche Charakteristika des modernen Operneinakters genannt, wobei es sich natürlich nur um dominierende und nicht um in jedem Fall verbindliche Normen handelt:

1.) Der musikalische Einakter verliert nach 1900 bald den Charakter einer lediglich umfangmäßig reduzierten Normaloper, wie er z. B. noch, etwas verspätet im Jahre 1918, den Stücken aus Puccinis *Trittico* eigen ist. Die reale Aufführungszeit spielt auch letztlich keine Rolle; *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) von Richard Strauss dauern jeweils nahezu zwei Stunden, die *Opéras minutes* von Darius Milhaud (1927) jeweils etwa acht Minuten. Wichtiger ist die innere Reduktion, und die Elimination des Episodischen im Einakter unterscheidet sich auch grundlegend von den der Klarheit und der Übersichtlichkeit der Handlung dienenden Kürzungsmaßnahmen der klassischen Dramaturgie. Der moderne Einakter hat den Umfang eines Partikels und den Charakter eines Ganzen. Stücke, wie z. B. Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* (1908-1913) oder Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* (1911) verraten eine prinzipiell veränderte Einstellung zum Drama, ein Mißtrauen gegenüber der Folgerichtigkeit von äußerer Handlung und Entwicklung, deren Stelle nun die verselbständigte komplexe Darstellung einer einzelnen dramatischen Situation, ohne die Frage nach dem kausalen Woher und dem logischen Wohin, einnimmt. Die innere Handlung tritt auf der Stelle. Die Ausweitung des Dialogischen, bis hin zur Konversationsoper, zum Dialog in Musik, ist nur ein scheinbarer Widerspruch hierzu, denn diese Dialoge kreiseln, sie führen zu nichts. Selbst für bewußt der Tradition der alten Buffa anhängende Werke, wie Ravels *L'heure espagnol* (1911) trifft dies weitgehend zu: Das hier beständige Umhertragen der die Liebhaber verbergenden Uhren von einem Zimmer zum anderen ist äußerer dramatischer Ausdruck dieser Dialogsituation. Paul Hindemiths musikalischer Sketch *Hin und Zurück* (1927), in dem die bewußt banale Handlung genau wieder zum Ausgangspunkt zurückgerollt wird, und sein später Einakter *Das lange Weihnachtsmahl* (1960) mit seinem über 90 Jahre währenden und doch im Grunde immer nur auf die gleiche Situation bezogenen Dialog, sind die signifikantesten Beispiele.

2.) Das Moment der Konzentration auf eine einzige Situation oder auf einen einzelnen Kontrast hin, die Konstanz der objektiven Sachverhalte, das Ausbleiben einer logischen

⁵ Strindberg setzte sich übrigens bereits 1889, d. h. ein Jahr nach Erscheinen seiner ersten fünf Einakter, in einem Essay (*Vom modernen Drama und modernen Theater*) auch theoretisch mit der neuen Gattung auseinander (abgedruckt unter dem Titel *Der Einakter*, in: August Strindberg, *Elf Einakter*, verdeutscht von Emil Schering, München und Leipzig 10/1917 (Strindbergs Werke I, 4).

Motivation des darzustellenden Sachverhaltes fördern die Tendenz zum Extrem, die dramatische Intensität. Das Weniger bedeutet hier ein Mehr. Das Zusammendrängen des Gegensätzlichen auf engstem Raum führt zu einer abrupten dramatischen und musikalischen Sprache. Mangels ausgeführter Motivation entsteht scheinbare Akausalität und durch diese nicht selten ein chaotisches Erscheinungsbild, das der auf zeitlich reales Miterleben eingestellte Hörer innerlich nachzuvollziehen d. h. zu dechiffrieren zunächst unfähig ist. Der Hörer und Zuschauer wird, über den eigentlichen Darstellungsvorgang hinaus, gefordert; es entsteht ein neues Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum, es entfällt ein Großteil der theatralischen Distanz zwischen dem Dargestellten und den Aufnehmenden, es schwindet die Unverbindlichkeit des Spiels. Dies gilt vor allem für expressionistische Einakter, wie die von Schönberg (*Erwartung, Die glückliche Hand*), Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen, Nusch Nuschi, Sancta Susanna*) und auch Richard Strauss (*Salome, Elektra*) mit ihrer Unmittelbarkeit der dramatischen und musikalischen Aussage.

3.) Die wechselseitig ausgespielte Spannung der äußeren zwischenmenschlichen Beziehungen in der traditionellen Oper wird im modernen Einakter durch die Spannung der an keinen Zeitablauf gebundenen widerstreitenden Kräfte im Innern der Menschen abgelöst. Nicht die äußere Wahrscheinlichkeit, sondern die innere Wahrhaftigkeit kommt zur Darstellung. Da die äußere Handlung weitgehend entfällt bzw. auf ihren inneren Kern reduziert wird, nimmt das Geschehen paradigmatischen, symbolischen Charakter an; „das Besondere wird zum Zutreffenden“ (W. Höllerer). Dieses Moment der Abstraktion trägt zur Entprivatisierung des Geschehens bei und führt zu einer weitgehenden Entcharakterisierung, gelegentlich auch Entpersonifizierung der auftretenden Personen, die von den Typen und von den historischen und mythologischen Figuren der traditionellen Volloper oft gleich weit entfernt sind (man denke an Bartóks „Blaubart“, an die „Frau“ in Schönbergs *Erwartung*, an die Familienmitglieder in *Das lange Weihnachtsmahl* von Hindemith).

Die Frage nach der Beschaffenheit und der Funktion der Musik im Rahmen der neuen Einakter-Dramaturgie liegt nahe; sie kann hier als Problem nur kurz umrissen werden. Arie, Ensemble, instrumentales Zwischenspiel, der Wechsel von Handlungsrezitativ und kontemplativer musikalischer Nummer, auch die sinfonische Entwicklung und die durchkomponierte Großform sind letztlich musikalisch-formale Analogien der traditionellen mehraktigen Handlungs-dramaturgie, die im Einakter des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit verlieren. Die Kausalität und Logik der musikalischen Entwicklung und Ausformung büßt nunmehr ihre Funktion ein: Die Ouvertüre oder das musikalische Vorspiel muß dort wegfallen, wo nichts einzustimmen ist, wo das Spiel entfällt, wo die Handlung bereits begonnen hat, bevor sich der Bühnenvorhang – wenn überhaupt noch – öffnet. Das Finale, als musikalischer Zielpunkt der dramatisch verwickelten Handlung wird sinnlos, wo es keinen logischen Abschluß gibt, wo das Geschehen ausschnitthaft bleibt. Die in der traditionellen Volloper wichtige illustrative, charakterisierende Funktion der Musik entfällt dort, wo das Geschehen abstrakt bleibt und das Charakteristische dem Allgemeinen weicht. Somit erscheint auch der ewige Kampf zwischen Wort bzw. Drama und Musik, zwischen szenischer und musikalischer Darstellung, zwischen Illusionärem und Realem im Operneinakter des 20. Jahrhunderts unter völlig neuem Aspekt. Hier, wo für musikalische Illustration, die über den realen Zeitablauf des Geschehens hinausgeht, keine Zeit bleibt, wo der musikalische Inhalt einer traditionellen Arie oder eines durchkomponierten Monologs in einer einzigen musikalischen Figur oder Gebärde zusammengedrängt ist, wo der musikalische Kommentar weitgehend reduziert wird, wo die Musik ihren illusionären Charakter mehr und mehr verliert und das Drama seinen Anspruch auf real ausgeführte Logik aufgibt, hier scheint auch der traditionelle Zwittercharakter der Oper in günstigen, d. h. anachronistische musikalische Formung entbehrenden Konstellationen aufgehoben.

Es hieße die Entstehung des modernen Operneinakters etwas allzu äußerlich betrachten, wollte man sie einfach als eine Reaktion auf die abendfüllenden, wenn nicht gar überfüllenden Musikdramen Richard Wagners, mit ihrer historisch eingespannten und weitausholenden Stoffdarstellung und ihrer komplexen Motivation des Handlungsgeschehens sehen. Der Prozeß ist sehr viel komplexer und vor allem auch musikimmanenter. Der Zug zur Kurzform, zum Aphoristischen, zur Abstraktion, zum spontan Skizzenhaften, zum im klassischen Sinne akausal Unausgeformten ist eine allgemein musikalische und darüber hinaus kunstästhetische Erschei-

nung des beginnenden 20. Jahrhunderts. Der neue Werkbegriff der Zeit, die gewandelte Auffassung vom musikalisch Schönen, die plötzlich ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und inhaltlicher Aussage sichtbar werden ließ, weiterhin die veränderte Einstellung zum musikalischen Material und zur theatralischen Notwendigkeit mußten sich in einer Jahrhunderte lang weitgehend nach stereotypen Prinzipien geformten Gattung, wie der Oper, als existenzielle Krise niederschlagen. Beredter Ausdruck dieser Krise sind z. B. die drei *Opéras minutes* von Milhaud (*Die Entführung der Europa, Die verlassene Ariadne, Der befreite Theseus*) mit ihrer ironisierenden, zeittraffenden Amputation der musikalischen Entfaltung, mit ihrer Banalisierung des Textes und mit ihrer inneren Distanz zum Stoff und dessen Darstellungswürdigkeit sowie zum alten musikalischen Darstellungsstil überhaupt. Das alles ist indirekte Parodie der großen mehraktigen Oper, des Theatralisch-Musikalischen.

Sehen wir einmal von derartigen, offene Kritik vorbringenden Stücken ab, so scheint es, als habe der Operneinakter diese Gattungskrise wenigstens für eine gewisse Zeit zu lösen vermocht, eben weil er sich nicht so sehr als eine Reaktion auf die große Oper, sondern mehr als eine Konsequenz des Wagnerschen Musikdramas verstand. Die Fäden zur großen Oper des 19. Jahrhunderts sind sicher vielfältiger, als es auf den ersten Blick erscheint. Hingewiesen sei auf solche mehraktigen Werke, die dramaturgisch eigentlich geteilte Einakter sind (wie Wagners *Holländer* oder Leoncavallos *Pagliacci*), oder auf solche, die aus mehreren keineswegs im Sinne klassischer Dramaturgie zusammengefügt Einzelzenen, d. h. im Grunde aus mehreren Einaktern bestehen (wie z. B. Debussys *Pelleas* oder auch verschiedene Werke der russischen Oper). Aufmerksam gemacht sei auf ein für die Mitte des 19. Jahrhunderts so eminent „modernes“ Werk, wie den Wagnerschen *Holländer*, der mit seiner ungelösten Diskrepanz zwischen äußerer musikalischer Nummern-Dramaturgie und einaktiger dramatischer Grundkonzeption, mit der Entpersonifizierung des Titelhelden sowie dem fließenden Übergang zwischen Irrealem und Realem, innerer und äußerer theatralischer Handlung die genannte Opernkrise unseres Jahrhunderts im Keim eigentlich schon in sich trägt.

Direkt zu greifen und in einmaliger Weise sogar *expressis verbis* handlungsmäßig ausgespielt sind diese Verbindungsfäden in der um die Jahrhundertwende entstandenen einaktigen *Feuersnot* von Richard Strauss. In diesem Werk erfolgt die Anwendung und zugleich die Überwindung des Wagnerschen Ideen- und musikalischen Formelgutes; hier vereinigen sich Wagner-Treue und Wagner-Parodie. Das sattsam bekannte Mythologische erscheint zunächst im Gewand einer Posse, und diese gerinnt unvermittelt zum symbolischen Drama mit zeitgeschichtlichen Bezügen; ein verfremdetes Spiel. Das Theater wird zur Realität, aus dem Satyrspiel wird eine Kapuzinerpredigt an die Zeitgenossen. Das Werk ist nicht nur eine äußerliche Reduktion, sondern auch eine inhaltliche Abstraktion der Wagnerschen *Meistersinger*. Es ist sicher kein Zufall, daß Strauss hier die Form des Einakters wählte.

Die *Feuersnot* markiert in gewisser Weise den ideellen Beginn des modernen musikalischen Einakters. Richard Strauss selbst hat mit *Salome, Elektra, Friedenstag* (1938) und *Daphne* (1938) mehrere Stationen der Entwicklung dieser neuen Operngattung durchgemessen, und am Ende schrieb er mit *Capriccio* (1942), wie er sagte, „*eigentlich keine ‚Oper‘ mehr*“, sondern eine „*dramaturgische Abhandlung*“. Und wenn die Gräfin ihren Schlußmonolog und damit die ganze Oper mit der offenen Frage beendet

„Du Spiegelbild der verliebten Madeleine,
kannst du mir raten, kannst du mir helfen,
den Schluß zu finden, den Schluß für ihre Oper?
Gibt es einen, der nicht trivial ist?“

– dann spricht hieraus Skepsis gegenüber der traditionellen dramatischen Gestaltung, möge diese nun zum happy end oder zum tragischen Ausgang neigen; denn eines scheint so falsch wie das andere, weil beides vorgibt Endgültiges zu vermitteln, Abschluß zu sein, und zwar aus dem Anspruch des traditionellen mehraktigen Dramas heraus, die Fülle des Menschen und des Lebens selbst sinnvoll abzuhandeln, während der Einakter umgekehrt die Unbegreiflichkeit dieser Fülle demonstriert, sie aus sich selbst hinaus entläßt. Die folgenden Zeilen aus dem selben Schlußmonolog schließlich umreißen, vielleicht nicht ganz zufällig, recht treffend einen

weiteren wichtigen, das neubelichtete Wort-Ton-Verhältnis sowie die neuartige Synthese der Künste betreffenden dramaturgischen Aspekt des modernen musikalischen Einakters:

„In eins verschmolzen sind Worte und Töne –
zu einem Neuen verbunden.
Geheimnis der Stunde –
eine Kunst durch die andere erlöst!“

Anmerkungen zu Birsaks Frequenzmessungen an zwei Chalumeaux

von Christian Ahrens, Bochum

Kurt Birsak hat in seinem Nachtrag zur Diskussion über die Stimmung zweier Klappenchalumeaux¹ die Frequenzen der jeweiligen Grundskala mitgeteilt. Es scheint notwendig, hierzu zwei kritische Anmerkungen zu machen:

1. Auf die grundsätzliche Problematik von Tonhöhenmessungen ist in letzter Zeit wiederholt hingewiesen worden.² Hierbei geht es sowohl um die Anwendung bestimmter Meßverfahren, als auch um die Frage, welcher Wert dem Messen von Klängen zukommt, die nicht in einem musikalischen Kontext stehen – insbesondere dann, wenn es sich um alte Instrumente handelt bzw. um solche aus fremden Kulturen.

2. Die tabellarische Zusammenstellung verschiedener Frequenzwerte gibt dem Leser keinerlei Anhaltspunkte für die Bestimmung der einzelnen Intervallgrößen – gerade diese aber sind ja musikalisch relevant. Wesentlich mehr Informationen bietet die von A. J. Ellis entwickelte Cents-Berechnung,³ bei der die Oktave in 1200 Cents unterteilt wird (der gleichschwebend-temperierte Halbton hat also – theoretisch – 100 Cents).

Nachfolgend sind die Stufengrößen der von Birsak gemessenen Skalen in Cents angegeben:

Instrument A

Stufen	<i>f - g</i>	<i>g - a</i>	<i>a - b</i>	<i>b - c'</i>	<i>c' - d'</i>	<i>d' - e'</i>	<i>e' - f'</i>
<i>Cents</i>							
1. aufw.	210	182	104	200	215	216	109
abw.	217	186	109	201	224	213	97
2. aufw.	208	188	106	211	219	195	117
abw.	221	186	118	201	218	206	105

1 K. Birsak, *Die Stimmung des Klappenchalumeaus von I. C. Denner. Ein Nachtrag*, in: *Mf* 28, 1975, S. 82. Vorausgegangen waren: ders., *Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München*, in: *Mf* 26, 1973, S. 493-497 und J. Eppelsheim, *Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums*, ebda., S. 498-500.

2 Hier sei vor allem auf den zweiten Band der *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* (Ed. E. Stockmann, Stockholm 1969) hingewiesen, in dem verschiedene Aspekte dieses Problems behandelt werden.

3 Vgl. hierzu F. Bose, *Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schrittgröße beliebiger Intervalle*, in: *Mf* V, 1952, S. 205-208.

Instrument B

Stufen	$c' - d'$	$d' - e'$	$e' - f'$	$f' - g'$	$g' - a'$	$a' - h'$	$h' - c''$
Cents							
aufw.	198	257	103	190	169	173	126
abw.	197	241	104	189	171	179	118

Instrument A

Intervalle	$f - f'$	$f - b$	$b - f'$	$f - c'$	$c' - f'$
Cents					
1. aufw.	1236	496	740	696	540
abw.	1247	512	735	713	534
2. aufw.	1244	502	742	713	531
abw.	1255	525	730	726	529

Instrument B

Intervalle	$c' - c''$	$c' - f'$	$f' - c''$	$c' - g'$	$g' - c''$
Cents					
aufw.	1216	558	658	748	468
abw.	1199	542	657	731	468

Wegen der oben angedeuteten Problematik derartiger Messungen muß auf eine detaillierte Bewertung der Skalen verzichtet werden. Immerhin verdienen zwei Punkte besondere Beachtung:

1. Die Differenzen der Intervallgrößen untereinander beim mehrmaligen Spielen einer Skala sowie bei unterschiedlicher Bewegungsrichtung sind verhältnismäßig groß.

2. Gleiches gilt für die Werte im Verhältnis zu den Idealstufen des pythagoreischen bzw. des gleichschwebend temperierten Systems.⁴

Zu 1: Die Streuung beträgt für das erste Instrument maximal 20 Cents, für das zweite 16 Cents; es können keine signifikanten Unterschiede in Abhängigkeit von der Bewegungsrichtung festgestellt werden.

Zu 2: Erstaunlich groß sind die Abweichungen sowohl der Oktave, als auch der Quarten und Quinten. Beim Instrument A liegen die Oktaven um bis zu 55 Cents (d. h. mehr als einen Viertelton!) über dem Normwert; für Quarten und Quinten ergeben sich Unterschiede von maximal 91 Cents!

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß trotz der z. T. erheblichen Abweichungen von den Normwerten der subjektive Höreindruck positiv beurteilt wird: Birsak bezeichnet die Stimmung der Grundtonreihe als „sehr sauber“.⁵ Dies stimmt einerseits mit den Ergebnissen neuerer Untersuchungen überein, die beweisen, daß der subjektive Reinheits-Eindruck nicht zwangsläufig mit den exakten mathematisch-akustischen Werten korrespondiert.⁶ Andererseits wird deutlich, daß bei Frequenzmessungen die statistischen Werte allein eine nur sehr begrenzte Aussagekraft haben, da letztlich ihre subjektive Beurteilung musikalisch entscheidend ist.

4 Die in der musikalischen Praxis auftretenden Intervallgrößen liegen allgemein näher an den Werten des pythagoreischen Systems. Vgl. hierzu Fransson/Sundberg/Tjernlund, *The Scale in Played Music*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, Vol. 56:1/1974, S. 49-54. 5 *Mf* 26, S. 495.

6 Vgl. Fransson/Sundberg/Tjernlund, a. a. O., S. 53.

DISSERTATIONEN

HARTMUT FLADT: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks. Diss. phil. Berlin 1972.*

Jede Trennung von musikalischem Inhalt (mit all seinen immanenten wie transzendenten semiotischen Aspekten) und musikalischer Form ist theoretisch und kompositorisch-praktisch unhaltbar; sie produziert leere Formalismen oder verzichtet auf rationales Durchdringen von in der Zeit entfalteten einzelnen. Dennoch, obwohl Einheit, müssen analytisch die inhaltliche und die formale Seite des Produzierens und der Produkte unterschieden werden. Formdenken als Denken von Prozessen, Korrespondenzen, funktionalen Zusammenhängen zeigt gegen das je Inhaltliche sich verselbständigende Züge; es unterliegt nicht wie die material-inhaltliche Seite striktester Geschichtlichkeit innerhalb einer „Tendenz“ (Adorno), sondern vermag als Problem-denken sich in größeren historischen Dimensionen zu bewegen, Anregungen für Konzeptionen von Verläufen – auch übers Gegenwärtige hinaus – fruchtbar zu machen. Die abstrakteren Prinzipien formaler Beziehungen, theoretisch-begrifflich kodifiziert, sind auf materiale Verhältnisse verschiedener geschichtlicher Zeitpunkte applizierbar. Konkret, als ausgeführte Formen werden die Resultate solcher Beziehungen jedoch äußerst divergierende Gestalten annehmen, und die Formprinzipien selbst werden durch je Inhaltliche modifiziert werden. So ergibt sich eine partiell eigenständige Tradition des Formbewußtseins, von der „Tendenz des Materials“ und ganz bewußter Materialelektion (vgl. Eisler) ständig wieder durchkreuzt, sie auch beeinflussend, nicht jedoch mit ihr identifizierbar. Daß und wie Formprobleme einer zurückliegenden Epoche wiederaufgegriffen werden, wie traditionelle abstrahierte Verfahren auf die veränderte Materialsituation bezogen werden, ist vom gesellschaftlich bedingten Bewußtseinswandel der Subjekte abhängig, ihren Intentionen innerhalb eines veränderten kommunikativen Codes (mit all seinen materiellen Grundlagen).

Die Gattungsnormen des Streichquartetts brachten – in der für Bartók verpflichtenden Beethoven-Brahms-Tradition – Forderungen, denen der Komponist sich ständig erneut stellte. Für das Formdenken bedeutete das Auseinandersetzen mit dem Sonaten-Hauptsatz-Prinzip, das dann, wenn der Sonatensatz als Formtypus nicht intendiert war. In der (gesellschaftlich-objektiv bestimmten) Entwicklung des kompositorischen Subjekts Bartók zeichnen sich unterschiedlichste Positionen zum Problem „Sonatendenken“ ab, die mit konkreten (d. h. möglichst viele Bestimmungen erfassenden) Analyse-Kategorien aufgeschlüsselt wurden. Das 1. Streichquartett, komponiert in und getragen von einer selbstbewußten Aufbruchs-Phase der zweiten ungarischen Reformgeneration um 1908, überwindet nationalromantische Tendenzen, verändert, innerhalb einer festen dramaturgischen Konzeption, vorgegebene Sonaten-Prinzipien zu individuellen Neuformungen. Vereinzelung des Subjekts, gesellschaftliche Ohnmacht, Resignation (I. Weltkrieg) führen im 2. Quartett – bei Radikalisierung des Materialstandes – dazu, daß Form-Dramaturgie vernachlässigt wird, daß spontane Entwicklungen des musikalisch einzelnen entscheidend werden, daß die Sonatenform im 1. Satz als akzidenteller äußerer Umriß zwar erkennbar ist, doch ihrer konstitutiven Kraft beraubt wurde. Im 4. Quartett, stark von Phänomenen der Neuen Sachlichkeit bestimmt, wird das Formschema als indifferent-brauchbares Transportmittel „benutzt“, wie auch anderes, vergleichgültigtes Material verschiedenster Herkunft benutzbar wurde. Gegen die – scheinbare – Entideologisierung dieser Phase werden in den 30er Jahren (von allen Komponisten, polarisiert durch die faschistischen Bewegungen) bewußte Re-Ideologisierungen gesetzt; bei Bartók erscheinen umfassende Synthesebestrebungen, die unterschiedliches semantisches Material in auskalkulierte dramaturgische Gefälle fassen, dabei der humanistischen bürgerlichen Tradition (besonders Beethoven) wie nie zuvor verpflichtet sind. Sonatenformen werden, so im 5. Quartett, nicht schlicht restauriert, sondern es werden – getragen vom Sonatendenken – äquivalente Neuformungen erzielt. Das 6. Quar-

tett schließlich, wie das zweite in einer Phase gesellschaftlich-künstlerischer Ohnmacht und subjektiver Resignation entstandenen, zeigt, daß die Sonatenform-Tradition als ein letzter Halt, als letzte Verklammerungsmöglichkeit von auseinanderbrechendem Einzelnen gesehen wird und dabei selbst brüchig gerät.

Die Arbeit ist als Band 6 der „Berliner musikwissenschaftlichen Arbeiten“ 1974 im Musikverlag Emil Katzbichler erschienen.

SUSANNE VILL: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1974.

Die vorliegende Arbeit richtet sich auf das Interrelationsfeld zwischen Text und Musik im Werk Mahlers. Die Analysen aller Vokalkompositionen sowie die modellhaften Analysen der I.-IV. Symphonien Mahlers, die die immanente Semantisierung sowie die Programme und programmähnlichen Erläuterungen zur Musik einbeziehen, beleuchten den Vermittlungsprozeß zwischen verbalem und musikalischem Material der Komposition. Diese Vermittlung vollzieht sich beim Komponieren in einem intrapsychischen Kommunikationsprozeß von subjektiv und objektiv relevanten „Bedeutungen“, in welchem die Flexibilität der Stimulanten bzw. der äußeren auslösenden Momente den Verlauf der Verarbeitung bestimmt. Als „programmatisches Spektrum“ wird eine um ein Überschneidungsfeld zentrierte Anordnung von Orientierungspunkten, die dem verbalen bzw. dem musikalischen Bereich angehören, bezeichnet. Die Überschneidung von verbalen und musikalischen Kompositionselementen erzeugt jedoch keine inhaltliche Identifizierung, vielmehr entsteht durch die Überlagerung ein beide transzendierender Sinn, der in die übergeordnete Kategorie des ästhetischen Gehalts als Faktor eingeht. Die Komposition von textgebundener oder durch Texte erläuterter Musik vollzieht sich als ein Integrationsprozeß, bei welchem die Verarbeitung nach den im musikalischen Bereich waltenden Gesetzmäßigkeiten an einigen Stellen rückwirkend in die verbale Formulierung eingreift. In diesem „Interaktionsfeld“ zwischen Text – als Gedichtvorlage oder als programmatisch formulierter Vorstellungsinhalt – und Musik wird die Verbalisierung musikalischer Sachverhalte nicht als eine Formalisierung begriffen. Die verbalen „Entsprechungen“ musikalischer Inhalte können, indem sie beim Verlassen des musikalischen Bereichs die ästhetische Konkretion und Differenzierung opfern, keine qualitativen Äquivalente bilden. Gegen eine Diffamierung der Programme als verbalisierte Substrate ästhetisch disparater Inhalte spricht jedoch die eindeutige kommunikative Intention. Mahlers Bemühen um Deutlichkeit erstreckt sich über die Qualität der Artikulation hinaus auch auf die Präzisierung dessen, was inhaltlich „verstanden“ werden soll. Dem historischen Stand des Vermittlungsprozesses zwischen der Musik und der Verbalisierung ihrer Inhalte entsprechend verwendet Mahler verbalisierte und non-verbale Elemente gleichermaßen als Material der Komposition. Das kommunikative Moment des Collagecharakters von Mahlers Stil zeichnet sich u. a. auch darin ab, daß assoziative Anknüpfungspunkte für die Rezeption als musikalische Strukturelemente formal integriert sind.

Gegen eine musikalische Hermeneutik im traditionellen Sinne hebt sich das Konzept der „programmatischen Analysen“ dadurch ab, daß musikalische und verbale Elemente nicht durch Bilder oder Verbalanalogien mehr oder weniger gewaltsam ineinander übergeführt werden, sondern als verschiedene, gleichwertige Aspekte der Sache nebeneinander stehen und dem jeweiligen Sinn einer Stelle entsprechend als hervor- oder zurücktretend erscheinen. In den vorgelegten Analysen geht es nicht darum, im hermeneutischen Sinne verbale „Bedeutungen“ für ein musikalisches Geschehen zu suchen, sondern um jene Gewichtebeziehungen, die sich in der Akzentuierung einzelner „Parameter“ innerhalb des „programmatischen Spektrums“ darstellen.

Dieses „programmatische Spektrum“ umfaßt alle Differenzierungen von den literarischen Anspielungen in den Programmen als einer doppelt verbalen Vermittlung über die Semantisierung der Musik in Zitate und Leitmotiven bis zu den immanent musikalischen Kategorien: Programme, programmatische Erläuterungen, Exklamationen, Zitate, Leitmotive, Vortragsbezeichnungen, programmatische Instrumentation, tonmalersische Melodik, Tonartensymbolik und musikalischer Formsinn.

Dieser durch seine kommunikationstheoretische Fundierung für die musikalische Analyse neuartige Ansatz erschließt eine Fülle inhaltlich determinierender Details.

BESPRECHUNGEN

Jazzforschung / Jazz Research III/IV (1971/72). Hrsg. von Friedrich KÖRNER und Dieter GLAWISCHNIG. Graz u. Wien: Universal Edition 1973. 302 S.

Was bei Erscheinen des ersten Bandes des Jahrbuchs *Jazzforschung / Jazz Research* zu hoffen war, hat sich inzwischen bestätigt: Die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) besitzt ein Publikationsorgan, das mit seinen Aufsätzen und seinem Rezensionsteil nicht nur zu einem gesuchten, sondern zum zentralen Forum der Jazzwissenschaft geworden ist. Das läßt sich jedenfalls nach Erscheinen des Doppelbandes III/IV (1971/72) ohne Abstriche sagen.

Die Thematik der 15 Beiträge in Aufsatzform – darunter 12 Referate, die auf der II. Internationalen Jazzwissenschaftlichen Tagung in Strobl (Wolfgangsee) gehalten worden sind, in ihrer Druckfassung – ist weitgespannt. Aus dem Verzicht auf eine Detailwürdigung ergibt sich für den Rezensenten die Möglichkeit zu Akzentuierungen.

Hinter dem Titel *Der Beitrag der Europäischen Musikethnologie zur Jazzforschung* verbirgt Wolfgang SUPPAN einige Varia, darunter Details zur Entstehung des Jazz aus der Kontamination von Afrika und Europa in Amerika. Sein Anliegen: unterschiedenes Ernstnehmen der Existenzbedingungen, unter denen Musik lebt und sich verändert, und Betrachtung „rein musikalischer“ Phänomene und Prozesse von dieser Basis aus. So untersucht er Militärmusik (Blasmusik) und geistliches Lied. Der Vergleich verschiedener „ Fassungen“ von Spirituals legt die europäische Matrize derartiger Lieder auf überraschende Weise bloß.

Amalgamierungsprozesse, wie sie die heutige Jazzszene allenthalben kennzeichnen, veranlassen Ekkehard JOST, den *Free Jazz und die Musik der Dritten Welt* zu vergleichen. Dabei wird nach Ursachen, Verfahrensweisen und Ergebnissen der Verschmelzung gefragt. Es zeigt sich, daß eine Selektion wirksam ist, die nur „geeignete“ außereuropäische Musik berücksichtigt (Afrika, Indien). Die Musik der Dritten Welt

kann drapierende Funktion haben, sie kann aber auch zu neuen Synthesen führen. Dieser Fall, bei dem das musikalische Ergebnis zusehends das Kategoriengerüst der Jazztradition sprengt, wird am Beispiel Don Cherry auf analytischem Weg (mittels Transkription) verfolgt. Eine Gesamtbilanz ergibt, daß der Weg zur Musik der Dritten Welt zwar eine wichtige, aber nur eine von möglichen Tendenzen ist, da sich Free-Jazz-Musiker beispielsweise auch mit der *Musica viva* der europäischen Musiktradition eingelassen haben – ein Vorgang, der seinerseits spezifische Züge trägt.

„Improvisation“ als Jazzkriterium par excellence hat so etwas wie ein Pendant in der postseriellen Musik. Die wechselseitige Abhängigkeit, in die *Neue Musik und Improvisation* geraten sind, überdenkt Otto KOLLERITSCH. Die totale Determination des Materials hat die Freiräume in der Musik so gründlich ausgeschaltet, daß die Suche nach dem verlorenen Paradies auf dem Weg über die Aleatorik zu Improvisationspraktiken geführt hat, die den Interpreten zum Mitkomponisten machen. Doch ist das Vertrauen in die strukturellen Möglichkeiten der Improvisation gering: Improvisation wird in ihrer kreativen Potenz geringer veranschlagt als die kreativen Momente, die im Kompositionsprozeß ihren Niederschlag finden. Gleichwohl gilt den Komponisten Improvisation als wünschenswerte Möglichkeit im Interesse einer Synthese, in der Improvisation zur substantiellen Ergänzung der Komposition wird.

Die übrigen Beiträge verteilen sich wie folgt: Ernest BORNEMAN stellt erneut ein Kapitel einer noch nicht erschienenen Arbeit über die Black Music in den USA zur Diskussion – vgl. Jf II –, in dem er die desolante Geschichte der Afro-Amerikaner innerhalb der US-Gesellschaft skizziert und abschließend (rhetorisch) fragt, ob die Rolle des Jazzwissenschaftlers nicht die eines militanten Bürgerrechtlers voraussetzen müsse – ohne jedoch anzudeuten, was das hieße und welche Konsequenzen sich daraus

ergäben (*Black Light and White Shadow. After Black Power, What?*). Methodische Maximen für die Erforschung afro-euro-amerikanischer Akkulturationsprozesse formuliert Dietrich SCHÜLLER aus der Sicht des Ethnologen (*Historische Völkerkunde und Jazzwissenschaft*), d. h. er möchte alle nur erdenklichen Materialien berücksichtigt sehen, um Fehlerquoten aus einer Untersuchungsweise zu verringern, die (notwendigerweise) synchron verfahren muß. Die afrikanische Rezeption der afro-amerikanischen Musik Jazz – damit aber auch die Differenz Amerika-Afrika! – verfolgt Atta Annan MENSAH (*Jazz – The Round Trip*). In einer verwandten, äußerst materialreichen Studie untersucht Gerhard KUBIK *Die Verarbeitung von Kwela, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi*. Einblick in die Arbeit an seiner Dissertation *Zum Personalstil von Miles Davis* gibt Franz KERSCHBAUMER. *Anmerkungen zur Improvisationstechnik von Albert Mangelsdorff* im Ausgang von den frühen 60er Jahren liefert Wolfgang SANDNER. *Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvisation* behandelt Janos GONDA. *Was kann der Jazz der Neuen Musik geben? Was kann die Neue Musik dem Jazz geben?* fragt als Komponist mit einschlägigen Erfahrungen Pavel BLATNY. Roman KOWAL erörtert Fragen der Free-Jazz-Notation anhand polnischer Beispiele (*New Jazz and Some Problems of Its Notation*). Jan SLAWE faksimiliert den dokumentarischen Jazzbericht von Ernest Ansermet und kommentiert ihn in einer Art Interlineaversion (*Ein Jazzbericht aus dem Jahre 1919*). Ilse STORB mustert Lehr- und Bildungspläne in der Bundesrepublik auf ihre (kümmerlichen) Jazz-Inhalte (*Hat der Jazz den richtigen Stellenwert in der Musikerziehung?*). Friedrich KÖRNER referiert über Vorgeschichte und *Geschichte des Instituts für Jazz in Graz*, von dem die Impulse für die Gründung der IGJ ausgegangen sind.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Muzykal'naja Žizn' („Musikleben“). Nr. 1/1973 bis Nr. 6/1975. Moskau: Sovjetskij Kompozitor 1973-1975.

Muzykal'naja Žizn', die der MUSIKFORSCHUNG im Austauschwege laufend zugeht, erscheint als Halbmonatsschrift über

das sowjetische Musikleben im Folioformat einer illustrierten Kulturzeitschrift. Herausgeber ist – ebenso wie für die broschiierte Monatschrift *Sovetskaja Muzyka* – der Sowjetische Komponistenverband zusammen mit dem Ministerium für Kultur der UdSSR. Daraus erhellt, daß es sich nicht um Zeitschriften mit konkurrierenden Interessengebieten und Akzenten handelt, sondern jeweils um Monopolorgane mit verteilten Aufgaben. *Sovetskaja Muzyka* bringt neben obligatorischen Rechenschaftsberichten wesentlich mehr an Musiktheorie, Analyse und Diskussion und streift das Musikleben nur in kurzen Überblicken und Berichten – umgekehrt ist das Verhältnis bei *Muzykal'naja Žizn'*.

Die Titelseiten sind mit Aufnahmen von Künstlern, Ensembles, Kongreßgebäuden etc. illustriert. Von den vorliegenden Nummern entfallen auf folkloristische Szenen: 24, auf die traditionelle Konzert-, Opern- und Ballettgattung: 14, auf Kongresse und Kongreßhallen: 9, auf Abbildungen von Komponisten: 7 (in diese teilen sich Dmitrij Kabalevskij – zweimal –, Tichon Chrennikov und Aram Chačaturjan – je einmal einzeln und einmal gemeinsam –, Sergej Rachmaninov und Dmitrij Šostakovič); auf den April- und Novembernummern (Geburtstag und Revolutionsgedenktag) 7 und 21, also insgesamt viermal, erscheint Lenin.

Dem dergestalt abgesteckten Rahmen entspricht der Inhalt der Hefte. Nehmen wir als Beispiel Nr. 6/1975: Leitthema ist hier der 30. Jahrestag des Großen Sieges. Einem Porträt von Svjatoslav Richter auf der Titelseite folgt eine Abbildung von Feierlichkeiten am Siegesdenkmal in Volograd (Stalingrad), dessen Musikleben der anknüpfende Artikel von E. Zabavskich *V gorode slavy* („In der Stadt des Ruhmes“) gewidmet ist. *Podvig* („Die Ruhmestat“) von G. Pavlova beschwört Erinnerungen an die Kriegstage in Odessa, *Razvedčik* („Der Kundschafter“) von Evgenij Epštejn das Andenken des Künstlers und Partisans Viktor Besedin. – Unter „Theaterpremierer“ folgt eine ausführliche Rezension der Oper Moissej Vajnbergs: *Ljubov' d'Artan'jana* nach Alexandre Dumas durch Konstantin Šakva, des „Balletts der Freundschaft“ – *Čipolino* von Karen Chačaturjan in Kiev durch N. Roslavleva. Svjatoslav Rich-

ter ist zum 60. Geburtstag ein Künstlerporträt von G. Cypin, Kandidat der Kunstwissenschaften, gewidmet. Als Notizen eingestreut sind Nachrichten, wie das Bol'soj Theater den 30. Jahrestag des Sieges feiert (mit Kyrill Molčanovs Oper „Der unbekannte Soldat“), eine Besprechung der 1. Sinfonie des (lange verpönten) Boris Ljatošinskij im ukrainischen Fernsehprogramm und ein Bericht über den Liedschöpfer Vladimir Zacharov, von dem im anknüpfenden Notenteil ein Lied folgt – und weitere drei anderer Komponisten.

In jeder Nummer von *Muzykal'naja* sind – heraustrennbar wie das Mädchen im *Playboy* – gewöhnlich vier Lieder abgedruckt; es können Volkslieder oder deren Bearbeitungen sein, Tänze aus Opern (hier z. B. der Gopak aus Musorgskijs „Jahrmarkt von Soročincy“) oder (meist) Stücke aus der umfangreichen Gattung der besonders geförderten sowjetischen Liedproduktion.

O sčast'e, zavoevannom v bor'be („Vom Glück, errungen im Kampf“) ist unter der Rubrik „Gespräche über Musik“ ein Artikel von D. Romandinova über die II. Sinfonie von Tichon Chrennikov überschrieben. Nur kurz ist eine Umschau von A. Abadžiev über die bulgarischen Operntheater – ausgedehnter dann wieder eine Studie von Grigorij Šneerson über Maurice Ravel (unter der Rubrik: Komponisten des 20. Jahrhunderts). Drei Seiten lang hat es anschließend eine Diskussion („Am runden Tisch von M. Ž.“) mit der Musikinstrumentenindustrie und der Qualität ihrer Produkte zu tun („Wenn das Instrument nicht klingt . . .“).

Kurze Nachrichten und Zitate bringt die zweiseitige Rubrik *Po muzykal'nym meridianam* („Durch die Musikmeridiane“), so über den Erfolg der sowjetischen Komponistin Nina Makarova in Duisburg, Düsseldorf und Mülheim, über die *Boris-Godunov*-Premiere der Metropolitan Opera, Novitäten der Mailänder Scala und Britten's *Tod in Venedig* im „Städtischen Theater von West-Berlin“. Zwei ungezeichnete, kurze Artikel erhellen hier schlaglichtartig sowjetische Einschätzungen hiesiger Entwicklungen: *Opravdannyj optimizm Gerberta Karajana* – „der gerechtfertigte Optimismus Herbert von Karajans“, zitiert zustimmend kommentarlos Pressekonferenz-Äußerungen des Dirigenten auf seiner Amerikatournee über die anwachsende Zahl von Musikhörern ver-

mittels der Massenmedien. Und *Trudnye Vremena* – „Schwere Zeiten“, berichtet – im Zusammenhang mit der schweren Lage westlicher Musikzeitschriften im Zuge von Inflation und Krise – über die Zusammenlegung der *Neuen Zeitschrift für Musik* und *Melos*.

„Jedoch die Zusammenlegung von zwei Zeitschriften“, so heißt es da, „hat noch eine andere Seite, die im redaktionellen Communiqué der 'Neuen Zeitschrift für Musik' nicht zum Ausdruck kam. Die Sache ist die, daß die Zeitschrift 'Melos', die jahrelang als Sprachrohr des extremsten Avantgardismus und Modernismus diente und eine 'elitäre' Kultur in einem sogenannten 'elitären Milieu' verfocht, schon seit langem schwere Zeiten durchmacht. Das Interesse der Musikliebhaber, ja sogar der professionellen Musiker an den avantgardistischen Experimenten nimmt unaufhaltsam ab, und damit schwand die Nachfrage nach der Zeitschrift. Schon vor einigen Jahren stellte sie von monatlichem auf zweimonatliches Erscheinen um. Aber auch das hat sie nicht vor der Pleite bewahrt. Jetzt haben die Troubadoure des Modernismus einen letzten Versuch gemacht, sich über Wasser zu halten, indem sie zu diesem Zweck die Spalten einer der ältesten Musikzeitschriften in Europa benutzen, die schon 1834 von Robert Schumann gegründet wurde, wovon nicht ohne Stolz auf dem Umschlag der 'Neuen Zeitschrift für Musik' die Rede ist. Man muß sich nur wundern, warum sie es nötig hatte, ihre Spalten dem untergehenden Avantgardismus als 'Strohalm' zur Verfügung zu stellen.“

Der hier zum Ausdruck kommenden Glaubensüberzeugung (und ungezeichnete Artikel sind in der Regel als „offizielle Stellungnahmen“ zu verstehen) entspricht es, daß die Neue Musik der Sowjetunion (die es gibt) in *Muzykal'naja Žizn* praktisch nicht stattfindet. Über Komponisten wie Eduard Artem'ev, Edison Denisov, Vitalij Godzjackij, Sofia Gubajdulina, Leonid Grabovskij, Arvo Pärt, Jan Rääts, Valentin Silvestrov, Alfred Schnittke oder Boris Tiščenko, über die 1967 noch in der Tschechoslowakei ein Buch erscheinen konnte (Václav Kučera, *Nové proudy v Sovětské hudbě*, Praha 1967), kann man derzeit in dieser Zeitschrift nichts erfahren.

Trotz ihrer stärker dem „Musikleben“

zugewandten Blickrichtung hat Muzykal'naja Žizn daher für die Musikforschung kaum einen Quellenwert, was die gegenwärtigen kompositorischen Entwicklungen in der Sowjetunion angeht. (Der hier beschriebenen Nummer gleichen die übrigen wie ein Siegesdenkmal dem anderen.) Erst wenn einer tot ist, kommt er zu Ehren: Nekrologe und Gedenkartikel enthalten vielleicht die wichtigsten hier begegnenden Informationen. Es sei denn, man nimmt das hier entstehende Abbild einer konservativen, hierarchisch geprägten kulturpolitischen Situation als Information . . .

Detlef Gojowy, Bad Honnef

CLEOFÉ PERSON DE MATTOS: *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura 1970.*

Dieser hervorragende, mit Anmerkungen versehene Katalog – der alles seiner Art, was vordem in Amerika versucht wurde, übertrifft – ist die Frucht einer siebzehnjährigen Forschung in Rio de Janeiro, Diamantina, São João del Rei, Sabará, Mariana, Ouro Preto, Campinas, São Paulo, Itu, Rio Pardo in Brasilien und Vila Viçosa in Portugal. Das gegenwärtige Werk des Komponisten Nunes Garcia (1767-1830), eines Mulatten, der in Rio de Janeiro geboren und ausgebildet wurde, der aber bereits vor 1797 in Portugal bekannt war, der 1798 Kapellmeister der Kathedrale von Rio de Janeiro wurde und 1808 *mestre de música* der Königskapelle Johanns VI. von Portugal, beläuft sich auf 237 Eintragungen in diesem Katalog, der zehn Werke unter weltlich einordnet, den Rest unter geistlich. Die bedeutendsten Kompositionen sind 19 Messen (1801-1826), die Haydn und Mozart zum Vorbild haben, 8 *Matinas* (1799-1815), 11 *Novenas* (1798-1822), 5 Sequenzen, 7 *Te Deum* und 4 Requiem.

Viel mehr als nur ein mit Anmerkungen versehener thematischer Katalog, sammelt diese Publikation alle bestehenden Dokumente hinsichtlich des Komponisten privaten und beruflichen Lebens, Familie, Ruf vor und nach seinem Tode sowie seiner musikalischen Umwelt, und enthält zudem reichliche Angaben zu Kirchen, Kapellen und Bruderschaften mit denen er in Verbindung stand. Eine erschöpfende Biblio-

graphie und ein Inhaltsverzeichnis vervollständigen den Katalog.

Dies ist nicht nur die gründlichste, genaueste und sorgfältigste Inventarisierung, die je über die Werke irgendeines gebürtigen amerikanischen Komponisten veröffentlicht wurde, sondern die Herausgeberin, Leiterin der von ihr im Jahre 1941 in Rio de Janeiro gegründeten Associação de Canto Coral hat auch öfters Aufführungen seiner Werke in Brasilien und in Europa (1965) dirigiert. Seit 1958 hat ihr Chor bahnbrechende Schallplatteneinspielungen von drei Messen Nunes Garcias, seinem *Te Deum* von 1811 sowie von verschiedenen seiner kleineren Werke aufgenommen. Robert Stevenson, Los Angeles

Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner NEUMANN. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe vorgelegt und erläutert von Werner NEUMANN und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969. 573 S. Band III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. XXXV. 750 S.

Johann Sebastian Bach – Leben und Werk in Dokumenten. (Als Taschenbuch zusammengestellt von Hans-Joachim SCHULZE.) Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1975. 206 S.

Mit dem zweiten und dritten Band der Bach-Dokumente ist die Erschließung der literarischen Nachrichten über Bach aus seiner Lebenszeit und dem späteren 18. Jahrhundert zum Abschluß gekommen. Mit dem in Kürze zu erwartenden Bilddokumenten-Band wird dann ein archivalisches Forschungsunternehmen abgerundet werden, das in der biographischen Musikforschung kein ebenbürtiges Gegenstück findet. Selbst ein oberflächlicher Blick auf die Art der Quellendarbietung, Beschreibung und

Kommentierung lehrt, daß vergleichbare Dokumentationen etwa zu Mozart oder Schubert zurückstehen müssen. Freilich konnten die relativ spät in Angriff genommenen Bach-Dokumente in der Methodik des Sammelns und Publizierens auf den Pionierleistungen etwa eines Otto Erich Deutsch aufbauen.

Während Band I mit der Veröffentlichung der Schriftstücke Johann Sebastian Bachs (1963) im wesentlichen ein seit langem bekanntes und überschaubares Quellenmaterial musterergütig bereitstellte, bringen die beiden Folgebände einen ungleich größeren, unbekannteren und unzugänglicheren Quellenbestand. Für die zu treffende Auswahl galt „das Kriterium der direkten Aussage zu Bachs Leben und Werk“, und so finden sich die verschiedenartigsten literarischen Belege von bloßen urkundlichen Erwähnungen und Zeitungsnotizen bis hin zu kurfürstlichen Dekreten und musikkritischen Abhandlungen, von Akteneinträgen und Protokollen, Eingaben, Mitteilungen, Tagebuchnotizen, Nachrufen, Nachlaß- und Verlagsverzeichnissen bis hin zu lexikalischem, musikhistorischem und ästhetischem Schriftgut. Die Anlage der beiden Bände ist chronologisch und erleichtert somit die Überschaubarkeit der Quellen in ihrem Verhältnis zu bestimmten Zeitabschnitten vor und nach 1750.

Beim genaueren Studium der Bände erweist sich rasch, wie erschreckend wenig an detaillierten Daten, Fakten und Berichten zur Biographie Bachs bislang selbst Eingang in die Spezialliteratur gefunden hat, so etwa der Beleg dafür, daß der 1754 in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* veröffentlichte Nekrolog bereits vor März 1751 im Manuskript vorlag (II, Nr. 637). Auch scheinbare Nebensächlichkeiten finden gebührenden Raum, so etwa das neben der Inschrift des ominösen Bach-Pokals und in offensichtlicher Beziehung hierzu stehende Gedicht J. G. Walthers zum 50. Geburtstag Bachs (II, Nr. 374) oder aber das anekdotische Urteil Bachs über seine Söhne als Musiker, von Cramer 1792 überliefert: z. B. über C. Ph. Emanuel „*'s is Berliner Blau! 's verschieft!*“ (III, Nr. 973). In den über tausend bereitgestellten Dokumenten wird der Bachforschung, aber auch der sonst am 18. Jahrhundert interessierten Musikwissenschaft, ein überreiches und vorbildlich

ediertes, analysiertes und kommentiertes Arbeitsmaterial bereitgestellt.

Der Registerteil, ein für die Benutzung derartiger Nachschlagewerke unumgängliches Hilfsmittel, ist im dritten Band glücklicherweise umfangreicher gestaltet als in den vorangehenden Bänden. So hat man hier über Personen- und Ortsverzeichnisse hinaus BWV-, Quellen- und Sachregister, die man sich vor allem auch für den zweiten Band wünschte. Band III enthält schließlich noch Nachträge und Berichtigungen zu Band I und II. An Nachträgen, Ergänzungen und Berichtigungen wird es im Laufe der Zeit nicht fehlen, und im Bach-Archiv weiß man wohl am besten, wo die Lücken sind und wie sie sich beseitigen lassen. Dem Rezensenten fiel vor einiger Zeit ein im zweiten Band nicht erfaßter Eintrag in dem außerordentlich raren, doch wichtigen *Kurzgefassten Musicalischen Lexicon . . . Chemnitz 1737: bey J. C. und J. D. Stöflein* in die Hand: „*Bach (Joh. Sebast.) Königl. Pohln. und Churf. Sächß. Componist, Hochfürstl. Sachsen-Weissenfelsischer Capell-Meister und Music Director in Leipzig*“ (S. 52). Die belanglos erscheinende Notiz (Bach ist auf S. 28 auch unter den „*berühmten Musikern*“ aufgeführt) ist insofern interessant, als sie den einzigen Beleg für die gleichzeitige Verwendung des Dresdner und Weissenfelder Hoftitels darstellt. Bislang ist immer noch unklar, wann der Weissenfelder Titel (zur Datierung der 2. Auflage von Klavierübung II eminent wichtig) erlosch.

Höchst begrüßenswert ist die von H.-J. Schulze besorgte Taschenbuchausgabe, in der die wichtigsten und aussagekräftigsten Dokumente aus allen drei Bänden teilweise in gekürzter Form zusammengestellt wurden, und zwar im Unterschied zu den Hauptbänden in systematischer Anordnung. So findet man die entscheidenden Quellen leicht unter den Rubriken „*Der unbequeme Untergebene*“, „*Aufführungen und Zuhörer*“, „*Interpretation und Aufführungspraxis*“, „*Schülerkreis und Lehrmethode*“, „*Komponist und Verleger*“ oder „*Kritiker und Verteidiger*“ (insgesamt 25 derartige Kapitel). Ein Namenregister ist beigegeben; für die Kommentare findet sich nur ein Hinweis auf den jeweiligen Hauptband. Etwas störend ist die einförmige, undifferenzierte Typographie. Doch ist dies eine Äußerlichkeit, die der Bedeutung des klei-

nen Bändchens gegenüber nicht ins Gewicht fällt. Denn es handelt sich hier nicht um einen bloßen Extrakt aus den Hauptbänden, sondern um ein durchaus eigenständiges Ergänzungswerk, die zur Zeit gewiß anschaulichste kleine Bach-Biographie.

Christoph Wolff, New York

SAMUEL MARTÍ: Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit. Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 7. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 195 S.

Noch immer ist die Kenntnis der Musikkultur Alt-Amerikas sehr lückenhaft, sind die vielfältigen ikonographischen, literarischen und archäologischen Quellen kaum erschlossen. Die von Curt Sachs in seiner *History of Music* vertretene Ansicht, die Kulturvölker Amerikas seien „... in der Musik erstaunlich weit zurückgeblieben... wenigstens was die Instrumentalmusik anbelangt“, scheint bis heute fortzuleben: so beschränkt sich beispielsweise der Artikel *Amerika* in MGG auf die Darstellung der Musikgeschichte der USA seit der Kolonisation, die Musik Alt-Amerikas wird überhaupt nicht behandelt. Umso größere Bedeutung kommt einer Publikation zu, deren Ziel es nach Angaben des Autors ist, „... die Musikkultur der Indianer in der historischen Entwicklung zu erfassen, und deren Einordnung in das musikhistorische Gesamtbild zu ermöglichen“ (S. 22), und die zudem von einem Spezialisten auf diesem Gebiet stammt. In der Tat muß man dem vorliegenden Band bescheinigen, daß er, bei aller im einzelnen vorzubringenden Kritik, die Vorstellung von primitiven Instrumenten und demzufolge primitiver Musik in den Kulturen Amerikas weitgehend widerlegt. Die zitierte Äußerung von Sachs entspringt ja der stark evolutionistischen Auffassung, daß ein kontinuierlicher Entwicklungsprozeß stattgefunden habe von den vermeintlich ältesten Instrumenten (Idiophonen) zu den vermeintlich jüngeren und am höchsten entwickelten (insbesondere den Chordophonen) – daß also das Vorhandensein der letzteren erst die eigentliche Bedeutung einer musikalischen Kultur ausmache. Da nun die Gattung der Saiteninstrumente bei den Ur-Amerikanern fast gänzlich fehlt (worauf übrigens Martí in

dem Bildband nicht näher eingeht), mußte für Sachs zwangsläufig auch die Musik dieser Völker auf einer niedrigen Stufe stehen.

Sowohl die zahlreichen, z. T. farbigen und meist hervorragend deutlichen Abbildungen wie die Erläuterungen im Text lassen jedoch ungeachtet der oben angeführten Tatsache einen erstaunlich hoch entwickelten Stand der Instrumentenbautechnik erkennen. Instrumente wie die von Martí (im Anschluß an José Franco) sogenannte „Luftwirbelflöte“ (S. 126) – sofern sie überhaupt in der beschriebenen Weise funktioniert, was technisch möglich, aber immerhin sehr ungewöhnlich wäre – erfordern neben einer hohen handwerklichen Fertigkeit auch erhebliche physikalisch-akustische Kenntnisse, und seien sie auch „nur“ empirischer Art. Nicht zuletzt die Tatsache, daß verschiedene der sehr zahl- und typenreichen Aerophone nicht nur aus natürlicherweise hohlen bzw. leicht auszuhöhlenden Materialien angefertigt wurden, sondern auch aus solchen, die erst in mühevoller Arbeit hergerichtet werden mußten (z. B. Panflöten aus Stein), zeugt von einer kunstvollen Technik, die ohne entsprechende Tradition nicht denkbar ist.

Kritik muß vor allem in zwei Punkten angemeldet werden: zum einen sind die Probleme der Überlieferung (in diesen Zusammenhang gehörte auch die Frage, warum Saiteninstrumente nicht erhalten sind) nicht einmal angedeutet, zum anderen ist die Auseinandersetzung mit den musikalischen Möglichkeiten der Instrumente häufig unzureichend.

Die Quellenkritik gehört heute zu den wichtigsten Voraussetzungen instrumentenkundlicher Arbeiten. Angesichts der Tatsache, daß zahlreiche Instrumente Alt-Amerikas seit langem nicht mehr in Gebrauch sind (dies ist nicht zuletzt ein „Erfolg“ der spanischen Kolonisation) und daher aus indirekten Quellen erschlossen werden müssen oder bestenfalls als archäologische Fundstücke erhalten sind, hätte man einige grundsätzliche Ausführungen zu der sich hieraus ergebenden Problematik erwarten können. Gravierender scheint mir jedoch, daß nur in begrenztem Umfang Aussagen über die Spielmöglichkeiten der Instrumente – und damit in gewissem Umfang über die Musik selbst – gemacht werden. Wie Martí in der Einleitung ver-

merkt, war ihm nur ein Teil der abgebildeten Instrumente zugänglich. Dennoch fragt es sich, ob nicht bereits der organologische Befund Schlüsse zuläßt, insbesondere im Vergleich mit ähnlichen Instrumenten und ihrer Spielpraxis in anderen Kulturen. Zwar finden sich verschiedentlich Hinweise auf die Skalen bestimmter Flötentypen, es werden sogar Messungen der einzelnen Stufen angegeben – dies trotz der vom Autor selbst erwähnten Problematik solcher Verfahren –, über die Möglichkeiten etwa des polyphonen Spiels gibt es jedoch viel zu wenige und vor allem vage Informationen. Dies ist umso erstaunlicher, als die überraschend große Zahl von Doppel-, Tripel- und sogar Quadrupel-Aerophonen zu der Annahme zwingt, es habe sich um mehr als nur eine musikalische Spielerei mit zufällig entstehenden Intervallen sowie um „elementare Formen der Mehrstimmigkeit“ (S. 48) gehandelt. Instrumente dieser Art mit ihren erheblichen fertigungstechnischen Problemen und ihren nicht geringen spieltechnischen Schwierigkeiten müssen doch wohl als Beweis für konkrete polyphone Vorstellungen und Normen gewertet werden.

Im übrigen wirkt die Ansicht, daß sich Polyphonie nur auf der Basis heptatonischer Leitern entwickeln könne, und daher das Vorhandensein mehrstimmig spielbarer Instrumente die These von der Pentatonik in der Musik Alt-Amerikas widerlege (S. 48), geradezu anachronistisch – die Musik Afrikas und insbesondere Indonesiens beweist genau das Gegenteil.

Fragwürdig ist die typologische Zuordnung einiger Aerophone. So wird z. B. das auf Seite 30 abgebildete verbunden-gedoppelte Instrument als „offene Längsflöte“ bezeichnet – wie aber sollte es gespielt worden sein? Zwei nebeneinander liegende Längsflöten gleichzeitig anzublasen, ist praktisch unmöglich. Viel naheliegender ist die Vermutung, daß es sich um ein Glottophon handelt, zumal im inneren oberen Rand der Röhren Spuren von Pech (vermutlich zur Fixierung der Zungen) gefunden wurden.

Leider vermißt man auch eine chronologische Darstellung der technischen und typologischen Entwicklung, die sich insbesondere bei den Flöten angeboten und eine historische Einordnung ermöglicht hätte. Es ist offensichtlich, daß bei der Gestaltung

des Bildbandes das Bestreben im Vordergrund stand, die Instrumente vor allem durch die Darstellung ihrer Vielfalt und künstlerischen Komplexität wirken zu lassen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den zahlreichen Problemen trat demgegenüber in den Hintergrund.

Trotz der Kritik hat das Werk für den, der es zur Grundlage eigener Untersuchungen macht, den Rang einer wichtigen Quelle, da viele Instrumente hier zum ersten Mal beschrieben und ihre Abbildungen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Christian Ahrens, Bochum

HEINRICH BESSELER / PETER GÜLKE: *Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lieferung 5. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1973. 184 S., zahlreiche Abbildungen.*

Band III der großangelegten „Musikgeschichte in Bildern“ behandelt die „Musik des Mittelalters und der Renaissance“; hierin wendet sich Lieferung 5 dem *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* zu. Heinrich Besseler hat in seiner letzten Zeit noch an ihrer Vorbereitung gearbeitet, zusammen mit Bruno Stäblein; nachdem der ursprüngliche Plan, ein- und mehrstimmige Musik in derselben Lieferung darzustellen, aufgegeben war, und nach Besseler's Tod führte dessen Schüler Peter Gülke die Arbeit weiter. Das neue Konzept ermöglichte ihm dabei eine Erweiterung des Umfangs und der zu besprechenden inhaltlichen Aspekte: auf diese Weise ist ein Werk zustande gekommen, das wohl in der Aussage nicht selten noch Besseler's prägende Autorität verrät, das aber in der grundsätzlichen Anlage, in der gedanklichen Verarbeitung und sprachlichen Form so gut wie ganz die Leistung Gülkes darstellt.

Gülke ist sich der besondern Problematik bewußt, die sich aus der hier gestellten Aufgabe ergibt. Die Publikation kann „ihrem Wesen nach weder eine Musikgeschichte in *faksimilierten Beispielen* noch eine *einigermaßen vollständige Beispielsammlung zur Notationskunde* oder gar eine *solche selbst sein* . . . Dennoch überkreuzen sich in der zugrunde liegenden *Disposition* und in den *Bilderläuterungen Gesichtspunkte beider Möglichkeiten*, was

aber auch heißt: Nach dem Maßstab einer umfassenden Behandlung der Problematik, sei es der Notationskunde oder der kompositorischen Entwicklung, muß die Darstellung immer etwas schuldig bleiben. Sie bemüht sich, möglichst viele Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die die Betrachtung der musikalischen Überlieferung und ihrer Formen nahelegt . . . Die besonders, über Beispielsammlungen welcher Art auch immer hinausgehenden Möglichkeiten liegen dabei im unmittelbaren Nebeneinander von Faksimile, Übertragung und Erläuterung. Diese Konstellation fordert zu möglichst umfassender Kommentierung auf, welche freilich ähnlich den Übertragungen jeweils nur einen Ansatz, einen Einstieg bieten kann, und in dem Bestreben, das vorgelegte Material möglichst vielfältig auszuholen, zwischen den verschiedensten Gesichtspunkten hin- und herspringt.“ (S. 6). Das umfangreiche Facsimile-Corpus des Bandes, das auf eine längere Einleitung folgt, bestätigt am konkreten Beispiel diesen Vorgang: der einer Tafel jeweils beigegebene Text bringt, bei im allgemeinen guter Kenntnis der einschlägigen Literatur, in der Regel zunächst jene elementare Tatsachen-Information, wie sie sich gewissermaßen aufdrängt (Hinweise auf die Quelle, ihren Inhalt, ihre Besonderheiten, dann auf Daten, auf Neuerungen der Notation u. s. f.), stößt aber bald weiter zu kompositorischen und musikgeschichtlichen Aspekten vor. Hierbei bietet der Verfasser einfühlsame Analysen; gelegentlich erwachsen daraus auch interessante Deutungen: so liest man zum Beispiel im Zusammenhang mit Dufays Hymnen und ihren späteren Bearbeitungen eine Auslassung zur musikalischen „Vergeßlichkeit“ des 15. Jahrhunderts, oder die Liedmotette Fryes wird (zu Recht?) mit der Frömmigkeit der „*Devotio moderna*“ in Beziehung gesetzt; der Autographen-Abschnitt bringt schließlich verschiedene anregende Gedanken zur künstlerischen Individualität in der früheren Musikgeschichte. Es kommt freilich etwa vor, daß Gülkes „*Interpretationen*“ – so werden die den Tafeln beigegebenen Texte bezeichnenderweise benannt – sich in einem wenig „greifbaren“, allzu subjektiven Bereich der Deutung verlieren: die Aussage etwa, daß „*der seiner Körperlichkeit beraubte, in ekstatisch unruhigen Klangbildungen aufgehen-*

de Cantus“ in Perotins *Alleluia Nativitatis* dem „*entgrenzten, «diaphanen», durch das übernatürliche violette Licht geheimnisvoll belebten gotischen Kirchenschiff*“ entspreche (S. 38) oder daß Trebors Ballade *Se July Cesar* im Codex Chantilly ein „*Nebeneinander von Aesthetizismus und Barbarei*“ spiegle (S. 64), mögen diese Haltung beispiel- und zugegebenermaßen ausschnittshaft belegen, zugleich auch, wie sehr Gülke bestrebt ist, über das Schriftbild der Musik, ja über diese hinaus zu weiterer, umfassenderer Sicht vorzustoßen. Diese Sicht wird wohl nicht immer jedem Geschmack entsprechen, und man kann in der Tat bedauern, daß dem Quellen- und Schriftbild selber, etwa einzelnen seiner typologischen Aspekte, nicht noch mehr Beachtung geschenkt worden ist (zum Beispiel den Verhältnissen von Einzelstimmen-Notation und sukzessivem Kompositionsverfahren im 15./16. Jahrhundert, von deutschen Tabulaturzeichen und Instrumentengeschichte der Laute, von Quellenformat, mit zugehöriger Stimmenanordnung, und enthaltener Gattung [deutsche gegen niederländische und italienische Chorbücher nach 1500, Frottola-Handschriften, vertikale Stimmenfolge in der ältern deutschen Orgeltabulatur und Stimmenanordnung der „*vokalen*“ Quelle]); indessen ist Gülkes Art, über das schriftliche Dokument Zugang zu Musik und Musikgeschichte zu nehmen, eine vielfältige, dabei konsequent durchgehaltene, aber vor allem eine überaus persönliche und damit anregende; gerade in dieser Hinsicht ist sie derjenigen des Lehrers Bessler vergleichbar. Daß übrigens die Auswahl der gezeigten 95, dabei zum Teil mehrfach buchstabierten Abbildungen eine vorzügliche und die Einzelabschnitte der Zeitspanne vom frühen Organum bis zu Caccini sehr ausgewogen berücksichtigende ist, bedarf keiner besonderen Ausführung; einzig bei der Einordnung des *Robertsbridge*-Codex unter die „*Musik des Trecento*“ wird man Zweifel anmelden. In jedem Fall ergeben die faksimilierten Quellen-Specimina ein ausgezeichnetes und reiches Anschauungsmaterial ab, und die Beigabe der entsprechenden Übertragungen bzw. einzelner ihrer Teile verdient ebenfalls dankbare Anerkennung.

Dem Facsimile-Corpus steht eine ausgedehnte Einleitung voran. Sie geht von einem ausgewählten Quellenbeispiel aus, legt dabei

die Vielzahl möglicher oder besser: nötiger Fragen dar und entwickelt im Anschluß daran die oben zitierten Leitsätze, die Anlage und Ausführung des Buches bestimmen; darauf folgt eine außerordentlich dichte und gedankenreiche Diskussion von einzelnen Phänomenen, wie: „Musik im Geschichtsbild“, „Vergänglichkeit der Musik“, „Alte und heutige Notation“, „Schreibweisen und Denkweisen“, um nur diese paar ersten Untertitel zu nennen. Das darin Gebotene bezeugt wiederum eine weitreichende Kenntnis der Literatur, auch derjenigen außerhalb der Musikforschung; noch wichtiger scheint dabei jedoch Gülkes strenge, immer die Tiefe suchende Art, das Einzelne in den Zusammenhängen von Ursache und Wirkung, es in seiner Stellung im Ganzen zu erkennen; der beschränkte Raum erlaubt es nicht, dies mit ausgewählten Proben zu belegen, und der Interessierte sei auf das Buch selber hingewiesen. Ein Aspekt allein sei zu dieser Einleitung noch erwähnt: Gerne hätte man sie sprachlich leichter formuliert und damit auch leichter lesbar gesehen, weniger belastet durch einen auffälligen Reichtum an Substantiven, auch an weitererzählenden Relativsätzen: „Mehr noch als Chiffren sozialer Verachtung, zu deren nachdrücklicher Betonung zur Zeit ihrer Formulierung nicht allzuviel aktuelle Veranlassung bestand, stellen sie [sc. die Begriffe „usus“ und „scientia“] eine Abgrenzung dar zu Bereichen, deren Verlockungen unübersehbar waren“ (S. 10), mag als freigewähltes Beispiel hierfür zitiert sein. Dieser Sprachstil hängt natürlich auch mit der offenkundigen Absicht zusammen, das notgedrungen Auswahlhafte des Abbildungs-Corpus durch eine Art weitausgebreiteter Gesamtschau auszugleichen, die nicht im Quellen-Detail stecken bleibt: von daher wird diese Darstellung weniger zu einer Verarbeitung von am Schriftbild gemachten Beobachtungen, als zu einer weitgespannten Präsentation und Weiterspinnung anregender und gescheiter Gedanken, ja mehr: wiederum zu einer vielfach kühnen Deutung. Gerade deshalb wird sie aber dem einen oder andern Leser vermutlich als zu wenig konkret, zu sehr mit abstrakten Begrifflichkeiten arbeitend und – trotz konsequenten Verweisen auf die folgenden Facsimilla – zu wenig auf den nachgewiesenen anschaulichen Beleg ausgerichtet erscheinen. Und

vielleicht würde man jenem Leser nicht einmal ganz unrecht geben können, der das vom Verfasser (S. 7) herangezogene Scheffler-Zitat gerade gegen diesen selber richtet, wonach „nichts dem Denken über Kunst gefährlicher sei als Mangel an Anschauungsstoff und Herrschaft des Begriffs“.

Gülkes Buch ist aber auch und besonders in dieser Einleitung eine überaus persönliche und interessante Leistung. Gerade deswegen wird es sowohl Wertschätzung als auch Reserve finden. Es dürfte kaum ein Zweifel bestehen, daß Heinrich Bessler, den man vielleicht noch immer als die erstaunlichste musikwissenschaftliche Begabung unseres Jahrhunderts bezeichnen wird, dem Werk seines Schülers alle Anerkennung entgegengebracht hätte; und das heißt nicht wenig.

Die äußere Gestalt der Publikation ist vorzüglich. Zuweilen stören Druckzeilen, deren Satz die Höhe nicht hält (z. B. S. 30); leider ist der Mehrfarbendruck mit dem Obrecht-Kyrie aus Cod. Wien, OeNB Suppl. Mus. 15495, mindestens im vorliegenden Rezensionsexemplar, ziemlich mißraten. Am Schluß stehen willkommene Verzeichnisse der Literatur und der abgebildeten Quellen sowie ein Namen- und Sachregister.

Martin Staehelin, Zürich

ULRICH MÖLK und FRIEDRICH WOLFZETTEL: *Répertoire de la poésie des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink 1972. 682 S., 74 perforierte Karten in einer Schachtel.

Dieses umfangreiche Werk zeugt von großem Fleiß, hat gute Ordnung und bringt nützliche Nachweise – in andern Worten, es ist ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk. Die perforierten Karten dienen der raschen Information über verschiedene Aspekte der regelmäßigeren Gedichte, z. B. die Anzahl von Gedichten eines gewissen Typs, Länge der Strophe, der Verse, usw. Eine Einleitung erklärt den Plan und das Verfahren des Buches, das eine vollständige Analyse des gesamten Repertoires von Trouvèrepoesie und Motettendichtung bis zur Zeit vor Machaut anstrebt. Die Analysen fußen (gemäß S. 13) auf kritischen und diplomatischen Neuausgaben, nicht auf Originalen, und berücksichtigen fast nirgends die Musik. Den Analysen folgen sieben Anhänge bibliographischer Natur.

Der Band umfaßt etwa 3275 Gedichte, welche gemäß der zunehmenden Kompliziertheit in ungefähr 1600 Typen unterteilt sind. Jede Analyse gibt Reimordnung und Silbenzahlen an, sowie Hinweise auf Veröffentlichungen, Titel, Autor, und vieles andere. Der große Nachschlagewert dieser Analysen wird leider dadurch sehr beeinträchtigt, daß die Musik völlig unbeachtet bleibt. Die Autoren kommen daher häufig zu falschen Resultaten – falsch, weil die Musik andere Verseinteilung und Silbenzahl anzeigt. Dies ist besonders deutlich in den vielen Motettentexten, deren Rhythmus, Phrasierung und Pausen eindeutig angegeben sind. Etwa 45 % dieser Texte weisen große Fehler auf und viele andere enthalten kleinere Irrtümer. Unter den Trouvèregedichten brachte eine Stichprobe von vierzig Liedern sieben falsche Analysen zu Tage – falsche Reimordnung und Versanordnung, so daß die Reihenfolge des Werkes hinfällig wird.

Hinzu kommt, daß Reime oft verschieden interpretiert werden; z. B. wird *ai/e* einmal als reimend angesehen, ein anderes Mal nicht. Da die Musik nicht beachtet wird, werden elidierte Silben oft gezählt und ähnlicherweise wird auftaktige Betonung, z. B. im Iambus, völlig übersehen – ein Fehler aller sprachwissenschaftlichen Analysen des Französischen, obwohl Reim und schwache Reimendungen klarerweise metrischen Akzent voraussetzen. Dies wird von R. Dragonetti, dessen *La technique poétique des trouvères* . . . (1960) hier seltsamerweise unbeachtet blieb, ausdrücklich betont (S. 500-502).

Ein weiteres, wichtiges Element dieser Dichtungen wurde von den Autoren vernachlässigt, nämlich die Unterteilung der Strophe. Die meisten Strophen weisen zwei oder drei Teile auf und nehmen solche Formen wie das Sonett voraus. Diese Teile sind gewöhnlich syntaktisch bedingt, d. h., fallen mit dem Ende eines Satzes zusammen und oft mit einer neuen Reimsilbe oder -ordnung, z. B. a-b-a-b, b-c-o-b.

Schließlich muß bemerkt werden, daß einige Gedichte übersehen wurden und daß alle Gedichte der *formes-fixes*-Typen ausgelassen wurden. Während in manchen Gedichten die Einverleibung eines Refrains angezeigt wird, bleibt dieser Umstand in vielen anderen unbeachtet, und wo er in

Betracht gezogen wird, bleibt der Refrain gewöhnlich unanalysiert.

Im großen und ganzen ist dieses Werk daher sehr unbefriedigend. Es ist wohl klar, daß weder ein Sprach- noch ein Musikwissenschaftler allein solche großen Ausgaben oder Analysen mittelalterlicher Lieder unternehmen sollte, sondern daß nur eine Arbeitsgemeinschaft von beiden fruchtbar sein kann. Die bloße Zusammenstellung und klare Anordnung dieses umfangreichen Materials ist an und für sich vielleicht ein wertvolles Unternehmen, aber wer immer dieses Buch benützt, wird in jedem Fall seine eigene Analyse machen müssen oder völlig irrige Ergebnisse in Kauf zu nehmen haben.

Hans Tischler, Bloomington/Indiana

KARL GUSTAV FELLERER: Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. Opladen: Westdeutscher Verlag 1972. 88 S., zahlr. Notenbeisp. (Veröff. der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Vorträge G. Heft Nr. 180.)

Auf der Basis einer umfangreichen Literatur und gestützt durch zahlreiche wohl- ausgewählte Notenbeispiele breitet hier ein Altmeister den heutigen Wissensstand über eines seiner zentralen Forschungsgebiete aus: den Stilwandel in der Musik um 1600 (den er S. 5 mit ähnlich grundlegenden Epocheneinschnitten „zu Beginn des 2. Jahrtausends“ und in „unserer Gegenwart“ vergleicht, wobei man allerdings anmerken möchte, daß letzterer heute bereits wieder über zwei Menschenalter zurückliegt, und ersterer – was den Anspruch der Vertreter und damit die Vergleichbarkeit anbelangt – der sog. „ars nova“ um 1310 keineswegs gleichkommt). Die fünf (lediglich durch- nummerierten) Abschnitte könnte man sich mit Überschriften wie etwa „Textdeklamation in der neuen Polyphonie“ (S. 9), „Abgeleitete Monodie“ (S. 28), „Intermedien und Madrigalkomödien“ (S. 43), „Dramatische Monodie“ (S. 57) und „Wandel der Musikanschauung“ (S. 77) versehen denken. Hier wird dargelegt, wie die Modernisten des beginnenden 17. Jahrhunderts (für sie steht meist G. B. Doni, dessen Lebensdaten S. 57 offenbar verwechselt sind) in ihren Ansprüchen, eine „neue Musik geschaffen“ zu haben, insofern zu

hoch greifen, als Grundtendenzen der Monodie wie Wortdeklamation und Textinterpretation wenigstens in einem Teil der Polyphonie der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits in gleichem Maße oder gar besser, vorhanden sind, das Gestaltungsprinzip selbst in der Aufführungspraxis sogar noch älter ist, und auch in der Musiktheorie der 2. Jahrhundert-Hälfte so manches als Postulat enthalten ist. „Diese Zusammenhänge und unbewußten Grundlagen ihrer neuen Kunst zu erkennen und anzuerkennen“ waren die Florentiner Monodisten allerdings nicht bereit gewesen (S. 56). Fellerer möchte daher – was übrigens ebenso an die zweite Wiener Schule denken läßt – den Schwerpunkt vom bloßen Anspruch gleichermaßen auf „das Neue dieser Kunst wie ihrer seit der Mitte des Jahrhunderts erfolgte Entwicklung“ (S. 75) verlagert wissen (solchermaßen die Darstellung des ebenda zit. Vincenzo Giustinioni, 1628, bestätigend).

Nur angedeutet werden Fragen wie etwa die des stile rappresentativo (bzw. der rappresentazione, die wohl als eigene Gattung vor und noch einige Zeit neben Oper und Oratorium zu stellen sein dürfte, vgl. S. 59, 68, 73), des Zusammenhangs zwischen Rom und Florenz (vgl. S. 64), von Monodie und Oper (die sich grundsätzlich nur in der Darstellung, d. h. der Verbindung mit dem Drama unterscheiden) usw. Schließlich aber wird der bis dahin stets vermiedene Begriff „Barockmusik“ im Schlußabsatz (S. 85) doch noch eingeführt, – womit sich (nicht nur für einen der Diskussionsteilnehmer) die Frage nach der (übrigens nicht erst seit dem Brünner Symposium 1970 diskutierten) Terminologie „Renaissance“, „Manierismus“, „Barock“ aufdrängt. Sie wird nicht direkt beantwortet. Auf den ersten Blick scheint Fellerer die bekannte Position von Blume (MGG) bestätigen zu wollen, doch widerspricht dieser nicht nur der zweifellos mit besonderem Bedacht gewählte Titel. Wenn die Interpretation des hier aufgeschlüsselten Materials in dieser Hinsicht auch dem Leser überlassen bleibt, drängt sich ihm doch eine Konkretisierung des von 1550 bis nach 1600 ständig betonten „Neuen“ wenigstens insofern auf, als er etwa in Hinblick auf den Affekt differenzieren möchte zwischen Darstellung (Interpretation) und Erweckung im Hörer (Intention). Nur insofern ist einerseits jede

Monodie „dramatische Monodie“, kann andererseits die Wortausdeutung im polyphonen und monodischen Satz wohl in den Mitteln, nicht jedoch in der Absicht gleichgelagert sein. Demnach bestätigt sich Wölfflins bekanntes Schlagwort vom Barock als den „weitergewälzten Formen der Renaissance“ in dieser Einseitigkeit ebenso, wie die Zitate von Zacconi 1592 oder Griffi 1619 (wo jeweils von der „Wirkung der Musik auf den Menschen“ die Rede ist, S. 82 bzw. 68) ernster als bisher zu nehmen und mit der festgestellten Dramatisierung (als einem der Charakteristika des Barocks, oder wie man es nennen möchte) in Zusammenhang zu bringen wären.

Rudolf Flotzinger, Graz

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT:
Musik des 20. Jahrhunderts. München: Kindler Verlag 1969. 256 S., 74 z. T. farbige Abb. und Notenbeisp.

Die Arbeit ist mehr hochpersönliche Reflexion des vorrangig mitbeteiligten Zeitgenossen als Geschichtswerk. Methodisch schließt sie sich an die germanistische Antithesentechnik der zwanziger Jahre an. Unter ihren kulturgeschichtlichen Verallgemeinerungen sichert sich die Fülle der Details, in deren Darstellung Stuckenschmidt Meister ist. Einprägsame Notenbeispiele und überzeugende Diagramme mit streckenweise farbigen Auszeichnungen liefern ein didaktisches Anschauungsmaterial von beneidenswerter Brauchbarkeit. Stuckenschmidt schreibt wohlthuend schlicht, klar, verständlich. Was er schreibt, wirkt erlebt und durchdacht und geglaubt. Hieraus zieht das Buch seinen Hauptreiz. Stuckenschmidt ist dabei gewesen. Das gibt ihm auch dort Autorität, wo man seinen Pauschalurteilen sowohl über das 19. wie über das 20. Jahrhundert wird entgegenzutreten müssen. Und um beim Detail zu bleiben: vieles wird vordergründig mechanisch-musikalisch gedeutet, was handfeste Ursachen im philosophischen Denken hatte. Ob man beispielsweise das Bläseroktett Strawinskys (konsequent falsch Strawinskij geschrieben) wirklich nur als Abwehr des Impressionismus deuten kann, ist doch sehr die Frage. Schließlich wendeten sich Impressionismus wie Neoklassizismus (um bei diesen Bezeichnungen zu bleiben) gemeinsam gegen den Naturalis-

mus, differenzierten sich aber unter der Einwirkung der französischen Ordophilosophie Marietains. So entstand der Neoklassizismus vornehmlich in Ableitung von einer französischen Denkschule eigentümlicher Prägung, weniger aus einer Überzeugung, es materialbezogen nun unbedingt musikalisch anders machen zu müssen. Nicht nur von daher erweist sich die journalistische Lieblingsthese von der neoklassizistischen *Pulcinella* als unhaltbar. Oder: kann man heute wirklich noch so ohne weiteres vom „ästhetischen Programm der Six“ sprechen und behaupten, sie sei als „geschlossene Gruppe“ (S. 98) aufgetreten, da doch gerade durch Milhaud selber ausführlich und überzeugend nachgewiesen wurde, daß es weder ein solches Programm noch überhaupt eine „Gruppe Six“ je gegeben hat, beides vielmehr von findigen Journalisten als erfolgreiches griffiges Schlagwort in die Welt gesetzt worden ist. Wenn Stuckenschmidt auf Quellennachweise verzichtet, obwohl man recht häufig aufs Original neugierig gemacht wird, so bestätigt sich noch in dieser wesentlichen Äußerlichkeit sein Buch als erlebtes Bekenntnis. Mag die Darstellung, je weiter sie ins Jahrhundert hinein vorrückt, zunehmend kalendarischer werden, so birgt ihre geglättete geraffte Art nicht zuletzt auch wegen bemüht vorurteilsloser Diktion in musikalischen Streitfragen eine Fülle von Erkenntnissen, die man nicht missen möchte.

Helmut Kirchmeyer, Neuß

DIETER GUTKNECHT: *Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag 1972. VII, 207 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. LXVII.)*

Der Genfer Psalter ist und bleibt ein Werk von solch überragender Bedeutung für die Musik- und Literaturgeschichte, aber auch für die Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte, ja Kulturgeschichte überhaupt, daß man sich im Grunde wundern muß, wie selten er zum Gegenstand bedeutender und umfassender wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht wird. Die Werke von F. Bovet (1872), O. Douen (1878 f.), G. R. Woodward (1918), W. S. Pratt (1939) und H. Hasper (1955) sind die einzigen, die man nennen kann, und unter ihnen ist keines in

deutscher Sprache. Zudem steht seit 1962 die vorbildliche Edition der Melodien und all ihrer Varianten von P. Pidoux und seit 1969 die Edition der Texte Marots durch J. Lenseink zur Verfügung. Der Zugang zu den Quellen wird durch Faksimile-Ausgaben von Calvins *Straßburger Psalter* (1539), der ersten Genfer Ausgabe (1542) und der wieder aufgetauchten, wichtigen Ausgabe Bourgeois' (1551) erleichtert. Es verdient daher Anerkennung, daß Karl Gustav Fellerer in Köln nun einen seiner Schüler veranlaßt hat, die Melodien des Genfer Psalters zum Gegenstand eingehender Untersuchungen zu machen.

Was Dieter Gutknecht in seiner Dissertation als Ergebnis seiner Bemühungen vorlegt, ist nun allerdings in mehr als einer Hinsicht enttäuschend. Es läßt sich kaum ein wesentliches Forschungsergebnis nennen, das die offensichtlich recht beträchtliche Mühe rechtfertigte. Die hinlänglich bekannte Entstehungsgeschichte des *Genfer Psalters* zwischen 1539 und 1562 wird nicht genügend klar und übersichtlich dargestellt, indem offenbar nicht recht erkannt wurde, daß die Straßburger Tradition nach 1539 nicht mehr auf Genf einwirkt und grundsätzlich eigene Wege geht; man kann darum niemals die zweite Straßburger Ausgabe von 1545 als die dritte des *Genfer Psalters* bezeichnen (s. S. 10). Offenbar hat Gutknecht keine klare Vorstellung von der Filiation der Ausgaben (vgl. die graphische Darstellung bei M. Jenny, *Die Einheit des Abendmahlsgottesdienstes bei den elsässischen und schweizerischen Reformatoren*, Zürich 1968, S. 129). (Die Straßburger Ausgabe von 1548 verschweigt oder verhüllt ihren Druckort keineswegs, denn „Argentine“ ist die korrekte französische Wiedergabe des lateinischen Ortsnamens Argentinum, wozu das Adjektiv „argentinus“ gehört. Die Annahme, das Sturmsche „Gymnasium argentinum“ habe eine Druckerei besessen, ist ganz unnötig und übrigens auch unrichtig.)

Mit Recht wird das wichtige Vorwort Bourgeois' aus der Genfer Ausgabe von 1551 in extenso wiedergegeben, denn es gibt mehrere wichtige Aufschlüsse. Nur ist die Übersetzung (S. 17 f) völlig unzulänglich, ja fehlerhaft. So sind die „ministres“ im damaligen Genf keine Minister, sondern schlicht und einfach die Pfarrer. Ein ganz

klein wenig Kirchengeschichte ist eben auch für den Hymnologen unerlässlich. Er würde dann auch nicht mehr einfach vom „Kirchenjahr“ reden (S. 26 und 30), das in Genf seit 1536 ausdrücklich abgeschafft war. Erstaunlich ist, daß im Kapitel „Quellen zur Melodik des Psalters“ bei der Frage nach der Abhängigkeit einzelner Psalmweisen von solchen des mittelalterlichen lateinischen Kirchengesanges nicht auf diese Vorrede hingewiesen wird, die den entsprechenden Feststellungen von Woodward, Fornaçon, Pidoux und andern an den Melodien selbst vollauf recht gibt. (Erst aus einer S. 151 en passant gemachten Bemerkung erfährt man, daß Gutknecht jene Stelle in Bourgeois' Vorwort überhaupt in diesem Sinne verstanden hat. Die vor allem an dieser Stelle sehr mangelhafte Übersetzung ließ das Gegenteil vermuten.) Im übrigen wird man gerade diesem Kapitel den Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht ersparen können. Eine umfassende und zuverlässige Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse wird nicht gegeben, eine kritische Auseinandersetzung mit denselben schon gar nicht versucht.

Durch das Vorwort schon darauf aufmerksam gemacht, hofft man, den wesentlichen Ertrag der Arbeit in den mit Hilfe des Computers durchgeführten statistischen Untersuchungen zu finden. Aber auch hier wird man enttäuscht. Schon die Tatsache, daß die Gesamtzahl der untersuchten Melodien einmal mit 470 (S. 78), einmal mit 218 (S. 84) und einmal mit 216 (S. 98) angegeben wird, ist nicht gerade vertrauenerweckend. Weiter aber bleibt man im Unklaren darüber, ob mit den jeweils für eine bestimmte Ausgabe genannten Melodien bzw. Melodieteilen (Incipits, Zeilenanfänge, Schlußfloskeln usw.) nur die in der betreffenden Ausgabe neu aufgetauchten Varianten älterer Melodien mitberücksichtigt sind. Das Letztere wäre – nachdem das Material ja bei Pidoux vollständig vorliegt – auf jeden Fall nötig gewesen. Bei der Verwendung des Computers hätte es auch keine Mühe gemacht, in bestimmten Fällen sogar drei Zahlen anzugeben, nämlich das Vorkommen einer bestimmten Floskel in der betreffenden Ausgabe insgesamt, ihr Vorkommen in dort neu auftretenden Melodien und ihr Vorkommen infolge Variation älterer Melodien.

Bei den Modus-Untersuchungen fragt man sich, wieso nur die authentischen Modi berücksichtigt sind. Offenbar sind die plagalen Weisen einfach unter dem zugehörigen Authenticus mitgezählt. Das ist aber doch wohl gerade dann, wenn – wie hier – die Häufigkeit des Vorkommens einzelner Töne, darunter der Dominante, gezählt wird, nicht unbedenklich. Haben die Zahlen unter dieser Voraussetzung überhaupt noch eine Aussagekraft? Nicht minder fragwürdig scheint uns aus ähnlichen Gründen die angewandte Methode der Melodie-Symbolisierung überhaupt. Durch die chromatische Symbolisierung der Melodie (durch Ziffern) hat man sich der Möglichkeit beraubt, modus-spezifische Floskeln zu finden und mit analogen Floskeln in andern Modi zu vergleichen.

Vollends problematisch im Ansatz – einzelne Beobachtungen mögen dennoch richtig sein – scheinen uns Gutknechts Ausführungen über das Wort-Ton-Verhältnis in den *Genfer Psalmen* (S. 144-164). Die französische Sprache kennt – im Gegensatz zur deutschen – keinen „Sprachrhythmus“, der von Vorneherein eindeutig festliegt. Die Schemata von langen und kurzen, stärker und schwächer betonten Silben, die Gutknecht den Texten unterlegt, sind aber auch abgesehen von der Flexibilität der Betonung im Französischen an vielen Stellen falsch. Problematisch ist es auch, ein Strophenschema nur aufgrund der ersten Strophe festzulegen. Ein Lied ist ja nicht einfach eine Melodie zu einem gereimten metrischen Text, sondern ein strophisches Textgebilde, dessen textlicher Bau so beschaffen ist, daß die verschiedenen Strophen – nicht nur zur Not! – auf dieselbe Melodie gesungen werden können. Von dieser Voraussetzung müßte bei der Beurteilung des Verhältnisses von Text- und Melodierhythmus ausgegangen werden. Daß die Urteile über die Qualität von Melodien, welche aufgrund solch problematischer Voraussetzungen gefällt werden, nicht überzeugen können, versteht sich.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich hätte dieses Buch vor der Veröffentlichung eine eingehende Überarbeitung nötig gehabt. Der Verfasser steht mit der deutschen Grammatik und Syntax einigermaßen auf Kriegsfuß, ist aber auch in der Terminologie nicht ganz sattelfest.

(So wird z. B. mehrmals „*Sprung*“ geschrieben, wo „Intervall“ gemeint ist.) So leidet die Darstellung öfter auch an Stellen, wo sie sachlich richtig wäre, unter dem sprachlichen Unvermögen des Autors. Die Aufgabe, eine umfassende Untersuchung des *Genfer Psalters* aufgrund des nunmehr leicht zugänglichen Quellenmaterials zu schreiben, bleibt also noch zu lösen. Daß das vielleicht doch in der Sprache des Kulturkreises, in dem dieser Psalter die größte Breitenwirkung gehabt hat, geschehen möchte, diesen Wunsch hat Gutknecht wenn nicht erfüllt, so doch geweckt.

Markus Jenny, Ligerz

KARL LEICH: Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig. München: Emil Katzbichler 1972. 186 S. (Schriften zur Musik. Band 26.)

Je weiter die Erforschung eines Wissensgebiets fortschreitet, desto mehr verwischen sich die Einschnitte darin, desto geringer wird die Zahl klar umrissener Neuerungen und eindeutiger Reformatoren, desto weniger läßt sich entscheiden, wo oder bei wem etwas „zum ersten Mal“ aufgetreten ist. Mehr und mehr erkennt man die Breite der Basis, auf der sich einschneidende Wandlungen vollziehen, wengleich die Nachwelt sie gewöhnlich – und nicht ganz unberechtigt – mit den Namen einzelner hervorragender Persönlichkeiten zu verbinden pflegt.

Die Librettistik als relativ junges Gebiet der Operngeschichte befindet sich noch mitten im Stadium der Auflockerung jener scharfen Grenzen, die früher von der Betrachtung einzelner Heroen her gezogen worden waren. So wird seit etwa 20 Jahren auch die bunte Schar venezianischer Librettisten ans Licht hervorgeholt und damit manches pauschale Urteil der älteren Forschung über ihr vielgestaltiges Schaffen zurechtgerückt. Ist es von den Anfängen bis gegen das zweite Drittel des Jahrhunderts noch einigermaßen überschaubar, so nimmt das Gewimmel von da an immer mehr zu, und es erweist sich als immer unmöglicher und vor allem unberechtigter, alles über einen Kamm zu scheren. Die an der Librettistik allzu wenig interessierte ältere Musikgeschichtsschreibung begnügte sich

jedoch damit und konzentrierte sich dann auf den als Gelehrten, Wiener Hofdichter und unmittelbaren Vorgänger Metastasio herausragenden Apostolo Zenò, dem nun der Ruhm der Reform allein zugeschrieben wurde. Gewiß steht außer Frage, daß er beim Übergang von der barocken zur klassizistischen Operndichtung eine wesentliche Rolle gespielt hat, doch konnte er sich dabei auf die Bestrebungen zahlreicher Vorläufer und Mitstreiter stützen. Die Untersuchung von deren Anteil an der „Reform“ ist erst in jüngster Zeit vor allem von amerikanischen Forschern in Angriff genommen worden.

Zu den Librettisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts, deren Schaffen bisher nur wenig Beachtung gefunden hat, gehört auch Girolamo Frigimelica Roberti, der 15 Jahre älter war als Zenò, sein Librettoschaffen aber ungefähr zur gleichen Zeit wie dieser und ebenfalls in Venedig begann. Zahlenmäßig ist es zwar mit 12 Opern- und 7 Oratorientexten, besonders gemessen an Zenos Werk, relativ unwesentlich – erstreckte es sich doch auch nur über die Zeit zwischen 1694 und 1708 – doch läßt sich gerade in diesem engen Rahmen die für die Zeit noch immer charakteristische Vielgestaltigkeit der Stoffwahl besonders klar herausarbeiten.

Karl Leich stellt seiner Studie zunächst einen kurzen Überblick über das Leben Frigimelica Robertis voran, aus dem hervorgeht, daß er, wie so viele andere Librettisten der Zeit und wie auch Zenò bis zu seiner Berufung nach Wien, das Dichten von Operntexten ebenfalls nur nebenamtlich betrieben hat. In gründlichen, feinsinnigen Einzeluntersuchungen legt der Verfasser sodann, chronologisch geordnet, das Material vor, aus dessen Betrachtung er in den letzten Kapiteln einleuchtende Schlüsse über die Lage der Librettistik um die Jahrhundertwende und die Stellung Frigimelica Robertis darin zieht.

Die verschiedenen Gattungsbezeichnungen der Libretti, von der *tragedia per musica* mit und ohne Beinamen bis zur *tragicomedia eroico pastorale*, und noch mehr die ausführlichen Inhaltsangaben, die den alten Wust sich überkreuzender Handlungsfäden, scharfer Kontraste, wenig motivierter Lösungen und ebensolcher Bühneneffekte erkennen lassen, charakterisieren die Werke

eindeutig als barocke Manifestationen des 17. Jahrhunderts. So hatte ja auch Zeno noch begonnen – wie viel weniger überrascht es bei dem 15 Jahre Älteren. Eine Verwandtschaft mit Zeno zeigt sich auch in der verhältnismäßig geringen Rolle, die das komische Element in den Libretti spielt, sowie vor allem in der Gewohnheit, jedem von ihnen eine ausgedehnte, quasi wissenschaftliche Abhandlung über die Herkunft des Stoffes und die Art seiner Behandlung voranzustellen und sich darin eingehend mit den Maximen des Aristoteles auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang bezieht der Verfasser energisch gegen die verbreitete Meinung vom in Bausch und Bogen schlechten, ausschließlich von den Wünschen des Publikums abhängigen Geschmack der venezianischen Librettisten Stellung und weist auf die beiden um die Jahrhundertwende einander befehdenden Gruppen hin, deren eine bewußt auf alle literarischen Ansprüche verzichtet und sich über die andere der „gelehrten“ Autoren lustig macht. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß sich gleichsam zwischen den Fronten immer auch Textdichter befunden haben, die es, wie z. B. Zeno, für nötig hielten, sich wegen ihrer librettistischen Tätigkeit etwas verlegen zu entschuldigen.

Bei dieser Ausweitung der Betrachtungen über das Schaffen des einzigen Frigimelica Roberti hinaus stützt sich Leich auf rund 60 Libretti der verschiedensten Autoren aus den Jahren 1689 bis 1707. Die erste Gruppe, der er eine gewollt kunstlose Sprache, ein besonders turbulentes Bühnengeschehen mit den alten Verwechslungs- und Verkleidungsszenen und eine derbe Komik zuschreibt, bezeichnet er als „überwiegend volkstümlich“, die andere in jeder Hinsicht feinere und zurückhaltendere als „mehr traditionsbewußt“. Hier wäre zu überlegen, ob sich vielleicht andere Charakteristika finden ließen, die die – beiderseits raffiniert theaterhaften – Absichten der Autoren klarer erkennen lassen.

Aus der Behandlung dieses weitgefächerten Vergleichsmaterials im letzten Kapitel kristallisiert sich Frigimelica Roberti als typischer Vertreter jenes „stilistisch gehobenen Librettos“ heraus, innerhalb dessen er allerdings keineswegs ganz auf die derberen Wirkungen der handfesteren „volkstümlichen“ Richtung verzichtet hat. In beidem

erweist er sich als Mitstreiter Zenos. Seine Zugehörigkeit zur Gruppe der Reformen zeigt sich auch in der Beschränkung der Personenzahl und in dem allmählichen Überhandnehmen der Abgangsarie am Szenenschluß, während die verhältnismäßig große Rolle mythologischer Stoffe und die relativ häufigen Götterszenen in diesem Rahmen erstaunlich retrospektiv wirken. Mit dem Verzicht auf das übliche „lieto fine“ in *Rosimonda*, der auch im 18. Jahrhundert noch ein Wagnis bedeutete, steht Frigimelica Roberti unter den vom Verfasser herangezogenen venezianischen Librettisten dagegen allein.

Wenn Leich als Quintessenz seiner Untersuchungen seinem Protagonisten „wohl eine Rand-, jedoch keine Ausnahmestellung in der ihm entsprechenden Umwelt“ zuerkennt, so scheint mir eben dies für den Wert der Veröffentlichung von großer Bedeutung. Gerade dadurch, daß hier aus der Unmenge von kaum dem Namen nach bekannten Librettisten geschickt einer herausgegriffen worden ist, der für eine große Zahl von ihnen stehen kann und dabei doch als selbständige Persönlichkeit erscheint, wird das Dunkel, das die Librettistik des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts noch immer umgibt, wesentlich von innen heraus erhellt. Der Verfasser zeigt eindringlich, wie lange alte Überlieferungen noch fortgelebt haben, wie bald die neuen Systematisierungsbestrebungen schon hervorgetreten sind und daß die gesamte Textdichtung jener Zeit noch immer gleichermaßen von dem „Erlaubt ist, was gefällt“ wie von dem „Erlaubt ist, was sich ziemt“ bestimmt worden ist.

Anna Amalie Abert, Kiel

ARLAN STONE MARTIN: *Vivaldi Violin Concertos. A Handbook*. Metuchen N. Y.: The Scarecrow Press Inc. 1972. XII, 278 S.

NORIKO OHMURA: *A Reference Concordance Table of Vivaldi's Instrumental Works*. Tokyo: Noriko Ohmura-Academia Music LTD. 1972. (VIII), 267 S.

Die Verwirrung um die Katalogisierung Vivaldischer Werke wurde im Archiv für Musikwissenschaft 1954, S. 323-331 eingehend beschrieben und dort die allgemeine Einführung der Pincherle-Nummern als einzi-

ges Mittel einwandfreier Kennzeichnung des überreichen Schaffens, insbesondere für die Schallplattenproduktion, empfohlen. „*This hope has not been fulfilled. It is hard to persuade others to discard the older and less accurate systems of listing. The Library of Congress still lists the works of Vivaldi by Rinaldi opus numbers, which means libraries which use the Library of Congress classification will all catalog Vivaldi concertos with the old Rinaldi numbers. The publishers and recording companies are still using a mixed listing for Vivaldi concertos.*“ (Martin, S. VIII.)

Wenn eine so angesehene und in vielfacher Hinsicht modellhafte Bibliothek ein so unwissenschaftliches und fehlerhaftes Machwerk wie den Rinaldi-Katalog zur Grundlage ihrer Katalogisierung nimmt, ist es kein Wunder, wenn Verlage, Schallplattenfirmen und Rundfunkhäuser völlig unsicher werden. In dieser Lage versucht Martin einzugreifen und dem Geiger, der sich mit den Vivaldischen Konzerten beschäftigt, eine praktische Hilfe zu geben. Er zitiert die Kataloge von Rinaldi, Pincherle, Fanna und Lenore Coral (*A Concordance of the Thematic Indexes to the Instrumental Works of Antonio Vivaldi*, Ann Arbor 1965) und sagt: „*Unfortunately none of these four indexes gives a complete cross-index to the others. Since music publishers as well as recording companies do not have any one set list of numbers to follow when listing works of Vivaldi, the result has been a haphazard listing of the violin concertos, making it extremely difficult to identify any one concerto unless it has a particular title to it. Considering Vivaldi wrote over 238 violin concertos, one can see the difficulty of attempting to identify or locate any particular concerto.*“ (S. VIII)

Innerhalb des beschränkten Zieles, das sich die Arbeit gesteckt hat, ist alles getan, der Autor kann mit Berechtigung sagen: „*Any person who has ever attempted to locate any one concerto will now be able not only to identify the themes but also to find the printed score in the Ricordi collected volumes of Vivaldi's instrumental works located in the larger music libraries, and will know how to order any one of the published concertos from the publisher printing that particular work, or the recording company which has recorded it.*“ (S. XI)

„*A short Cross-Index*“ (S. 13-21) stellt die Fanna-Nummern (mit der Ricordi-Bandbezeichnung) denen von Pincherle und Rinaldi gegenüber. Dann folgt auf 236 Seiten der „*Incipit Guide*“ mit den Anfängen aller Sätze. Daß die Angaben über Verlage und Plattenaufnahmen Lücken aufweisen, ist weiter nicht schlimm, derartiges Material veraltet ohnedies rasch. „*Suggestions for handbook use and further research*“ (S. 261/262) erweisen sich als sehr praktisch, ein Anhang geht jeweils von den Nummern von Fanna, Pincherle und Rinaldi aus und bringt die dazugehörigen Seitenzahlen des „*Incipit Guide*“. Daß im Schallplattenverzeichnis die „*Jahreszeitenkonzerte*“ 37mal aufscheinen, zeigt die Beliebtheit, deren sich Vivaldi in unserer Zeit erfreut.

Eine weitausgreifende Arbeit, die auf genauester Quellenkenntnis beruht, legt Noriko Ohmura vor. Von einem elfseitigen Vorwort in japanischer Sprache abgesehen, das aber englisch wiederholt wird, ist das ganze Buch in englischer Sprache abgefaßt und somit dem Benutzer in der westlichen Hemisphäre zugänglich. In einer Übersicht über die bisherigen Katalogsysteme (S. 12 bis 19) greift die Autorin auch auf die Kataloge von Altmann (1922) und Rudge (1939) zurück und erkennt bei grundsätzlich kritischer Haltung auch die Meriten dieser Autoren an, sagt z. B. über Rudge, „*This Thematic Catalogue is very important in that it gave publicity to many of his instrumental works*“ (S. 13). Wenig Gutes ließ sich über den Rinaldi-Katalog berichten. „*Despite the laborious work, this catalogue is probably the most problematical one . . .*“ (S. 13), „*There are some overlapped and neglected works . . .*“ (S. 15), „*Besides, Rinaldi catalogued only 31 works from the Dresden manuscripts, which are less than one third of Pincherle's catalogue of 115 works . . .*“ (S. 15), „*Rudge's errors are carried over without correction . . .*“ (S. 15). Die Kataloge von Pincherle und Fanna finden hingegen hohes Lob (z. B. Pincherle „*. . . therefore it is not too much to say that Pincherle's catalogue is of the highest quality*“, S. 16).

In dem sehr sorgfältig gearbeiteten Literaturverzeichnis (S. 18/19) fallen japanische Arbeiten auf: H. Hoshino, *The manuscripts of Antonio Vivaldi's instrumental concertos in National Library in Turin, and*

their relation with his complete works printed by the publisher Ricordi and two other catalogues und eine im Entstehen begriffene These (August 1972) *Concertos without orchestra by Antonio Vivaldi* (Graduate School of Kuitachi Music College) von N. Ohmura, die hoffentlich recht bald erscheinen wird. Den wichtigsten Teil des Buches (58 Seiten) nehmen Tabellen „1. Fanna Number Concordance“ ein, sie sind ein Muster an gründlicher Arbeit und in neun Kolonnen gegliedert: Fanna Number, Tomo (der Ricordiausgabe), Rinaldi Number, Pincherle Number, Key, Title, Instrumentation (Besetzung), Ms. Old Number, Ms. New Number. Es folgen die entsprechenden Vergleichstabellen für die Bandnummern der Ricordiausgabe, für die Verzeichnisse von Rinaldi und Pincherle, für die Titel, für die Quellen. Da das Bibliotheksverzeichnis auf Seite 28 nicht weniger als 29 Institutionen umfaßt, ist mit der Arbeit von Ohmura ein Höchstmaß an Genauigkeit erreicht, in jeder Ausgangslage entspricht dieser Katalog den Anforderungen. Dabei ist er gewissermaßen als Nebenprodukt der Arbeit an der These entstanden und aus der Erkenntnis „Under the present circumstances, one is obliged to spend much time on such basic work when one launches into the study of Vivaldi's instrumental works“ (S. 267). Gegenüber dem gebotenen Material fallen „some errors or short-comings“ (S. 267) wirklich nicht ins Gewicht, zumal eine Liste „Errata – Corrigenda“ beigelegt ist.

Walter Kolneder, Karlsruhe

ROBERT LEWIS MARSHALL: *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Volume I. II. Princeton University Press 1972. 271 S. und 170 Übertragungen von Skizzen und Entwürfen.*

Der Titel könnte den deutschen Leser irreführen, sofern er ihn als „Bachs Kompositionsprozeß“ versteht und Ausführungen zur musikalischen inventio oder dergleichen erwartet. Spätestens jedoch wenn er liest, daß Bach sein Notenpapier stets von außen nach innen zu rastrieren pflegte, merkt er, daß „process“ von „procedere“ abzuleiten ist und die zutreffende Übersetzung etwa „Bachs Vorgehen beim Komponieren“ lau-

ten muß. Das hindert freilich nicht, daß am Schluß auch interessante schaffenspsychologische Folgerungen als Ergebnis anfallen.

Tatsächlich handelt es sich um eine Untersuchung der Korrekturen und Skizzen in den Partiturautographen der Bachschen Vokalwerke; und dabei wird offenbar, daß die systematische Erforschung dieses Gebietes – in den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) fallen ja stets nur Teilergebnisse an – Erkenntnisse vermittelt, die weit über das hinausgehen, was bisherige Ausführungen über dasselbe Thema, z. B. Georg Schünemanns im Bach-Jahrbuch 1935, geleistet haben.

Die Übertragungen Marshalls zeugen von profunder Sachkenntnis und sind in hohem Maße verlässlich; zuweilen können dabei Irrtümer in den Kritischen Berichten der NBA richtiggestellt werden. Wohl hätte ein Vergleich auch der Original s t i m m e n und ihrer Partiturabhängigkeit hier und da noch zur Klärung bestimmter Verfahrensweisen beitragen können (vgl. z. B. die Ausführungen im Krit. Bericht NBA I/27, S. 40 f. und 90 f.); doch hätte der Erkenntniszuwachs wohl kaum den Mehraufwand an Mühe gelohnt.

Einer eindeutigen Interpretation der Bachschen Korrekturen sind allerdings zuweilen Grenzen gesetzt. Man vergleiche z. B. die Lesarten, die Marshall (S. 84 f.) zur Kantate BWV 119, Satz 9, Takt 14-15 mitteilt:

Ursprüngliche Lesart:



Korrigierte Lesart:



Welche Verbesserung! Die Oktaven Alt/Baß sind beseitigt, und der letzte Akkord wird durch Hinzunahme der Quinte vollständig. Fraglich bleibt nur, ob Bach das *c''* des Alt tatsächlich (wie Marshall unterstellt) schon ante correcturam niedergeschrieben hat (es ist ja unkorrigiert!) oder ob er sich nicht schon vorher zur Korrektur entschlossen hat, ja, ob er nicht gar als ursprüngliche Lesart *g'* zu notieren vorhatte, die Note aber nicht mehr niederschrieb, ehe er sich, veranlaßt durch den leeren Quintklang am Ende des Taktes 14, zur Änderung entschloß. Derartige Zweifel am Korrekturverlauf lassen sich oft nicht vermeiden. Vielleicht sollte man aber doch bei der Interpretation bis zum Beweis des Gegenteils unterstellen, daß Bach keine Regelwidrigkeiten zu schreiben beabsichtigte.

Der Gewinn dieser Arbeit ist vielfältig. Den größten Teil der Darlegungen umfaßt eine ausführliche Klassifizierung der Handschriften sowie der Korrekturen und Skizzen, und hieraus ergeben sich aufschlußreiche Folgerungen zur Kompositionstechnik Bachs. Band II enthält dann die vollständige Übertragung aller erreichbaren Skizzen und Entwürfe – also auch zu den Instrumentalwerken, die im übrigen aus den Untersuchungen ausgeklammert werden.

Gegenüber der landläufigen Unterscheidung von Konzept- und Reinschrift bietet Marshall eine detaillierte Klassifizierung der Bachschen Autographen nach ihrem Schriftbefund. Diese Unterscheidung in *fair copies*, *revision copies*, *non-calligraphic revision copies*, *calligraphic composing scores* und *non-calligraphic composing scores* offenbart zwar einerseits die Variabilität des Bachschen Schriftdukts, andererseits aber auch die Schwierigkeit, angesichts fließender Übergänge klare Grenzen zu ziehen. Eine „revision copy“ wie BWV 110/5 (vgl. S. 18), also ein Parodiesatz für 2 Singstimmen und Bc. ist eben in ihrem Gesamtbild tiefer greifenden Änderungen unterworfen als ein Parodiesatz mit geringerer Vokal- und stärkerer Instrumentalbesetzung, der ex definitione gleichfalls als „revision copy“ einzustufen ist.

Ungeachtet solcher Spezialfragen kann jedoch gerade dieser Teil der Arbeit erhöhtes Allgemeininteresse beanspruchen; läßt sich doch mit seiner Hilfe Licht in die viel diskutierte Frage nach dem Anteil der Paro-

diesätze in Bachs Vokalschaffen bringen. Hatte nämlich die intensive Erforschung des „weltlichen“ Bach in den letzten Jahrzehnten mehrfach zu der Vermutung geführt, Bachs Kirchenmusik müsse noch eine außerordentlich große Zahl unentdeckter Parodiesätze enthalten, so offenbart der Schriftbefund zumindest für diejenigen Werke, deren Partiturautographe erhalten sind, eine solche These als unzutreffend: Die Zahl der in Frage kommenden Reinschriftsätze ist relativ gering. Gleichwohl zählt Marshall noch einige Sätze auf, die, ohne daß bisher ein Urbild bekanntgeworden wäre, auf Grund ihres Reinschriftcharakters als möglicherweise aus einem früheren Werk übernommen anzusehen sind. Dabei ist Marshall klug genug, auch andere Deutungsmöglichkeiten für den Schriftbefund offenzulassen; denn selbstverständlich könnte auch lediglich ein ausführlicheres (verschollenes) Konzept Ursache der Korrekturenarmut gewesen sein. Jedenfalls ist man geneigt, bei Reinschriftsätzen wie z. B. BWV 6/3 nach einer zusätzlichen Bestätigung Ausschau zu halten, ehe man sie als zweifelsfrei früher entstanden klassifiziert. Zumal die (von Rust übernommene) These, Kantate 97 könne auf eine Weimarer Urform zurückgehen (S. 24), scheint mir zu ungeschützt und ohne weitere zwingende Belege nicht haltbar zu sein. Nicht nur bei besonders frühen (1707-1717), sondern auch bei relativ späten Werken (nach ca. 1729) sollte man stets die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß Bach genügend Zeit zur Anfertigung von Entwurfsskizzen zur Verfügung hatte (vgl. z. B. BWV 171/1; 226/1 und 3; 97). Umgekehrt dagegen schließt das Vorliegen einer Konzeptpartitur die Möglichkeit einer früheren Entstehung definitiv aus.

Nur in Einzelheiten vermag ich den Ausführungen zu diesem Problemkreis nicht restlos zu folgen. So wenn Marshall im Hinblick auf den Reinschriftcharakter des Choralchorsatzes BWV 112/1 vermutet, dieser sei bereits für *Misericordias Domini* 1725 komponiert, dann aber zugunsten der Kantate BWV 85 zurückgestellt worden. Dies ist eine von mehreren möglichen Deutungen; die übrigen bleiben undiskutiert. Selbst wenn man die Möglichkeit einer Niederschrift nach Entwurfsskizzen (ähnlich BWV 117/1) außer Betracht läßt und darauf insistiert, der Satz müsse schon

früher komponiert worden sein, so bestand dennoch keine Notwendigkeit zur Beibehaltung des Textes. Die Choralweise („*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“) ist vielfältig verwendbar und tritt 1725 gleich zu Himmelfahrt wieder auf (BWV 128/1). Was also zwingt zu einer Festlegung auf „*Der Herr ist mein getreuer Hirr*“ und *Misericordias Domini* 1725? Und leuchtet es ein, daß Bach zwar für *Misericordias Domini* 1725 noch eine Choralkantate vorbereitet haben sollte, wir aber dennoch keinerlei analoge Hinweise für die vorhergehenden Kompositionen zum 2. und 3. Ostertag sowie zu Quasimodogeniti besitzen?

Den Hauptteil der Arbeit nimmt eine ausführliche Untersuchung der Korrekturen, klassifiziert nach ihren Ursachen, ein. Hier gewinnt der Leser interessante Aufschlüsse über Bachs kompositorische Praxis, z. B. die Priorität der Textniederschrift in den Rezitativen u. v. a. Die Schlußzusammenfassung endlich und ihr Vergleich mit Beethovens Kompositionsweise enthalten grundsätzliche Erwägungen über die nicht zuletzt gesellschaftsbedingte Schaffensweise des Komponisten in Barock und Klassik.

Mögliche Einwände sind, gemessen am Gewinn dieser Arbeit von untergeordneter Bedeutung, bisweilen wohl auch Ansichtssache. So scheint mir z. B. die faksimile-ähnliche Wiedergabe der Notenbeispiele nicht unbedingt von Vorteil, weil auch sie kein wirklich getreues Abbild des Autographs liefert: Geschwungene Balken, in der Mitte des Notenkopfes angesetzte Häuse, selbst die Plazierung der Noten (z. B. S. 187, BWV 59/1, ursp. Lesart) widersetzen sich exakter Wiedergabe; übersetzte Akzidenzien brauchen bei Bach so wenig nachgetragen zu sein wie eingezwängte Pausen am Rezitativbeginn, doch sind jene im Schriftbild berücksichtigt, diese dagegen nicht.

Die Deutung der Bachschen Randbemerkung zur Calvo-Bibel, 2. Moses 15, 20 „*Erstes Vorspiel, / auf 2 Chören / zur Ehre Gottes / zu musiciren*“ auf die Motette BWV 225 (Marshall S. 41 nach Trautmann und Herz) scheint mir wenig überzeugend. Vielmehr will Bach offensichtlich die Praxis der Mehrchörigkeit als biblisch bezeugt nachweisen (Chor I: Mose und die Kinder Israel, Chor II: Miriam und die Weiber), wie ja auch seine späteren Eintragungen oft auf die biblische Grundlegung der

Musik zielen (zu 1. Chron. 25,1 und 28,21).

Problematisch scheint mir endlich der Anhang I (S. 243-245) ausgefallen zu sein. Es erweist sich nämlich, daß von den 28 genannten „*corrected headings and titles*“ nicht weniger als 11 keineswegs „*corrected*“, sondern unvollständig sind (BWV 208, 119, 88, 47, 36, 249, 30a, 30, 197, 245, 34). Hier handelt es sich in der Regel nicht um nachträgliche Änderungen der Besetzung, sondern um bloße Nachlässigkeit Bachs. Insbesondere ist aber zweierlei zu bedenken:

1. Die an der Ausführung des Bc. beteiligten Instrumente werden in den Überschriften meist unter der Bezeichnung „*Continuo*“ zusammengefaßt; sie „*fehlen*“ daher auch nicht, wenn sie nicht eigens genannt werden. Wenn aber Marshall zur Johannes-Passion feststellt, daß Bach im Titel nur „*Cont.*“ vermerkt (S. 245) und daraus folgert, die Differenzierung des Continuo parts im Eingangschor müsse darum einer nachträglichen Korrektur entspringen (S. 190, Anm. 34), so impliziert das die Annahme einer nachträglichen Besetzungsänderung: Statt „*Continuo*“ werden nunmehr Violoncelli, Fagotte, Orgel und Violine verlangt – ein schwer nachzuvollziehender Gedanke!

2. Auch der vorübergehende Instrumentenwechsel eines Spielers (z. B. in Flöte, Viola d'amore, Gambe oder Laute) ist in Bachs Praxis eine so geläufige Erscheinung, daß nicht jedes Fehlen des Instruments im Wortlaut des Titels auf eine nachträgliche Besetzungsänderung zu deuten braucht.

Berücksichtigt man diese Einwände zum Anhang I, so ändern sich damit auch die auf S. 219 genannten Proportionen.

Sehr zu loben ist die großzügige Ausstattung in repräsentativem Format und Dreifarbendruck, die der Verlag dieser Publikation hat zukommen lassen und die den Verfasser in die Lage versetzt, Sachverhalte sinnfällig und im Detail darzustellen, die deutsche Musikwissenschaftler oft nur noch in hinterlegten Manuskripten „publizieren“ (Neue Schubert-Ausgabe) oder unter Verzicht auf so selbstverständliche graphische Differenzierungen wie Kursive, Fettdruck, Kapitälchen und ohne ausführliche Fußnoten und Randausgleich in schwerverständlich-abstraktem Normaldruck mitteilen können (Neue Bach-Ausgabe).

Die Arbeit wird künftig zum unentbehrlichen Rüstzeug der Bachforschung gehören.
Alfred Dürr, Göttingen

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

Mit der Dissertation Doris Hecklingers hat die renommierte Reihe der Tübinger Bach-Studien ihr leider allzu frühes Ende gefunden. Wohl nicht ganz zufällig wendet sich erst das letzte Heft der Diskussion von Stilproblemen zu, für die die vorangegangenen Hefte mit ihren bibliographisch-philologischen Untersuchungen eine solide Quellenbasis erstellte.

Daß sich im Tanz und in Elementen des Tänzerischen eine der wesentlichen Grundlagen für die Musik Bachs und seiner Zeit findet, ist keine neue Einsicht. Umso verwunderlicher erscheint es, daß es bislang keine kritisch-systematische Untersuchung zu den Tanztypen und -elementen in Bachs Instrumentalmusik gibt, die ein zunächst naheliegenderes Forschungsobjekt darstellen würde. Nicht von ungefähr wendet sich jedoch Hecklinger dem Vokalwerk zu, da es ihr auch entscheidend um die chronologischen Implikationen zu tun ist. Und hier fehlt für das Instrumentalwerk noch der sichere Boden.

Die Arbeit ist geschickt aufgebaut, mit einem historischen Überblick über Tanztypen in der Instrumentalmusik beginnend und zunächst das allmähliche Eindringen tänzerischer Bewegungsarten in die geistliche Vokalmusik (mit Bachs Kantaten steht das geistliche Repertoire notwendigerweise im Vordergrund) aufzeigend. Es folgt eine systematische Gliederung und Beschreibung der tanzrhythmischen Vokalsätze unter Zugrundelegung einer nach Bewegungsarten geordneten Typologie. Hier liegt zweifellos das analytische Schwergewicht und auch der Hauptverdienst der Arbeit. Die kompetente Behandlung einer Vielzahl von Kantatensätzen führt zu durchweg wesentlichen Aspekten ihrer kompositorischen Faktur. Der typologische Ausgangspunkt ist im allgemeinen jeweils sauber herausgearbeitet, dennoch gibt es gelegentliche Zweifel, so etwa bei der postulierten Typenkreuzung Giga-Pastorale. In der Zielsetzung der Ana-

lyse dominiert das Herausschälen und Differenzieren von Bewegungsarten. Tempofragen spielen dabei eine Rolle, wie auch affektmäßige Zusammenhänge, die in einem speziellen Kapitel abgehandelt werden. Vermissen könnte man die kompositionstechnische Durchdringung der Tanzelemente, etwa im Sinne von Ulrich Siegeles Arbeit über *Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue* (AfMw 1960; – der Aufsatz wird im Literaturverzeichnis nicht aufgeführt). Außerdem sähe man gern die Frage gestellt nach den Bedingungen, unter denen Tanzelemente thematisches Gewicht, d. h. zum Zentrum der kompositorischen Bewältigung eines Satzes werden. Aber es ist durchaus nicht so, daß die Dissertation nicht genug Stoff und Ergebnisse böte. Das Thema kann freilich nicht ad acta gelegt, sondern die verdienstvollen Ansätze Doris Hecklingers müssen aufgegriffen werden. Einigermaßen definitiv scheint jedoch ihre sorgsame Untersuchung zur Chronologie der Tanztypen im Bachschen Vokalwerk zu sein. Hier entwickelt sie ein nahezu geschlossenes und durchaus überzeugendes Bild, nach dem ausgeprägt tanzrhythmische Modelle in der Weimarer und vor-Weimarer Zeit völlig fehlen und erst in Köthen hervortreten, dann in den ersten Leipziger Jahrgängen besonders gewichtig werden. Höchst aufschlußreich ist die Beobachtung, daß nach 1729 in den Kirchenkantaten das tänzerische Element deutlich zurücktritt, während es in den weltlichen Gelegenheitswerken stark dominiert. Lediglich Parodien stellen die Klammer zwischen den offensichtlich auseinanderklaffenden Gattungen dar. Hiermit stellt die Autorin an den Schluß ihres Buches ein wichtiges Ergebnis im Blick auf die noch zu entwickelnde „innere Chronologie“ des Bachschen Schaffens.

Christoph Wolff, New York

BERNHARD BILLETER: *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1971. 103 + 35 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 23.)*
„Atonale Schulen: Geleugnet wurde nicht nur die Verbindlichkeit der Funktionsharmonik, sondern aller Gesetze und Regeln des Zusammenklingens überhaupt“ (7). –

Ein „bewußtes Archaisieren, das . . . in ähnlicher Weise in den Spätwerken Debussys (Sonaten, Streichquartett)“ – Debussys Quartett ist 1893 geschrieben – „und im gesamten Oeuvre Ravels . . . vorgebildet ist“ (57). – „Die Entscheidung, was nun im Einzelfall vorliegt, kann dem Gegenstand“ (die Rede ist vom Musikwerk) „nicht abgelesen, sondern muß 'erspürt' werden“ (49). – „Die gläsernen Klänge, welche das 7. Prélude [Frank Martins] umrahmen, lassen an die unnahbare Gottheit irgend eines exotischen Tempels denken. Doch bereits bei ‚dolce cantabile‘ hebt ein zweistimmiger menschlicher Klagegesang an“ (73). – „Soll die Ästhetik wieder einen einzigen zentralen Begriff erhalten, so müßte das Schöne ganz umfassend verstanden werden als Vereinigung des mühevollen Suchens, des dynamischen Strebens, des Expressiven, des Komplexen, Dissonanten mit dem Klaren, Ausgewogenen, Impressiven, Einfachen, Konsonanten. Wohl selten erwuchs diese Vereinigung in einem Künstler so innig und unteilbar wie bei Frank Martin“ (95).

Nicht nur, weil er mit Überflüssigkeiten und schiefen Urteilen nicht eben sparsam umgeht, macht der Autor es dem Rezensenten schwer; noch mehr deshalb, weil er ihn vom Ziel seiner Arbeit nicht zu überzeugen vermag. Billeter's Studie (Teil I: Die Erfassung harmonischer Vorgänge; Teil II: Die Analysen; Teil III: Historisch-biographische Verifikation) untersucht die Wandlungen der Harmonik Frank Martins primär unter dem Aspekt der Analysierbarkeit, versteht sich also mehr als methodische, weniger als stilkritische Arbeit; dem widerspricht jedoch, daß ihr Gewicht doch auf der Stilentwicklung und schließlich auf distanzloser Würdigung des Helden liegt. Spricht gegen stilkritische Intention der Arbeit aber die Ergebnisarmut der durchgeführten Analysen, so dürfte gegen die methodische Intention der Einwand gelten, daß Methode der Analyse kaum durch Definitionen (etwa: „Die Harmonik soll definiert werden als Synthese aus Klang und Melos“ [8]; dabei wird auf Fickers „Primärklang“ und Kurths „Energetik“ Bezug genommen, auf eine – wie man weiß – keineswegs zeitlose Musikan-schauung also) oder durch abstrakte Theoriediskussion abgehandelt werden kann (der umfangreiche Teil I, in dem Stufentheorie,

Funktionstheorie, Schenker und Hindemith referiert und kritisch dargestellt werden, erscheint mir – zumindest in dieser Ausführlichkeit – überflüssig), sondern vor allem in der konkreten Durchführung der Analysen selbst.

Die Analysen sind indes bescheiden ausgefallen; sie bestehen vielfach aus laufenden Kommentaren zu einer graphischen Darstellung. (Von besonderer Kargheit sind Billeter's Bemerkungen zur Zwölftontechnik.) Die Schlüsse, die Billeter aus seinen Analysen zieht, bestehen in der Bestätigung seiner Prämisse („aus dem kurzen geschichtlichen Überblick ging hervor, daß Frank Martin mit funktionaler Harmonik zu komponieren begonnen hat und später allmählich zu nicht-funktionaler oder erweiterter Harmonik vorgestoßen ist“ [12]): Frank Martins in der Tradition der Funktionsharmonik komponierte Musik ist mit funktionalharmonischer Analyse gut deutbar, seine tonal freiere Musik – die vielfach auf einem System von Quintbeziehungen beruht – dagegen besser mit der (modifiziert angewandten) Methode Hindemiths. Die Arbeit läuft somit einerseits auf eine gewisse Tautologie hinaus, andererseits wird freilich – siehe Zitat oben – apologetisch, und dem analytischen Teil unvermittelt aufgesetzt, auf „das Kunstschöne“ abgehoben („dennoch bleibt vieles und gerade das Wesentliche Geheimnis. Der Komponist hat sich wohlweislich gehütet, das Geheimnis zu lüften“ [94]), auf den Wert der wahren abendländischen Tradition, auf das hohe Künstlertum Frank Martins.

Wolfgang Dömling, Hamburg

KLAUS-ERNST BEHNE: *Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik.* Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1972. 183 S., 53 Abb. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Bd. VII.)

Gegenstand der auf der Auswertung von drei Experimenten basierenden Dissertation ist die Frage nach der Beeinflussbarkeit des Höreindrucks durch unterschiedliche Tempowahl bei gleichen Musikstücken. In einer ersten Versuchsanordnung werden dreißig musikalisch vorgebildeten Hörern zehn Musikbeispiele aus dem Bereich der Frühklassik bis Romantik zur Beurteilung

nach dem Verfahren des semantischen Differentials dargeboten. Trotz mechanischer Tempoänderungen bis zu fünfundzwanzig Prozent bei konstanten Tonhöhen mit der „Springer-Maschine“ blieben, wie die Auswertungen der Polaritätsprofile zeigen, die Beurteilungen weitgehend invariant. In einem zweiten Experiment wurden den dreißig Hörern nur noch vier der zehn Musikbeispiele in drei unterschiedlichen Tempofassungen vorgespielt. Beurteilt werden sollte die Angemessenheit des Tempos. Aus der nun sehr viel geringeren Urteils Konstanz in Abhängigkeit unterschiedlicher Tempi folgert Behne, „daß der Einfluß der Geschwindigkeit auf die Musik primär als Funktion der Erwartung des Hörers zu verstehen ist“.

In der dritten und aufwendigsten Versuchsanordnung wurden anstelle von mechanischen nun die Auswirkungen von gespielten Tempoveränderungen auf das Hörempfinden untersucht. Die Hörer sollten mit der Hilfe eines aus dreißig Begriffspaaren zusammengestellten Polaritätsprofils fünf Tempoverisionen von sechs Musikstücken beurteilen, die Diether de la Motte eigens zu diesem Zweck im traditionellen Stil komponiert hatte. Von den sechs Stücken wurden je zwei für langsames, mittleres und schnelles Tempo konzipiert; die harmonische und melodische Informationsdichte war je einmal sehr groß und je einmal sehr gering. Die Auswertung der mit außerordentlicher Genauigkeit durchgeführten Faktorenanalysen zeigte nun selbst bei relativ geringen Tempoänderungen Urteils Konstanz nur noch in Ausnahmefällen, wovon aber auf eine extreme Toleranzbreite hinsichtlich der Angemessenheit des Tempos: der musikalische Ausdruck konnte durch die gespielten Tempoänderungen in sein Gegenteil verkehrt werden, ohne daß der Eindruck des ‚Künstlichen‘ oder gar der Musik ‚Unangemessenen‘ aufkam. Daraus glaubt Behne u. a. den Schluß ziehen zu dürfen, daß „die Existenz eines allein ‚richtigen‘ Tempus für ein bestimmtes Musikwerk . . . als Ausnahmefall betrachtet“ werden muß.

Spätestens mit dieser Folgerung wird die Problematik der Arbeit offenbar, die ganz allgemein an einer zu geringen Reflektion über die Grundlagen des Tempobegriffs krankt. So werden z. B. artspezifisches Moment, Integrationskonstante und Prä-

senzzeit als „nur von sekundärer Bedeutung“ mehr oder weniger übergangen, und auf die von Riemann immer wieder hervorgehobene mögliche Abhängigkeit von Pulsfrequenz und Geschwindigkeitseindruck wird nicht einmal hingewiesen. Aber auch davon abgesehen scheint es nicht anzugehen, die Geschwindigkeit der Abfolge von Schallereignissen bzw. ihre Informationsdichte direkt mit dem musikalischen Tempobegriff in Verbindung zu bringen, bei dem es sich um eine Anzahl von historisch geprägten Konnotationen und Erwartungsnormen handelt, durch die ein sinnfälliger Bezug zwischen Musik und adäquatem Tempo sich ergibt.

Die vorgelegten Untersuchungen, denen das Verdienst des Versuches einer Klärung auf experimentellem Gebiet keineswegs abgesprochen werden soll, widersprechen nicht der Auffassung, daß das Tempo eines Musikstückes, sofern der vom Komponisten intendierte Gehalt zum Ausdruck kommen soll, nur geringe Toleranzbreiten zuläßt. Wird die Musik entweder zu schnell oder aber zu langsam dargeboten, so decken sich vom Komponisten intendierter und vom Hörer bei der Rezeption realisierter Gehalt nicht mehr: das Adagio von Mahlers Zehnter ergäbe ein schlechtes Presto und das Scherzo in Beethovens Achter ein schlechtes Adagio. Helmut Rösing, Saarbrücken

Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes. Hrsg. von Siegmund HELMS. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1972). 392 S.

Die Mißachtung, mit der die offizielle Musikbetrachtung der Unterhaltungsmusik und besonders dem Schlager – oftmals pauschal als „musikalischer Schwachsinn“ apostrophiert – begegnet, geriet in den letzten Jahren in Widerspruch zu dem Bedürfnis vor allem von Musiklehrern, sich um die Ausprägungen dieser Musik zu mühen. Das entstandene Interesse basiert noch weithin auf wenig Detailkenntnissen, und so ist eine empfindliche Marktlücke entstanden, in welche der vorliegende Band mit einer Fülle von Informationen zum Schlager vorstößt. Daß die Information im Vordergrund steht, zeigt sich bereits an verschiedenen hilfreichen Verzeichnissen:

ein Register von Textern und Komponisten (S. 19-24), alphabetisch geordnete und vollständig bebilderte Kurzbiographien von Schlagerinterpreten (S. 177-235) sowie am Schluß des Bandes neben einem „kleinen Lexikon“ der Fachausdrücke ein Autoren-, Namen- und Sachverzeichnis. Nicht zuletzt wegen der zahlreichen Abbildungen wünschte man sich eine bessere Papierqualität des im Compositorsatz-Verfahren hergestellten Paperbacks.

Die zweiundzwanzig, bis auf eine Ausnahme zum ersten Mal veröffentlichten Textbeiträge aus der Feder von fünfzehn Autoren (Musik- und Kunstpädagogen, Komponisten, Journalisten, Juristen, Tonmeister, Vertreter des Rundfunks u. a.) können auf kurzem Raum nicht einzeln besprochen werden. Die Thematik der Arbeiten reicht von den Bestandteilen der Schlager (u. a. Texte, Musikalische Merkmale, Arrangement) über verschiedene Sparten (u. a. religiöse Schlager, Schlager in der DDR), über die Interpreten, die Aufnahmetechnik und die Produzenten bis zur Distribution und zum Schlager-Markt (u. a. Diskjockey, Musikbox, Zeitschriften, Plattenhüllen) und wird durch zwei Aufsätze von Hermann RAUHE zum sozialpsychologischen und pädagogischen Aspekt des Schlagers abgerundet. Unter den Autoren ist besonders Norbert LINKE hervorzuheben, der allein fünf verschiedene Themen behandelt (Texter und Komponisten, Karnevalsschlager, Schlagerfestivals und -wettbewerbe, Schlager in Rundfunk und Fernsehen, Der Kontakt zwischen Hörer und Massenmedien).

Daß das Hauptgewicht auf der sachlichen Information liegt, ist sehr zu begrüßen, auch wenn dadurch in den meisten Beiträgen ein Mangel an kritischer Reflexion auf den Gegenstand und seine Definition, kurz ein gewisser Mangel an theoretischer Bewältigung des Stoffs sichtbar wird. Ein theoretischer Ansatz müßte gerade bei einem Gegenstand versucht werden, von dem jeder Leser ein ungefähres, kaum aber präzises Verständnis hat. Der Herausgeber beschränkt sich im Vorwort darauf, den Titel des Bandes kurz zu erklären, der besagen soll, „daß hier zwar in erster Linie die Situation in Deutschland, nicht aber ausschließlich der deutschsprachige Schlager behandelt wird“. In den Beiträgen selbst klingt höchstens

gelegentlich an, was eigentlich ein Schlager ist sowohl im Unterschied zur Pop-Musik als auch hinsichtlich seiner Faktur sowie in Abgrenzung zur Kunstmusik.

Gelingt es nicht allen Autoren, ihren Gegenstand klar zu bestimmen, so sind sie auch nicht immer frei von Vorurteilen ihm gegenüber; dies findet seinen Ausdruck in Formulierungen zur Qualität des deutschsprachigen Schlagers, z. B.: „Qualität beim Schlager ist bereits dann erreicht, wenn Banales vermieden wurde . . .“ (Peter MÜHLBAUER, S. 108); „Grund genug, über lohnendere Objekte zu schreiben“ (Hans Rudolf SIEMONEIT, S. 132); „Wie drüben in der DDR können sich die ARD-Sender und das ZDF erlauben, an den aufkeimenden Bedürfnissen der jungen Leute vorbeizusenden und mit voller Kraft auf die Schnulzenrichtigkeit eines etablierten Musikspießertums zurückzugreifen“ (Reginald RUDORF, S. 126). Da „die Jugend“ (!) ohnehin keine deutschen Schlager wolle, wäre das Problem dadurch gelöst, daß vorzugsweise ‚gute‘ ausländische Titel gesendet würden. Gegen solche bedenklichen Feststellungen, die eher auf persönlicher Vorliebe als auf der Realität beruhen, zieht denn auch an anderer Stelle Norbert LINKE zu Felde, der sich unverkrampft und ohne viele Vorbehalte zum deutschsprachigen Schlager stellt, ohne dabei die Frage aus dem Blick zu verlieren, ob die Schlager nicht besser sein könnten. Er bezeichnet die „Parole vom Qualitätsunterschied“ ausländischer und deutscher Titel als „unkritische Schutzbehauptung“ (S. 273), die von mannigfachen Interessen getragen sei, und er führt ein in der Tat schlagendes Argument an: „ . . . bei 320 gesendeten Schlagern pro Tag (Radio Luxemburg) wird jeder Qualitätsbegriff hilflos“ (S. 298). Hier wird der verbreitete Fehler vermieden, den Schlager nach den Kriterien eines musikalischen Kunstwerks zu betrachten; vielmehr wird gerade der wesentliche Unterschied zwischen der Kunstmusik und der Schlagerproduktion und -praxis artikuliert.

Da die Information gegenüber der interpretatorischen Durchdringung des Stoffs im Vordergrund steht, ist die Darstellung stark enumerativ. Dies zeigt sich besonders deutlich überall dort, wo auf die musikalischen Bestandteile des Schlagers Bezug genommen

wird (S. 41 ff., 85 ff.). Traditionell werden Melodik, Rhythmik, Harmonik, Metrik usw. sukzessive beschrieben und mit Beispielen belegt. In einem kurzen Abschnitt „Artikulation“ des Beitrags über die „*musikalischen Merkmale*“ von Reimund HESS heißt es z. B.: „*Bekanntlich lassen sich bei der heutigen Tanzmusik nicht alle Werte exakt in Noten ausdrücken*“ (S. 50). Gerade dieses „Bekannte“ sollte thematisiert werden; denn es drängt sich hier die Frage der Notation in der nichtartifizialen Musik und damit auch die der Angemessenheit eines musikanalytischen Zugangs, der am Modell des fixierten Notentextes orientiert ist, auf. Aber nur einmal wird in einer Anmerkung (S. 81) von Peter MÜHLBAUER darauf hingewiesen, daß die mitgeteilten Notenbeispiele aus dem Gehör aufgezeichnet wurden, da der Notentext bei Schlagern kaum verbreitet ist. Auf das fundamentale Problem, daß Schlagler zwar keineswegs improvisierte, sondern überwiegend kalkulierte Musik sind und daß sie aber dennoch nicht in den käuflich erwerblichen ‚Noten‘ aufgehen, geht keiner der Autoren ein. So ist auch Hermann RAUHES Einteilung in „*Primär-, Sekundär- und Tertiärkomponenten*“ („*musikalische Substanz*“ = primär, Arrangement = sekundär, Aufnahmetechnik = tertiär; S. 347, 366) fragwürdig, sofern sie eine Hierarchie implizieren, die in der Sache begründet sein soll. Denn solange eine so verstandene „*musikalische Substanz*“ als das musikalisch Primäre angenommen wird, solange die „*Struktur*“ im Sinne der Primärkomponenten Diastematik, Harmonik, Rhythmik usw. gesucht wird, führt kein Weg am Lamento über die Armseligkeit von Schlagern vorbei. Erst wenn ganz klargestellt ist, daß die musikalische Substanz der Schlagler in der Gesamtheit von musikalischer „*Komposition*“, Arrangement und Aufnahme- bzw. Wiedergabetechnik liegt (wozu u. U. auch noch die „*Personality*“ des Interpreten gehört, die freilich nach Eckhard MARONN ein Produkt der Aufnahmetechnik ist; S. 237 f.), können die entscheidenden musikalischen Merkmale bestimmt und untersucht werden.

Peter MÜHLBAUER betont (S. 100), daß die Dynamik im Schlagler nicht durch kompositorische, sondern durch aufnahmetechnische Mittel erzielt wird. Solche vereinzelt Hinweisse müßten systematisiert

werden. Denn wenn, wie Hermann RAUHE fordert, „*die Hörverhaltensweisen . . . nicht zu trennen (sind) von der Struktur der rezipierten Musik*“ (S. 346), so gilt es zuallererst, die Struktur der Schlagler klar zu ermitteln; dazu reicht es bestimmt nicht hin, die aus der Kunstmusik als Maßstab stammenden Kategorien der musikalischen Komposition zugrunde zu legen. Dem Leser, dem die allbekanntesten Schlagler bisher ein weißer Fleck auf der musikalischen Landkarte geblieben sind, bietet der vorliegende Versuch einer Topographie des Schlaglers reichlich Anhaltspunkte und Anregungen zu eigenen Fragen und Positionen.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Die Geige in der europäischen Volksmusik. Bericht über das erste Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1971. Redigiert von Walter DEUTSCH und Gerlinde HAID. Wien: Verlag A. Schendl (1975). 202 S., 64 Abb. (Schriften zur Volksmusik, Band 3.)

Die Erforschung der Volksmusikinstrumente mag dem Organologen zu einfach, dem Volkskundler zu kompliziert erschienen sein. Nur durch ihre Grenzstellung läßt sich erklären, warum die europäischen Volksmusikinstrumente erst in neuerer Zeit zum Studienobjekt geworden sind. Unter der Leitung von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann arbeitet die Study Group on Folk Musical Instruments des IFMC seit mehr als zehn Jahren am Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, das für jeden europäischen Staat ein instrumentensystematisch gegliedertes Band umfassen soll. Es wird sorgfältig vorbereitet, kann aber nur langsam gedeihen und wird erst nach Jahren Querverbindungen erlauben.

Die Idee von Walter Deutsch, dem Vorsteher des Österreichischen Instituts für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik, wichtige Volksmusikinstrumente möchten unabhängig vom erwähnten Nachschlagewerk monographisch erfaßt werden, fand großes Echo: vierzehn Musikethnologen aus sieben europäischen Ländern folgten im Sommer 1971 der Einladung, in St. Pölten über die Geige in der europäischen Volksmusik zu sprechen. Von Walter Deutsch und Gerlinde Haid redigiert, liegen die Referate nun in einem handlichen, auf

sechzehn Registerseiten beispielhaft aufgeschlüsselt und mit 64 ausgezeichneten Abbildungen bereicherten Band vor.

Walter DEUTSCH unterscheidet in einem Grundsatzreferat die Geige als eine Vielzahl von Geigeninstrumenten von der Violine, empfiehlt dann, Sammlungen so zu sichten, daß sie als Quellen zur Verfügung seien, charakterisiert auch die andern zur Verfügung stehenden Quellen, Bild- und Schriftzeugnisse (darunter neu und bisher zu wenig ausgenutzt: die Zunftordnungen, leider ohne Quellenangaben). Wichtiger als die Beschreibung eines Instrumentes erscheint Deutsch die Analyse seiner Musik und seine Spielweise. Jan STĘSZEWSKI orientiert über Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung und beschreibt vier Gruppen von Geigeninstrumenten: Gesle (kleine Geige) – Suka (der Violine ähnlich, aber mit breitem Hals versehen) – Maryna (ähnlich der Tromba marina) und Skrzypce (Geige). Der Bearbeiter des Bandes Norwegen für das Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Reidar SEVAG, hat außer der volksmusikalisch verbreiteten Geige ein norwegisches Volksmusikinstrument, die Hardingfele (Harding = Mann aus Hardanger), eine Geige mit Bordunsaiten, anzubieten. Im Unterschied zur Geige, die importiert oder vom Spieler oft selber angefertigt wurde, stellten seit dem 17. Jahrhundert ausschließlich norwegische Geigenbauer die Hardingfele her. Bilder (mehr als ein Drittel des gesamten Bildteils) lassen besonders am reich dekorierten jüngern Typus ein volkskundliches Phänomen Norwegens erkennen. Der für Serbien und Kroatien verpflichtete Mitarbeiter am Handbuch, Dragoslav DEVIĆ, stellt Gusle und Lirica vor. Beide Streichinstrumente haben die Form einer längshalbierten Birne. Der hölzerne Resonanzkasten der Gusle ist mit Fell bespannt, derjenige der Lirica mit Holz bedeckt. Die Gusle hat meistens eine, an einem hinterständigen Wirbel befestigte Saite und läßt sich auch an einem geschnitzten Kopf erkennen, die Lirica aber endet in einem Brett für die drei oberständigen Wirbel. Beiden Instrumenten gemeinsam ist die seltsame Verkürzungsart mit den Fingernägeln. Die Gusle dient der Begleitung der Heldenlieder und ist daher bekannt, die Lirica scheint als Tanzmusikinstrument bisher nicht der Erforschung wert gewesen zu sein. Julijan STRAINAR

liefert ergänzend dazu einen historisch untermauerten Abriß über die eigentliche Geige, die in der jugoslawischen Volksmusik seit dem 17. Jahrhundert bekannt ist. Sie wird seltener im Verband mit Klarinette, Bratsche, Hackbrett und Baß, sondern vermehrt bloß zusammen mit cellogroßer Baßgeige verwendet. Diese citira wird bis eine Terz höher als die üblichen Geigen gestimmt und zu raschen Tänzen gespielt. Der Verfasser des Handbuches der ungarischen Volksmusikinstrumente, Bálint SÁROSI, entlarvt den Mythos vom eigenden Zigeuner: die ersten Geiger in Ungarn seien keine Zigeuner, die seit dem 15. Jahrhundert in Ungarn nachweisbaren Zigeuner vorerst keine Musiker gewesen. Weniger die musikalische Begabung als der Publikumschmack haben aus den Zigeunern die weltberühmten Streichmusiker gemacht. Ein heutiges Zigeunerorchester setzt sich aus 2 Violinen (die serienmäßig hergestellt werden), Baßgeige und Cymbal zusammen. Improvisation erweist sich als bloße Routine, nach deren Manier auch ausländische Stücke gespielt werden. Von eigenem, 1965-69 auf Rhodos gewonnenem Material geht Rudolf BRANDL in einem ethnologisch und soziologisch interessanten Beitrag aus. Der Aufsatz über Großbritannien und Irland von John A. BRUNE hat Übersichtscharakter, vernachlässigt aber das besonders in Schottland und Irland so vielgestaltige Geigen zu Gunsten der Geschichte der Crwth. Das Gastland hat eine eigene Tradition des volkstümlichen Geigens, aber auch tüchtige Bearbeiter anzubieten. Hermann DERSCHMIDT schildert aus eigener Erfahrung das oberösterreichische Landlergeigen, Karl HORAT beschreibt die Geigertadition in Tirol, wo im Ziller- und im Passiertal noch heute nach überlieferten Handschriften auswendig geigeigt wird. Unter dem Titel Geigenmusik aus Wien zeichnet Franz EIBNER die ursprüngliche Formation (2 Geigen und Baß) bis zur Kunstmusik des Walzerkönigs.

Umfangreiches Material (5 Seiten Quellenangaben) zur Geigenmusik aus Österreich vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart gliedert Helga THIEL nach den Quellen. Wertvoll scheinen die Hinweise auf die Kümmerisbilder als Darstellungen eines Geigers und auf Redewendungen sogar aus der neuesten Zeit im Zusammenhang mit Fußballspiel und Autofahren.

Die Idee, weniger bekannte Instrumentensammlungen zu präsentieren, hat Berechtigung. Man hätte aber der Aufzählung von Instrumenten und musikikonographischen Quellen aus dem Österreichischen Museum für Volkskunde durch Leopold SCHMIDT eine ausschließlich auf Geigen und Geigendarstellungen konzentrierte Beschreibung vorgezogen. Anstelle der Beiträge von Karl FRANK, dem Fidelbauer aus Mittenwald, und von Hans SITTNER, dem langjährigen Präsidenten der Wiener Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, die weniger zum Gesamtthema paßten (*Die neue Fidel – ein altes Volksinstrument? Streichermusik in unserer Zeit*), hätten sich Aufsätze über die volkstümliche Geigenmusik in Schweden, Finnland und der Schweiz empfohlen.

Diese fehlende Vollständigkeit – in keinem dieser Länder hätte es an Fachwissenschaftlern gefehlt – ist denn auch der einzige Mangel, der diesem reichhaltigen, besonders auch bibliographisch wertvollen Beitrag zur Volksmusikforschung und zur Violinkunde schlechthin nachgewiesen werden kann.

Brigitte Geiser, Bern

LIBERTY MANIK: Das arabische Ton-system im Mittelalter. Leiden: E. J. Brill 1969. XII, 140 S.

Dem Tonssystem der vorderorientalischen Musik, das in zahlreichen älteren Werken zur Musiktheorie ausgedehnt behandelt wird, haben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mehrere europäische Orientalisten und Musikwissenschaftler reges Interesse entgegengebracht. Berücksichtigt wurden hierbei vor allem die Werke der berühmtesten arabisch schreibenden Autoren, Al-Fārābī und Šafī al-Dīn. Über diese Ansätze hinausgehend wandte sich Liberty Manik der Aufgabe zu, die Entwicklung des arabischen Tonsystems seit der vorislamischen Zeit aufzuzeigen. Hierfür vergleicht er die Darstellungen aller Theoretiker von Al-Mauṣūfī (767-850) bis Al-Lādīqī (Ende des 15. Jhdts.), soweit sie in westlichen Sprachen zugänglich sind.

Indessen konzentriert auch Liberty Manik seine Untersuchungen auf die Schriften der beiden hochberühmten Theoretiker, haben sie doch alle Fragen der Stimmung und der Berechnung von Tondistanzen z. T. anhand der Bundstellung auf Saiteninstru-

menten umfassend erörtert. So beschreibt Al-Fārābī (872-920) im Kapitel über die Musikinstrumente seines *Kitāb al-Mūsīqā al-kabīr* die Bundstellung auf dem Tanbūr von Bagdad samt den resultierenden Tönen. Diese Stimmung geht auf vorislamische Zeit zurück. Das für ihn gültige Tonsystem stellt Al-Fārābī mit Hilfe der Bundeinteilung auf der Laute dar, deren vier oder fünf Saiten in Quartan gestimmt sind. Zehn Bünde werden im Raum der Quarte angeordnet. Vier von ihnen ergeben Töne des pythagoräischen Systems (9/8, 32/27, 81/64 und 4/3), die übrigen sechs sind für „Nachbartöne“ reserviert. Besondere Bedeutung hat der 8. Bund, der als „Zalzalscher Mittelfinger“ bezeichnet wird und einen Ton von 355 Cents (d. i. die ‚neutrale Terz‘) über dem Ton der leeren Saite hergibt.

Šafī al-Dīn (1216-1293) hat die Bundeinteilung der Laute in seinem *Risālah aš-Šaraffiyah* mit gleichem Resultat dargelegt. In einer anderen Schrift, dem *Kitāb al-Adwār*, erläutert Šafī al-Dīn das Tonsystem an einem Monochord. Hier sind nur 7 Bünde zur Unterteilung der Quarte erforderlich, und die an den Bundstellen erklingenden Töne sind vom Ton der leeren Saiten nacheinander 90, 180, 204, 294, 384, 408 und 498 Cents entfernt. Die Reihe umfaßt zweimal zwei kleine Ganztöne (90 Cents) plus einem pythagoräischen Komma (24 Cents), sowie einen kleinen Ganzton zur Vervollständigung der Quarte. Bis zur Oktav fortgesetzt, entsteht aus dieser Folge die siebzehnstufige Tonleiter, die Šafī al-Dīn dem Maqām-System zugrundelegt. Doch die Quarte enthält statt der neutralen Terz (um 350 Cents) die Durterz (384 Cents). Diese Terz bestimmt den Klangcharakter des Maqām Rāst, dessen Tonreihe als „Standardleiter“ der arabischen Musik betrachtet wird. Entscheidend ist, welcher Lehre die Musiker im vorderen Orient folgen. Bevorzugen sie das „arabisch reine“ System des Al-Fārābī, wie in Syrien und Ägypten, so werden sie gegen eine Erweiterung zur 24-stufigen temperierten Leiter nichts einzuwenden haben. Übernehmen sie hingegen das „pythagoräische“ System des Šafī al-Dīn, wie heute in der Türkei, so bleiben sie bei der 17-stufigen Leiter, doch der Māqam Rāst nimmt Durcharakter an.

Dies ist in kurzen Zügen das Ergebnis der sehr genauen, mit Scharfsinn geführten

Untersuchung, die eine Reihe von Irrtümern in den Texten wie auch in der Sekundärliteratur ans Licht bringt. Ihr Verdienst besteht darin, die Wirkung der mittelalterlichen Tonsysteme bis in die Gegenwart hinein nachzuweisen und durch die Konfrontation des „pythagoräischen“ mit dem „arabisch reinen“ Tonsystem den Hintergrund für die oft so schwierige Diskussion um Skalen und Stimmungen im vorderen Orient offenzulegen. Josef Kuckertz, Köln

LEOPOLD VORREITER: Münzen und Musik im antiken Mytilene. Sonderdruck aus: Der Münzen- und Medaillensammler, 12, 1972. Seite 1347-1353 u. 1375-1388, 1 Übersichtskarte, 4. Tab. graphische Darstellungen u. 3 Taf. m. Abb.

Musikinstrumentenabbildungen auf Münzen wurden bisher als instrumentenkundliche Quellen kaum beachtet. Dabei können die Münzbilder nicht nur die übrigen ikonographischen Belege ergänzen, sondern sie sind für bestimmte Länder, Landschaften und Städte, sowie für gewisse Zeitspannen oft die einzige Quelle unserer Kenntnis archaischer Musikinstrumente. Da die Münzbilder zu ihrer Zeit allgemein verbreitet und bekannt waren, dürften sie außerdem, mehr wie jede andere Überlieferung, ein getreues Abbild der damals gebrauchten Instrumente geben. Insbesondere kann auch mit Hilfe der Musikinstrumentendarstellungen auf Münzen die Instrumentenentwicklung innerhalb eines begrenzten geographischen Raumes verfolgt werden. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß Leopold Vorreiter sich auf numismatisch-instrumentenkundliche Studien spezialisiert und eine sehr große Zahl von Münzen mit Musikinstrumentendarstellungen untersucht und bearbeitet hat. Der Beitrag *Münzen und Musik im antiken Mytilene*, der mit dem „Dr. Irmgard Wolfering-Förderungspreis 1971“ ausgezeichnet wurde, fußt auf der Auswertung von 36 Münzen mit Instrumenten aus der auf der Insel Lesbos (Ägäis) gelegenen alten Hafenstadt Mytilene. Diese Münzen stammen aus der Zeit von etwa 400 v. Chr. bis 160 n. Chr. und bringen nur Leierabbildungen. Entscheidend für das Erkennen der Formentwicklung dieser Instrumente ist die genaue Datierung der Münzen. Da z. T. die in der Numismatik üblichen Verfahren versagen,

hat der Verfasser eine Methode entwickelt, um aus den Formen und dem Zubehör der abgebildeten Musikinstrumente eine chronologisch-systematische Ordnung durchzuführen. Als Kriterium dienen dabei die Grundformen der Instrumente (für Mytilene wurden sieben verschiedene Leiergrundformen festgestellt), ihre Maßproportion (Verhältnis von Höhe zur Breite beim ganzen Instrument sowie der einzelnen Teile = Formtyp) und die Saitenzahl. Mit Hilfe einer von Vorreiter entwickelten Formel kann für jedes der dargestellten Instrumente aus der Maßproportion und der Saitenzahl (bezogen auf eine Grundform) die genaue Prägezeit der Münze und damit die Datierung des betreffenden Instruments ermöglicht werden, eine Methode, die über die Instrumentenforschung hinaus auch allgemeine Bedeutung für die Numismatik haben dürfte. Es zeigt sich, daß die Wandlungen der Lyrenformen in Mytilene sowohl durch die Änderungen des Kunststils als auch durch die politischen und kulturellen Verhältnisse der Stadt mitbedingt sind. Die zum Schlusse gebrachten Münzbilder, sowie die Rekonstruktionszeichnungen der Lyren erweisen einen großen Formenreichtum der Instrumente, der erheblich über die bisher bekannten Typen hinausgeht. Dies muß zu dem Schluß führen, daß im Volk viel mehr Arten von Instrumenten im Gebrauch waren, als man bisher angenommen hat. Weitere Forschungsergebnisse des Verfassers werden den Musikologen sicher interessieren. Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

KORALJKA KOS: Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien. Zagreb: Musikwissenschaftliches Institut der Musikakademie 1972. 121 S., 80 Abb., 2 Übersichtskarten, 3 Taf. m. Instrumentenprofilen, 2 Tab.

Seit gut einem Jahrzehnt werden in Jugoslawien die ikonographischen Quellen des Landes für die Instrumentenforschung ausgewertet. Da diese Ergebnisse jedoch in der Landessprache veröffentlicht werden, sind sie zum größten Teil der internationalen Musikwissenschaft nicht bekannt. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Arbeit von Koraljka Kos, die in deutscher Übersetzung vorliegt. Hier wird erstmals das gesamte ikonographisch-instrumentenkundliche Ma-

terial von Dalmatien, Istrien und dem inneren Kroatien zusammengestellt und bearbeitet. Das Bildmaterial stammt aus der Zeit vom 11. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Allerdings ist die Häufigkeit der Quellen in den einzelnen Jahrhunderten sehr unterschiedlich. Für die Zeit zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert liegen relativ wenig Bilddokumente vor. Erst vom 15. Jahrhundert ab steigert sich ihre Zahl erheblich. Nur die Buchmalerei zeigt auch schon im 14. Jahrhundert eine Anzahl von Bildern und übertrifft in diesem Jahrhundert die Darstellung der anderen Gruppen (Reliefs, Plastik, Holzschnitzerei, Malerei und Fresken). Dabei muß allerdings berücksichtigt werden, daß ein Teil der Handschriften nicht aus Jugoslawien stammt, sondern aus anderen Ländern (Italien, Frankreich). Auch die Häufigkeit der einzelnen Darstellungsarten ist unterschiedlich. So treten Reliefs und Skulpturen, insbesondere solche aus früherer Zeit, sehr zurück zu Gunsten der Malerei (Fresco). Dies ist sehr zu bedauern, da gerade die Plastik des 11.-13. Jahrhunderts in Westeuropa wegen der Genauigkeit ihrer Darstellung entscheidende Kenntnisse über die damaligen Instrumente vermittelt. Der Mangel an einer genügenden Zahl von frühen Bilddokumenten läßt es überhaupt fraglich erscheinen, ob das Instrumentarium von Kroatien vor dem 14. Jahrhundert richtig erfaßt werden kann. Auch ist es kaum möglich, die geschichtliche Entwicklung der Instrumente bis zu dieser Zeit allein aus dem vorgelegten Material nachzuzeichnen. Der Versuch von Kos, die Geschichte der Harfe in Kroatien aufzuzeigen muß wegen Mangel an genügenden Vergleichsmöglichkeiten unvollständig bleiben. Ein großer Teil der westeuropäischen Bild Darstellungen ist der Verfasserin wohl nicht zugänglich gewesen. Da jedoch die gezeigten Instrumentendarstellungen in Gattung, Zahl und Form durchaus den westeuropäischen entsprechen – als Beilage werden 80 Abbildungen gebracht – dürften sich auch die kroatischen Musikinstrumente in ähnlicher Weise entwickelt haben. Einige der Instrumente aus Kroatien zeigen gegenüber den sonst in Europa verbreiteten gewisse Abweichungen, die landschaftlich oder lokal bedingt sein dürften. Sehr zu begrüßen ist, daß bei der Auswertung der Bilddokumente auch der kunstgeschichtliche Ge-

sichtspunkt entsprechende Berücksichtigung gefunden hat.

Während die durchgeführten Instrumentenuntersuchungen kaum wesentlich Neues gegenüber dem bekannten europäischen Instrumentarium bringen, ergeben sich durch die Auswertung schriftlicher Quellen, die im 2. Teil der Arbeit dargelegt werden, interessante Einzelheiten über Orgelbau, Organisten, Spilleute und Berufsmusiker im mittelalterlichen Kroatien. Darüber hinaus können auch Angaben über die instrumentale und vokal-instrumentale Aufführungspraxis, sowie über die Mitwirkung von Musikern und Instrumenten bei den theatralischen Aufführungen gemacht werden. Auf diese Weise erhält man, auch in Verbindung mit den Bildquellen, einen guten Überblick über die mittelalterliche Musikkultur von Kroatien. Für den Musikologen besonders wertvoll ist eine Zusammenstellung von Instrumentenbezeichnungen, und zwar sind neben die kroatischen Ausdrücke auch ihre lateinischen und italienischen Bezeichnungen gesetzt, wie sie in Kroatien üblich waren, einschließlich der Berufsbezeichnungen der Musiker. Die Arbeit wird abgerundet durch eine geographische Übersicht der Fundorte der Bildquellen, ein tabellarisches Verzeichnis derselben mit genauen Einzelangaben, sowie Umrißzeichnungen der Streichinstrumente, Psalterien und Harfen. Das Buch spricht wegen der Breite der Darstellung nicht nur den Instrumentenkundler an.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

LYNDESAY G. LANGWILL: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers. Third Edition, revised, enlarged and illustrated. Edinburgh: Selbstverlag des Verfassers (1972). XII und 232 S.*

Daß dieses in jahrzehntelangem, bewunderungswürdigem Sammlerfleiß entstandene Verzeichnis aller bekannten Blasinstrumentenbauer eine Lücke in der instrumentenkundlichen Literatur zu schließen vermochte, erhellt schon daraus, daß nach der 1960 erschienenen 1. Auflage auch die bedeutend erweiterte 2. Auflage von 1962 seit längerer Zeit vergriffen ist. Nunmehr liegt eine 3. Auflage des bewährten Buches vor. Anlage und Ausstattung entsprechen im wesentlichen der zweiten Edition (vgl. dazu die Besprechungen von G. Karstädt

in Mf XIV, 1961, S. 224 und Mf XVIII, 1965, S. 90 f.; die dort erfolgte Herausstellung der Bedeutung des „Index“ ist nach wie vor gültig); lediglich die umfangreichen Addenda und Corrigenda der zweiten Auflage wurden (nebst weiteren Ergänzungen) in den alphabetischen Namenshauptteil integriert, was die Handhabung des Verzeichnisses vereinfacht. Die Bibliographie wurde um etwa 70 Titel erweitert (wobei jetzt auch Sammlungskataloge einbezogen sind); das Verzeichnis der öffentlichen und privaten Blasinstrumentenkollektionen wurde um mehr als hundert Nachweise vermehrt. Entsprechend der großen Zahl der neu aufgenommenen Instrumentenbauernamen erfuhr auch die Zusammenstellung der Orte, in denen diese Handwerker wirkten, eine erhebliche Ausweitung. Die Auswahl der abgebildeten Meisterzeichen wurde ergänzt durch die in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Jg. 46 (1955), durch W. Wörthmüller mitgeteilten Werkstattssigna der bedeutendsten Nürnberger Trompeter- und Posaunenmacher. Eine Zusammenfassung der Instrumentenhersteller, deren Wirkungsort unbekannt ist, beschließt das Buch. — Angesichts der Fülle des dargebotenen Materials fallen einige kleine formale und inhaltliche Inkonsistenzen kaum ins Gewicht. (So verweist die Bibliographie unter „Bachhaus“, S. 176, auf das Stichwort „Eisenach“, unter welchem die veröffentlichten Kataloge vermerkt sind. Im Verzeichnis der Sammlungen dagegen fehlt „Eisenach“. Andererseits findet sich hier unter dem Stichwort „Bachhaus, Eisenach“, S. 182, unter anderem eine Nennung der 4. Auflage des Kataloges von 1964, die wiederum in der Bibliographie fehlt. Oder: Der Katalog der Adam-Carse-Kollektion von 1951 wird zwar im Verzeichnis der Sammlungen — unter den Stichwörtern „Carse“ und „London: Horniman Museum“ — genannt, nicht jedoch in der Bibliographie.) Die schon von Karstädt in Mf XVIII festgestellte Fehlschreibung „Reimann“ statt „Riemann“ innerhalb der Bibliographie der 2. Auflage wurde auch in der 3. Auflage beibehalten. — Das sind aber letztlich Kleinigkeiten, die den hohen Wert des Buches als Nachschlagewerk für Instrumentenkundler und Instrumentensammler in keiner Weise zu beeinträchtigen vermögen.

Zu dem Verzeichnis der Sammlungen (S. 182) seien ergänzend noch genannt: Brüggen, F.: Amsterdam / Erlangen: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität (aus der ehem. Sammlung Rück) / Erlangen: Universität (aus der ehem. Sammlung Neupert) / Göttingen: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität (= Sammlung Moeck) / Göttweig, Stift (Niederösterreich) / Köln: Musikwissenschaftliches Institut der Universität / Kulmbach: Luitpoldmuseum / Leningrad: Staatl. Wissenschaftliches Institut für Theater, Musik und Kinematographie (Führer 1962) / Nizza: Conservatoire Municipal de Musique / Salzburg: Internat. Stiftung Mozarteum / Staeps, H. U.: Wien / Stockholm: Stiftelsen Musikculturens främjande (Sammlung R. Nydahl) / Thibault, G.: Paris / Würzburg: ehem. Luitpold-Museum (Führer 1913; die Sammlung ging 1945 durch Kriegseinwirkungen weitgehend verloren, wenige Reste befinden sich im Mainfränkischen Museum auf der Festung Marienberg zu Würzburg).

Zu Berlin wäre nachzutragen, daß die Sammlung der Staatl. Hochschule für Musik jetzt der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, eingegliedert ist (Ausstellungsverzeichnis von I. Otto, 1965).

Ekkehart Nickel, Schwabach

ALBRECHT MÜSEL: Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1566 bis 1614). Leben und Schaffen. Köln-Wien: Verlag Böhlau 1970. VIII, 176 S. mit zahlreichen Notenbeispielen, 7 Tafeln und einem Notenanhang. (Mitteldeutsche Forschungen. Band 6.)

Das vorliegende Buch ist eine Dissertation, die unter zeitbedingten Schwierigkeiten fertiggestellt wurde und deren Verfasser auch den MGG-Artikel „Johann Stolle“ geschrieben hat. Stolle war ein charakteristischer mitteldeutscher Kleinmeister aus der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, dessen Leben Müsel im ersten Teil seiner Arbeit schildert. Nach Kantorentätigkeit in Reichenbach (Vogtland) und Zwickau war er die letzten zehn Jahre seines Lebens Hofkapellmeister in Weimar als Nachfolger von Johannes Herold. Der Hauptteil des Buches ist indes dem Werk Stolles gewidmet. Die Kompositionen sowie deren Kompo-

sitionsstil werden eingehend behandelt, woran sich ein Werkverzeichnis anschließt. Seine Hauptbedeutung hat Stolle jedoch durch seine Tätigkeit als Kopist erlangt; als solcher hat er während seiner Zwickauer Amtszeit zwei umfangreiche handschriftliche Sammelwerke mit 231 Kompositionen angelegt, die ein gutes Bild vom Repertoire einer sächsischen Kantorei aus der Zeit um 1600 vermitteln. Aus der inhaltlichen Übersicht, die Müsel bietet, geht hervor, daß zwar Josquin z. B. noch mit zwei Werken darin vertreten ist, daß naturgemäß den Hauptanteil jedoch Lasso und seine Zeitgenossen haben. (Hierzu zwei kleine Anmerkungen: Den Sterbeort von Nicolaus Rosthios sollte man nicht mit dem heute unbekanntem Ortsnamen „Cosmenz“, sondern mit „Kosma“ angeben, ein unmittelbar bei Altenburg gelegenes Pfarrdorf. – Johann Walters Geburtsjahr ist nicht 1590, so irrtümlicherweise auch in der 12. Auflage des Riemann-Lexikons, jedoch richtiggestellt im 2. Ergänzungsband, sondern 1596.) Das Buch wird bereichert durch die Wiedergabe einiger Urkunden sowie verschiedener Faksimiles auf Tafeln und einen Notenanhang. Insgesamt vermittelt es ein anschauliches Bild von den Lebensverhältnissen und der Tätigkeit eines protestantischen Kleinmeisters im Zeitalter der Motette.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

HEINZ SCHÖNY: Bruckner Ikonographie: Anton Bruckner im zeitgenössischen Bildnis. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft [1972], (4), 39 S. (Zahlr. Abb.) (Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968. S. 45-83.)

Die von Heinz Schöny vorgelegte Bruckner-Ikonographie ist eigentlich ein Aufsatz in Buchform, denn die knapp vierzig Seiten wurden im Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968 veröffentlicht, aus gutem Grund aber vom Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft noch einmal 1972 als Separatum herausgebracht. Schöny ist sich der Problematik jeder Ikonographie wohl bewußt, das beweisen vor allem seine Bemerkungen zu den rund 25 Fotografien Bruckners, die jede für sich nicht nur beschrieben, ihr Originalaufenthaltsort fixiert, sondern auch die Reproduktionen in der Bruckner-

Literatur (zumindest der wichtigsten) vermerkt werden, wenn möglich mit einer Korrektur der Beschriftung, die oft auf Schätzungen beruht. Den Fotografien stehen 38 künstlerische Porträtierungen gegenüber, von denen allerdings nahezu die Hälfte die Scherenschnitte Otto Böhlers darstellen, die seit 1914 auch als nummerierte Blätter in Kartonmappen in Druck gingen; die zweite Serie existiert bis heute nur in einer Fotokopie mit unnummerierten Blättern, weil bisher ein mit Sicherheit vollständiges Exemplar nicht festzustellen war.

Selbstverständlich zählt auch die Karikatur zum ikonographischen Bestand und so wurden von Schöny fünfzehn Karikaturen aus sechs verschiedenen Händen mit aufgenommen. Lassen die Beschreibungen eine gründliche wissenschaftliche Arbeit vermuten und sind im Detail sehr ausführliche Bezüge zwischen den Schöpfern der Abbildungen Bruckners und dem Komponisten selbst hergestellt, so versagte es sich Heinz Schöny nicht, in seinem Vorwort Aussagen allgemeinerer Art zu machen, die, wie die Bruckner-Forschung der letzten dreißig Jahre nachgewiesen hat, eher problematisch erscheinen. Wieder einmal wird die bauerliche Abkunft Anton Bruckners geleugnet und im Sinn eines „allzu großen Wohlwollens“ dem Komponisten gegenüber argumentiert. „Die Zeit, die für Sitzungen bei einem Maler nötig gewesen wäre, war Bruckner als Arbeitszeit zu kostbar“ schreibt Schöny, ohne dafür allerdings den geringsten Beweis anzutreten. Karikaturen in qualitativ hochwertige Arbeiten und in Massenware in den Tageszeitungen zu teilen, dient eher der Wertorientierung, als der Erfassung des Karikaturobjektes Anton Bruckner. Auch die wenigen von Schöny angeführten Aspekte kunstgeschichtlicher Art verdienen hinterfragt zu werden.

„Eine solche Persönlichkeit wie Bruckner im Bildnis künstlerisch annähernd vollkommen festzuhalten, psychologisch erfassen zu können, hätte es bedeutender Künstler bedurft“. Hätte es dies wirklich? Oder weist nicht gerade die niederländische Genre-malerei nach, daß die Entfernung zwischen gemaltem Objekt und Realität proportional mit der künstlerischen Potenz des Malers steigt?

Schönys Dokumentationsband, das zeitgenössische Bildnis Anton Bruckners be-

treffend, hätte nicht seine Rechtfertigung in den Schlußfolgerungen des Autors erhalten müssen, die von der Hoffnung der Abbildung des Gesamthabitus einer Person sprachen. Wirklich wichtig an Bruckner war nämlich ohnehin nicht, wie er aussah, sondern was er in Noten festhielt.

Manfred Wagner, Wien

Des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer Aufzeichnungen über Beethovens Jugend. Hrsg. von Joseph SCHMIDT-GÖRG. München-Duisburg: Verlag Henle 1971. 96 S. (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. VI.)

Mit vorliegender Publikation werden *Des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer Aufzeichnungen über Beethovens Jugend* erstmals in ihrer endgültigen Fassung, vollständig und im unveränderten Originaltext wiedergegeben. Der um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Bericht, dessen Niederschrift wohl durch die biographischen Notizen von Wegeler und Ries über deren gemeinsamen Jugendfreund Beethoven angeregt worden sein dürfte und von dem auszugsweise bereits Hermann Deiters, Ludwig Schiedermaier u. a. berichtet haben, stützt sich in erster Linie auf die Erinnerungen der Schwester des Autors, Cäcilia Fischer, die von ihrem 13. bis 23. Lebensjahr Augenzeugin der Vorgänge der Beethoven'schen Familie im Haus 934 der Bonner Rheingasse gewesen war. Aus diesem, Fischers Elternhaus, in dem Beethoven mit seinen Eltern ca. von 1775 bis 1785 in Untermiete gewohnt hat, erfährt man neben Interessantem über die Beschaffenheit der Wohnung sowie über Verwandte und Freunde des Hauses vor allem sonst nirgends aufscheinende ernste und heitere Begebenheiten aus Beethovens Kindheit. So kann man hier nicht nur vom Umgang mit Eltern und Lehrern, von ersten Kompositionsversuchen oder der frühen Begeisterung für alles Musikalische hören, sondern unter anderem auch mit Schmunzeln lesen, daß sich der kleine „Lutwig... am Gegitter in das Hünerhaus eingeschlichen“, um „Eyer“ zu klauen. Fischer läßt dabei in naiver und aufrichtiger Bewunderung Beethovens Person stets liebenswert menschlich erscheinen, auch wenn er deren äußere Erscheinung – für Beethoven nicht gerade sehr schmeichelhaft – als

„kurz getrungen, breit in der Schulter, kurz von Hals, dicker Kopf, runde Naß, schwarzbraune (!) Gesicht's Farb“ beschreibt.

Natürlich sind – und dies wurde vom Herausgeber im Vorwort auch vermerkt – Fischers Mitteilungen mit einiger Vorsicht zu genießen und immer im Zusammenhang mit den übrigen Forschungsergebnissen zu Beethovens Jugend zu betrachten, zumal bekanntlich die sehr lange verbreitete irriige Meinung, Beethoven sei in Fischers Haus geboren, auf dessen Bericht zurückgeht. Daß Fischer diese Ehre für sich in Anspruch nehmen wollte, ist nur zu natürlich, doch lassen seine Aufzeichnungen im übrigen keine Spuren absichtlicher Erfindung erkennen und geben – abgesehen von der Person Beethovens – auch einen interessanten Einblick in die gutbürgerliche Alltagswelt des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Personen- und Ortsverzeichnis sowie zahlreiche erläuternde Anmerkungen des Herausgebers machen den oft nicht ganz leicht verständlichen Text nicht nur lesbarer, sondern auch wissenschaftlich verwertbar.

Josef-Horst Lederer, Graz

REINHOLD SIETZ: Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 163 S. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 21.)

Robert Schumann reihte 1853 Theodor Kirchner (1823-1903) in seinem Brahms ankündigenden Artikel *Neue Bahnen* mit Joseph Joachim, Albert Dietrich, Woldemar Bargiel und einigen anderen Komponisten der gleichen Generation unter die „hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit“ ein (*Neue Zeitschrift für Musik* vom 28. Oktober 1853). 1879 schrieb Elisabeth von Herzogenberg über Kirchner in einem Brief an Brahms: „Und wenn ich sie [die Klavierstücke] mit ihm spiele, so bin ich im Moment ganz interessiert und oft voll Freude über die vielen feinen Züge und das ganze urmusikalische Gepräge alles dessen, was er macht; aber sich hinsetzen und sich diese Miniaturbildchen mit ihrem meist so weichen Inhalt zu eigen zu machen und für sich allein so hinsäuseln, und feine Mittelstimmen mit dem Daumen aus dem Klavier herausbebern – wer kann das!“ (*Brahms Briefwechsel* I, S. 94). In diesen beiden

zeitgenössischen Aussprüchen, die einem bei der Lektüre der vorliegenden Veröffentlichung unwillkürlich in den Sinn kommen, lagen gleichsam Glück und Tragik des Komponisten Theodor Kirchner beschlossen: Glück, daß er als junger talentvoller Komponist von so bedeutenden Meistern wie Mendelssohn und Schumann gefördert wurde und in der Folgezeit allgemein Anerkennung fand – Tragik, daß sich seinen Werken gegenüber schon zu seinen Lebzeiten eine gewisse Müdigkeit und Interesselosigkeit einstellte.

Reinhold Sietz will mit seiner Monographie über Kirchner, die er nach eigener Angabe in der Hauptsache 1941 im Manuskript abschloß und von der er einige Abschnitte in einem Aufsatz unter dem Titel *Johannes Brahms und Theodor Kirchner* 1960 in dieser Zeitschrift vorlegte (S. 396-404), eine Art von Ehrenrettung, Rechtfertigung und zugleich Aufwertung dieses weitgehend in Vergessenheit geratenen Komponisten vornehmen. Das Werk enthält einen biographischen Überblick, eine Würdigung des Menschen und Künstlers und eine teilweise sehr eingehende Besprechung seiner Klavierwerke. Den Abschluß bildet ein über einhundert Opuszahlen umfassendes Werkverzeichnis, das neben Kompositionen für Klavier auch Kammermusik-, Orgel- und Vokalwerke sowie zahlreiche Bearbeitungen für Klavier zu zwei, vier und acht Händen vornehmlich Beethovenscher, Schumannscher und Brahms'scher Werke aufweist.

Bei der Abfassung seines Buches ist der Autor weitgehend auf Objektivität bedacht gewesen, solange es Kirchners teilweise sehr erfolgreiches Wirken als Pianist, Organist und Lehrer – etwa in Winterthur – und seine – wohl in seinem Charakter begründete – Unstetigkeit in der Lebensführung angeht, die ihn trotz aller kompositorischen und sonstigen musikalischen Begabung in späteren Jahren in bedrängte Verhältnisse geraten und auf die Hilfe von Mitmenschen angewiesen sein ließ. Wenn es jedoch um die Wertschätzung von Kirchners Kompositionen, vor allem seiner Klavierwerke, geht, dann überschätzt er Kirchners kompositorische Kräfte wohl etwas, wenn er beispielsweise betont, daß dieser „in mancher Feinheit über Schubert“ hinausgehe (S. 119) oder am Ende seiner Ausführungen zu dem Resultat kommt, daß Kirchner „das pian-

istische Bindeglied zwischen Schumann und Brahms“ darstelle (S. 138). Dies ist jedoch eine Konstruktion, die den tatsächlichen Gegebenheiten nicht entspricht. Brahms ging als Komponist und damit auch als Klavierkomponist einen anderen Weg als Schumann. Überdies lassen die von Sietz behutsam vorgenommenen Werkbesprechungen erkennen, daß Kirchner sich stilistisch fast immer an andere Meister anlehnte, vor allem an Schumann, in einigen Kompositionen auch an Chopin und später an Brahms. Die Nähe zu Schumann zeigt sich schon rein äußerlich in Werktiteln wie etwa *Neue Davidsbündlertänze* (op. 17, 1872), *Neue Albumblätter* (op. 49, 1880), *Florestan und Eusebius. Nachklänge* (op. 53, 1881) oder *Neue Kinderszenen* (op. 55, 1881), wie Kirchner überhaupt, wie überliefert wird, sich Schumann auch geistig am engsten verbunden fühlte (vgl. S. 137).

Sietz' Darlegungen machen erneut bewußt, daß es sich bei Kirchner zwar um einen durchaus achtbaren und talentierten Komponisten seiner Zeit handelt, bei dem jedoch die epigonalen gegenüber den schöpferischen Tendenzen überwiegen.

Imogen Fellingner, Berlin

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 13: Klavierquartett und Klavierquintette. Hrsg. von Ingmar BENGTTSSON und Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1973. XXII, 233 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Außerhalb seines Heimatlandes ist dem schwedischen Komponisten Franz Adolf Berwald (1796-1868) relativ spät Gerechtigkeit widerfahren; und erst unserer Epoche bleibt jene künstlerische Wiedergutmachung vorbehalten, die sich freilich nur zögernd auszuwirken beginnt. Das großzügige Unternehmen der Berwald-Gesamtausgabe (seit 1966), die seine Werke in ca. fünfundzwanzig Bänden publizieren wird, dürfte hier sicherlich eine gewichtige Bresche zu schlagen vermögen. Die Leitung der Berwald-Edition hat naturgemäß ein aus namhaften schwedischen Musikologen bestehendes Komitee inne, das die jeweilige Quellsituation genau kennt, die Vorlagen sofort an Ort und Stelle vergleichen und überprüfen kann. Von vornherein ist so die größtmögliche Sorgfalt dieser Ausgabe garantiert, die

ja nicht bloß wissenschaftlichen, sondern weitgehend auch praktischen Anforderungen genügen will. Eben diese Sorgfalt ist dem vorliegenden Bande zuteil geworden, welcher Berwalds Klavier-Kammermusik gewidmet ist. Zwar ist gerade dieses Schaffensgebiet bis vor kurzem eine terra incognita gewesen; doch will das nicht viel besagen, wenn man weiß, daß illustre Künstler des 19. Jahrhunderts sich positiv, ja beinahe enthusiastisch über Berwalds Klaviertrios und Klavierquintette geäußert haben. Die höchst anerkennende Wertung durch Franz Liszt, den er verehrt und dem er das A-dur-Quintett zugeeignet hat, ist im Vorwort der vorliegenden Publikation nachzulesen; ergänzend hierzu mögen noch die aus der gleichen Zeit stammenden Meinungen Hans von Bülow und Carl Tausigs Erwähnung finden. Am 6. Februar 1858 schrieb Bülow an Alexander Ritter: „Das Trio von Berwald ist ein wahres Prachtstück. Sieh Dir einmal die drei Trios sowie die beiden Klavierquintette dieses alten Zukunftsmusikus an, und Ihr werdet Eure Freude daran haben“. Und in ganz ähnlichem Sinne schrieb Tausig an Liszt: „Ich habe hier das Berwaldsche Trio produziert, was einen ansehnlichen Skandal nach sich zog; alle Kritiker, Relistab obenan, beehren es mit dem Namen der ‚furchtbarsten Zukunftsmusik‘, und Sie können sich denken, was dieselben weiter sagen . . .“

Zum veritablen „Zukunftsmusiker“ nach Lisztschem gusto allerdings hat sich Berwald denn doch nicht entwickelt. Im Grunde bleibt er der klassischen Sphäre treu; mancherlei stilistischen Einflüssen offen, steht er trotzdem kaum verwechselbar für sich. Gewiß sind speziell im Klavierpart die rein virtuoson Antriebe stark spürbar; dennoch ist die Selbständigkeit der künstlerischen Aussage, vor allem im c-moll-Quintett, nicht zu überhören. Für Berwald sprechen immer wieder die Feinsinnigkeit der kompositorischen Faktur, die Abwechslung im harmonisch-modulatorischen Plan sowie die deutlich hervortretende Neigung, den Gesamtzusammenhang seiner instrumentalen Schöpfungen intensiv zu durchdenken und die einzelnen Sätze eines Werkes fester aneinander zu binden.

Berwalds früher Schaffenszeit (1819) entstammt das Es-dur-Quartett für Klavier, Klarinette, Horn und Fagott, ein liebenswürdiges, die spezifischen Klangfarben der

Instrumente wohl ausnutzendes Opus, das bereits auf das Bläser-Streicher-Septett in B-dur von 1828 vorausweist. Bedeutsamer freilich erscheinen die beiden einer wesentlich späteren Lebensperiode zugehörigen Klavierquintette in c-moll (op. 5) und A-dur (op. 6), die übrigens schon in den 1850er Jahren von dem Hamburger Verleger Julius Schubert gedruckt wurden. Diese bieten – worauf die Editoren zu Recht aufmerksam machen – zudem interessante Muster für Berwalds Bearbeitungstechnik eigener Werke. Das Finale des c-moll-Quintetts greift zu einem beträchtlichen Teil auf Material der Tongemälde *Wettlauf* (Sämtliche Werke, Band 9) und *Ernste und heitere Grillen* (Sämtliche Werke, Band 8) zurück, während das Finale des A-dur-Quintetts bestimmte Züge aus dem Allegro molto-Abschnitt des Tongemäldes *Bayaderen-Fest* (Sämtliche Werke, Band 9) wiederaufnimmt. Zusätzlich präsentiert Band 13 noch ein weiteres, jedoch unvollständiges Klavierquintett in A-dur mit den Sätzen Larghetto und Scherzo (nebst einem abschließenden Larghetto-Zitat und einer Allegro-Coda). Vom ersten Satz dieses Werkes sind in der autographen Partitur nur die letzten 23 Takte erhalten geblieben, die nun wieder völlig übereinstimmen mit dem Schluß des ersten Satzes (Allegro con gusto) im A-dur-Quintett op. 6. Aus verschiedenen Gründen darf man aber vermuten, daß der verloren gegangene erste Satz dieses unkompletten Quintetts identisch gewesen ist mit dem ersten Satz von Opus 6. Aus einer Kombination dieses Satzes mit den vorhandenen Sätzen Larghetto und Scherzo ließe sich also ebenfalls ein vollständiges Klavierquintett in A-dur gewinnen.

Über Abweichungen des Notentextes beim Vergleich der herangezogenen Quellen gibt der Kritische Bericht (am Schluß des Bandes) Auskunft. Werner Bollert, Berlin

ESTÊVÃO DE BRITO: *Motectorum Liber primus Officium defunctorum Psalmi Hymnique per annum*, hrsg. von Miguel Querol GAVALDÁ. Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian 1972. (Portugaliae Musica. Série A. XXI.)

Granada und Málaga sind die spanischen Kathedralen, die in den sechziger Jahren am

bereitwilligsten ihre Urkundensammlungen Musikforschern verfügbar machten. Daher sind die Essays, Ausgaben und Monographien über Musik in jenen zwei Kathedralen die besten in letzter Zeit herausgegebenen über spanische Kathedral-Musik. José López-Calos hervorragende zweibändige Ausgabe *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963) war ein Muster der Gelehrsamkeit und der gegenwärtige erste Band einer geplanten zweibändigen Ausgabe von Britos Werken übertrifft jedes andere Projekt dieser Art über einen einzelnen spanischen Kathedral-Komponisten.

Brito (1575? -1641) gehörte den Plejaden von portugiesischen musikalischen Leuchten an, die in Spanien während der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts schienen. Zu ihnen gehörten Afonso Vaz da Costa (Badajoz und Ávila), Manuel Tavares (Murcia, Las Palmas, und Cuenca), Nicolás Tavares (Cádiz), Francisco Santiago (Plasencia, Madrid, und Sevilla), Manuel Leitão Avilez (Úbeda und Königskapelle, Granada), Racionero Manuel Correa (Sevilla) und Fray Manuel Correa (Sigüenza und Saragossa). Sie waren im Erlangen der besten Stellungen so erfolgreich, daß sie unmäßigen Neid erregten und schon vor 1640 absichtlich als Anwärter auf Stellen in den Kathedralen aus nationalen Gründen ausgeschlossen wurden.

Anstatt zu veröffentlichen, ließ Brito, wie die meisten iberischen Komponisten seiner Generation, seine Werke gegen Ende seiner Laufbahn teuer auf Pergament kopieren. Aus drei solcher luxuriöser Pergament-Chorbücher, um 1631 von Pedro Marañón kopiert, stellte Querol Gavaldá die gegenwärtige Ausgabe zusammen. Eines der Chorbücher (Hs. IV) enthält auch das Graf von Ureña Requiem, das von Cristóbal de Morales komponiert und von Bermudo 1555 in seiner *Declaración de instrumentos musicales*, folio 139 (recte 140, siehe Journal of the American Musicological Society VI/1 [Spring, 1953], S. 38) erwähnt wurde. Anonym war dasselbe Morales Requiem zu Valladolid in dem sogenannten Santiago Kirchspiel Chorbuch enthalten, das Schwester Marie Sagues 1960 herausgab (siehe meine Rezension in Musical Quarterly, XLVIII/4 [Oktober 1962], Seite 533-534).

Ein anderer „Gastkomponist“ in den Brito-Quellen, die Querol Gavaldá benutzte, war Britos eigener Lehrer Filipe de Magalhães (1571? -1652), dessen Motette in König Johanns IV *Primeira parte do intex da livraria* (Lissabon 1649) auf Seite 452 [recte 456] verzeichnet wurde und von Querol Gavaldá in der gegenwärtigen Ausgabe auf Seite 13-16 steht.

Etliche Ähnlichkeiten zwischen Lehrer und Schüler vereinigen die Stile von Magalhães und Brito: eine Vorliebe für durch die reine Quinte verbundene Motive, für scharfe Themen, für nachahmende, aus drei oder vier Noten bestehende Einheiten gefolgt von einer Pause, und für Nachahmungen durch Umkehrung oder für gepaarte Nachahmung. Brito zeigt sich in den 25 Motetten, sieben Psalmen, 28 Hymnen, in dem Totenamt und in der Totenmesse, aus denen der gegenwärtige Band besteht, als ein Komponist von großem kontrapunktischen Geschick, ein *prima prattica* Meister, der seine Werke gleichzeitig mit außergewöhnlicher persönlicher Wärme ausstattete. Nur drei seiner hier veröffentlichten Motetten sind für acht Stimmen, im Gegensatz zu den acht vorhandenen Motetten des Juan Gutiérrez de Padilla und den vier Doppelchor-Messen desselben Komponisten, der im Februar 1613 sein Hauptkonkurrent um die Stellung an der Málaga Kathedrale war.

Brito unterscheidet sich von Victoria in seinen schnellen Notenfolgen, die von langsamen durchsetzt sind oder auf langsame folgen, in seiner Vorliebe für esoterischen Kontrapunkt, in seinen zahlreichen freien harmonischen Sequenzen, in seiner Art, gleichzeitig durch ein Kreuz erhöhte Noten und solche ohne dieses Vorzeichen in den verschiedenen Stimmen zu notieren, sowie in seinem Gefallen an sechsteiliger Komposition. Auch unterscheidet er sich von Victoria dadurch, daß er besonders den örtlichen spanischen Choralgesang einbezieht. Alle seine vier Hymnen, *Defensor alma Hispaniae*, *Exultet coelum laudibus*, *Jesu corona virginum* und *Fortem virili pectore* sind auf derselben Melodie, der spanischen Hymne, des heiligen Johannes, aufgebaut. Britos Interesse für den Gebrauch derselben Choralgesang- und Hymnenmelodie für mehrere verschiedene Hymnen unterscheidet ihn noch mehr von Victoria und

zeigt ihn zu gleicher Zeit als einen vollendeten Meister der Variationstechnik. Mindestens zwölf von Britos Hymnenmelodien fehlen in Bryden-Hughes *An Index of Gregorian Chant*, II (1969). Wenn Brito unbegleiteten Choralgesang verwendet, benutzt er spezifische und abhebbende Zeitmaße, wie man z. B. in seinem *Memento mei „Del Arçobispo don Bernardino“* feststellen kann.

Der vorliegende Band ist leider nicht ganz fehlerfrei. Einige seien hier angemerkt: Brito wurde am 1. Juni (nicht 1. Januar) 1597 zum Kapellmeister an der Badajoz Kathedrale ernannt und starb vor dem 2. Dezember (nicht 2. Januar) 1641. Fehler bei den Taktnummern auf den folgenden Seiten sollten durch ein Druckfehlerverzeichnis korrigiert werden: 34.55¹ (bassus), 53.30³ (cantus I), 67-71 (8 nötig unter altus clef), 70.54¹ (cantus II) 72.7³ (cantus II), 80.57-58 (bassus), 80.63² (cantus II), 95.19² und 95.28⁴ (cantus), 99.28³ (bassus), 102.48 (bassus), 130.24¹ (altus II).

Robert Stevenson, Los Angeles

ANDREJ RIJAVEC: Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca – Compositional technique in the instrumental chamber works of Slavko Osterc. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti Academia scientiarum et artium slovenica 1972. S. 309-375, zahlr. Notenbeisp. (Classics I: historia et sociologia. Razprave / Dissertationes VII/4.)

Verständlicherweise stärker als Wien übte für die Musiker aus den Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie in der Zwischenkriegszeit Prag eine besondere Anziehungskraft aus. (In dieser Hinsicht dürfte nur Berlin noch größere Bedeutung besitzen.) Unter den zahlreichen Besuchern der Musikstätten und der Studierenden am Konservatorium kommt dem 1895 geborenen Slavko Osterc schon deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil er später, nach seiner Rückkehr nach Jugoslawien, in Ljubljana selbst Professor am Konservatorium wurde und somit Einflußmöglichkeiten auf eine weitere Musikergeneration hatte. Doch weniger damit beschäftigt sich die vorliegende Dissertation aus der Schule Dragotin Cvetkos, sondern mit dem kammermusikalischen Instrumentalwerk von Osterc

als einer Werkgruppe, die sowohl quantitativ überwiegt als ihr auch nach des Komponisten eigenen Worten (und durchaus mit dem Streichquartetttschaffen der Großen von Beethoven bis Bartók und Schönberg vergleichbar) Schlüsselstellung zukommt. (Mit anderen Bereichen hatten sich Autor und einige Kollegen schon früher auseinandergesetzt, vgl. Zitate S. 5.) Anhand dieser 22 Werke vom *a*-moll-Quartett des Jahres 1923 bis zur Cellosonate aus dem Todesjahr 1941 lassen sich nicht nur die 3 Hauptphasen von Osterc's Schaffen nachvollziehen (1922-25 autodidaktisches Komponieren in Celje, 1925-27 intensives Studium bei Jiráček, Novák und Hába in Prag, mit der Erfahrung der europäischen Avantgarde, 1927-41 das reife Schaffen, das einen eigenständigen Weg zwischen Tradition und Moderne sucht), sondern die wesentlichsten Gestaltungsprinzipien seines Gesamtschaffens analysieren (die der westliche Leser der englischen Summary S. 65-71 entnehmen und zum Teil wenigstens auch an den zahlreichen in den slowenischen Text eingestreuten Notenbeispielen überprüfen kann). Was Cvetko in seiner *Histoire de la musique Slovène* (Maribor 1967, S. 307-309) notgedrungen nur andeutungsweise über Osterc aussagen konnte, wird hier von seinem Schüler in überzeugender Weise konkretisiert und differenziert: Osterc als ein zu seiner Zeit vielleicht progressiver erscheinender Komponist im Koordinatensystem „*Expressionismus Schönberg-Bergscher Prägung – Neobarock Hindemiths – Neoklassizismus Stravinskys*“. Indem er auf der Basis der traditionellen Musik seiner Heimat und nach Aufnahme der Avantgarde ungarischer und Wiener Herkunft fast bis zu einer Vorausahnung serieller Techniken vorstößt, gleichwohl aber gewisse traditionelle Momente wie Wiederholungen, Sequenzen etc. ebenso wie gewisse funktionsharmonische Abschnitte niemals aufgibt, hat er der slovenischen Musik den Anschluß an die führenden Richtungen gesichert.

Für ein Gesamtbild der europäischen Musik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sind Schriften wie die vorliegende unerlässlich und es bleibt zu hoffen, daß diese Initiative der „Cvetko-Schule in Ljubljana“ reichliche Nachahmung finde.

Rudolf Flotzinger, Graz

DIETMAR NAJOCK: *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Göttingen: 1972. 229 S., 2 Abb., 4 Taf. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 2.) (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.)*

Als C. von Jan 1895 seine *Musici Scriptores Graeci* veröffentlichte, nahm er zwei Traktate nicht auf, die schon J. F. Bellermann (*Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musicae*, Berlin 1841.) herausgegeben und die A. J. H. Vincent (*Notices sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique. Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi*, 16, 2, Paris 1847.) übersetzt hatte, nämlich den Traktat eines Dionysios und die *Anonymi scriptio de musica*. Letztere liegt nun in einer von Grund auf neukonstituierten Ausgabe vor; der Bearbeiter, Dietmar Najock, konnte auch für die ursprünglich vom Rezensenten selbst angekündigte (E. Pöhlmann, *Bakcheios* [Bacchius], *Pseudo-Bakcheios* [= Dionysios] und *Anonymi Bellermann*, MGG 15, Suppl., 1970, 424.) Teubner-Ausgabe gewonnen werden (inzwischen erschienen).

Die *Anonymi scriptio* ist ein Aggregat selbständiger Fachschriften, deren Grenzen kenntlich sind: Von einem Anonymus I stammt die τέχνη μουσική (§ 1-11), die in § 83-93 in einer leicht abweichenden Redaktion als περί μελοποιίας wiederkehrt. In beiden Fassungen werden rhythmische Notation, Vortragszeichen und Grundformen der Melodiebildung behandelt. Durch die in Fachbüchern üblichen, das betr. Fachgebiet gleichzeitig definierenden und gliedernden Einleitungssätze (M. Fuhrmann, *Das systematische Lehrbuch*, Göttingen 1960, 29, 34) heben sich Anonymus II (§ 12-28) und Anonymus III (§ 29-66 bis ὑποκειμένων) heraus. Beide Traktate behandeln verschieden ausführlich die gleichen Gegenstände, Ton, Intervall, System, Genera, Transpositionsskalen, Modulation, Melodiebildung; die Quelle ist Aristoxenos bzw. seine Schule. In § 66 läßt C. von Jan (*Die griechische Musik*, 2. Artikel, Die Exzerpte aus Aristoxenos, *Philologus* 30, 1871, 414; Najock, S. 186, 190 f.) einen Anonymus IV (§ 66-82) beginnen, während Najock an den betreffenden Stellen lediglich den

Übergang zu einer je anderen Quelle annimmt. Der Abschnitt erläutert die Notenschrift und den Tonleitaraufbau und gibt Beispiele für Solmisation und Gehörbildung. Den Schluß bildet eine ungeordnete Reihe von Nachträgen (§ 94-104), darunter sechs Musikbeispiele.

Die Bedeutung der Anonymi liegt darin, daß sie in ihren § 1-11 und 66-104 Material bieten, das der Musikpraxis mehr als üblich Rechnung trägt und aus anderen Quellen nicht bekannt ist. Unzulänglichkeiten der alten Ausgaben erschwerten aber den Zugang, Aufbau, Quellen und Datierung der Texte blieb ungesichert. Nun erst liegt ein verlässlicher Text vor. Najock beschreibt alle 21 Handschriften und entwickelt ausführlich deren Abhängigkeitsverhältnis. Ein Archetypus des 10. Jahrhunderts ist Quelle von drei Überlieferungsgruppen, A, B und γ (= CD); von ihm unabhängig sind die im sog. Hagiopolites überlieferten § 33-69 und 78 und der § 104 in Exzerpthandschriften (S. V und 312-322.). Die vorliegende Kompilation ist jedenfalls vor dem 10. Jahrhundert entstanden, vielleicht auf recht mechanische Weise: Rezensent hatte versucht, die absonderliche Abfolge der Traktate als eine Buchbindersynthese zweier älterer Kompilationen zu erklären, von denen die erste die Anonymi I und II, die zweite die Anonymi III, IV, I und Nachträge enthalten habe. (E. Pöhlmann, *Bakcheios*, S. 423.) Aus Anomalien der § 78/79 erschließt Najock eine Minuskel- und zwei Majuskelvorstufen des Archetypus. Zumindest für die einzelnen Anonymi, wenn schon nicht für deren Kompilation, darf man also jetzt das 5./6. Jahrhundert als t. a. q. betrachten (S. 18-64). Es folgt der Text und die fortlaufend kommentierte, sehr textnahe Übersetzung (S. 66-159). Eine Reihe von Exkursen wie „Die Abschnitte zur Melopoiie“, „Gliederung“, „Quellen“, „Vergleich des Anonymus III und Kleonides“ (S. 161-206) vertiefen Einzelfragen, ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein index verborum erleichtern die Benützung der Ausgabe, die wenig Wünsche offen läßt. Die Detailkritik kann sich daher auf einige Beispiele beschränken:

1) Bekanntlich sind die den Vokalnoten $\lambda \star \lambda \perp$ entsprechenden Instrumentalnoten $\sphericalangle \nu \sphericalangle \sphericalangle$ in den Handschriften als Varianten des „Halben Alpha“ beschrieben, graphisch

aber vollkommen durcheinander geraten. Najock versucht nun (S. 7 f.), die dem Zeichen \wedge entsprechende Instrumentalnote als χ zu rekonstruieren (vgl. auch § 67, 77, 79, 80, 81, 96), obwohl eine Inschrift von 128 v. Chr., der zweite delphische Hymnus, die von Bellermann gewählte und auch in Handschriften vertretene Form \wedge als richtig erweist. (Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970, S. 76, 143 f. und Abb. 21.) Zu modifizieren ist auch die Rekonstruktion der Diastole in § 11 und 93 als τ , wo man nicht erfährt, daß die gerundete Form τ fünfmal in ptolemäischen Papyri belegt ist. (Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler*, S. 80, 90, 92, 141.)

2) Die Anonymi folgen in den Handschriften in der Regel ohne Zwischenüberschrift auf Aristides Quintilianus. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich für beide Texte beinahe das gleiche Stemma ergibt. Freilich führt Najock die Handschriften B und C unmittelbar auf den Archetypus zurück, während R. P. Winnington-Ingram (*Aristides Quintilianus De Musica*, Leipzig 1963, XVIII.) einen Hyparchetypus BC erschließt. Najock ist hier durch eine interessante, aber kaum fundierte Hypothese präjudiziert: Daraus, daß A eine Lücke zwischen § 82 und 83 aufweist, daß in § 83 bis 104 und in C § 80-104 fehlen, schließt er, es seien alle drei Handschriften direkt aus dem allmählich ab § 82 zerfallenden Archetypus beschrieben worden (S. 58 f.). Alle daraus folgenden Schwierigkeiten umgeht die Annahme, der Schreiber eines Hyparchetypus BC habe erkannt, daß mit § 83 eine leicht abweichende Redaktion von § 1-11 beginne, und deshalb seinen Text hier beschloss. Hierzu stimmt eine Liste möglicher Bindefehler BC, die Najock dankenswerter Weise anführt, wenn auch in ihrer Bedeutung relativiert (S. 56 f.).

3) Wie erwähnt verwirft Najock die Beobachtungen Jans, der in § 66 interpungiert und einen Anonymus IV beginnen läßt. Den folgenden Text kann man aber nach Tilgung einer offenkundigen Dittographie als typische Einleitungsformel einer Fachschrift (s. o.) verstehen: Τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης πολυμεροῦς ὑπαρχούσης [ἤς] μέρος ἐστὶν ἡ ἀρμονικὴ κ. τ. λ. Najock möchte die Einheit von § 29-104 erweisen, diskutiert aber auch ausführlich alle Gegeninstanzen (S. 186, 200, 206), die

zusammengenommen doch eher für Jans Vorschlag sprechen. Hinzu kommt nun, daß in dem vom Archetypus unabhängigen Hagiopolites der Anonymus IV eine neue Überschrift trägt und das oben getilgte [ἤς] nicht kennt (S. 216 f., 221 f.). Es darf daher wohl mit der eingangs vorgetragenen Aufteilung in 4 Anonymi nebst Nachträgen sein Bewenden haben.

Einwände dieser Art mindern den Wert der neuen Ausgabe nicht, sondern lassen einen besonderen Vorzug der Arbeit deutlich werden, nämlich die Ausführlichkeit in der Dokumentation. So bleiben die Entscheidungen des Herausgebers immer überprüfbar. Najock hat mit den Anonymi der Klassischen Philologie und Musikwissenschaft einen verlässlichen und gut erschlossenen Text bereitgestellt, dem man den verdienten Erfolg wünscht.

Egert Pöhlmann, Erlangen

ANTON BRUCKNER: *Sämtliche Werke. Band VIII/1: VIII. Symphonie c-moll Fassung von 1887.*

Symphonie f-moll. Fassung von 1863. Vorgelegt von Leopold NOWAK. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1972 und 1973. (VI), 241 und 127 S.

Die kritische Gesamtausgabe des Werkes Anton Bruckners hat einen beschwerlichen Weg hinter sich. Nach einem ersten Versuch von Robert Haas und Alfred Orel, die in den dreißiger Jahren einen Teil des Brucknerschen Oeuvres mit und ohne Revisionsbericht edierten, später dann in Studienpartituren zugänglich machten, deren letzter Band in Zusammenarbeit 1952 erschienen war, war ab 1951 Leopold Nowak, der Nestor der internationalen Bruckner-Forschung, im Auftrage der österreichischen Nationalbibliothek darangegangen, eine neue Gesamtausgabe zu erstellen. In großen Umrissen liegt diese heute vor und die kommenden Jahre werden dazu dienen, Bruckners verschiedenen Fassungen zu ihrem Recht zu verhelfen. So erschien 1972 Bruckners erste Fassung der 8. Symphonie, die nach der Ablehnung durch Hermann Levi vom Komponisten noch einmal bearbeitet wurde, um dem gängigen Zeitgeschmack eher Rechnung zu tragen. Von dieser 1. Fassung wurde bis zur Erstellung der Gesamtausgabe durch

Nowak zweimal der erste Satz aufgeführt: beim 12. Internationalen Bruckner-Fest in München am 2. Mai 1954 unter Eugen Jochum und zum 60. Todestag Bruckners in Wien am 7. Oktober 1956 unter Dr. Volkmar Andreae. Gewiß bedauerlich war auch, daß während der Wiener Festwochen 1974, die dem 150. Geburtstag Bruckners verpflichtet waren, sich kein Wiener Orchester bereitfand, diese 1. Fassung in ihr Programm aufzunehmen. Dabei hätte sie im Gegensatz zu anderen Symphonien Bruckners den Vergleich durchaus verdient, denn der Unterschied zwischen den beiden Fassungen wird nicht nur den Musikologen bei genauer Durchsicht der Studienpartituren klar. Auch der Hörer würde verblüfft sein von den dreißig Takten im stärksten Fortissimo, die mit dem Hauptthema in vierfacher Vergrößerung den 1. Satz beschließen. Ebenso würde man vergeblich nach den Harfen im Trio suchen; spektakulär ist weiter der letzte Höhepunkt im Adagio, der nicht in *Es-dur*, sondern in *C-dur* zu hören ist und von drei Beckenschlägen begleitet wird statt von einem. Dies bedeutet eine neue kleinformatige Grundlage für die Symphonie, allerdings kein Antasten der Substanz und der melodischen Gedankenwelt. Leopold Nowak hat in seinem Vorwort schon darauf hingewiesen, daß die Veröffentlichung dieser Partitur zum ersten Mal Gelegenheit geben wird, Bruckner bei einer seiner Umarbeitungen genau zu studieren. Dies war nicht möglich bei der ersten und zweiten Fassung der 1. Symphonie, die zeitlich doch zu weit auseinanderliegen und Bruckners Jugend- und Altersziel repräsentieren. Die 8. Symphonie hingegen läßt erkennen, wie Bruckner sich auf den Zeitgeschmack, soweit er sich im Klangfarbenbereich abspielte, oder auch auf Kürzungen (insgesamt 164 Takte) einstellte.

Abzulesen wird aus der ersten Fassung auch sein, wieweit Bruckner vom Klangstil Richard Wagners entfernt war, eine Tatsache, die zwar interpretatorisch in den letzten Jahren eindeutig nachgewiesen wurde, wissenschaftlich aber eher wenig Beachtung fand. Zu denken wird geben müssen, daß für die Umarbeitung der ersten drei Sätze Bruckner neue Partituren schrieb, für das Finale jedoch die vorhandene Partitur benutzte. Somit ergäben sich Ansatzpunkte in zweierlei Richtung: Erstens könnte mit

rationaler Überprüfbarkeit die Differenzierung zwischen Bruckner und Wagnerischem Klangstil an einem deutlichen Exempel statuiert werden, andererseits ist die Chance gegeben, dieser Differenzierung an ein und demselben Werk im Konzertsaal Ausdruck zu verleihen. Am Wort sind jetzt Musikwissenschaftler und Interpreten.

Für den Rezipienten nicht wiederentdeckt werden müßte Bruckners Studien-symphonie in *f-moll*, die Leopold Nowak in der Fassung von 1863/1973 ebenfalls im Rahmen der Gesamtausgabe vorlegte. Denn der Komponist wußte selbst sehr genau ihren Stellenwert abzugrenzen und titulierte sie in der Abschrift mit der eigenhändig geschriebenen Bezeichnung „*Schularbeit 863*“. Diese Übung von Bruckners Hand läßt sich auch im Verlauf deutlich nachlesen. Vor allem geht es um die Lösung kompositionstechnischer Probleme. Das Ringen um Motive, ihre Entwicklung und Weiterführung und um die Instrumentierung verdrängen genaue Bezeichnungen für Dynamik, Agogik und Phrasierung. Die orchestermäßige Ausführung ist überhaupt nicht notiert (im 1. Satz stehen einige dynamische und agogische Bemerkungen des Bruckner-Lehrers Kitzler). So bietet das Autograph für den Nicht-Eingeweihten eine eher unvollkommene Vorlage, was vielleicht im Titel der Studienpartitur mehr Ausdruck hätte erfahren können. Diese Ausgabe wird im Gegensatz zu jener der ersten Fassung der 8. Symphonie nur dem Musikwissenschaftler zu Diensten sein, für die Rezeption im Konzertsaal könnte bei dem derzeitigen Standard der Rezeptionsgeschichte der Werke Bruckners nicht plädiert werden.

Manfred Wagner, Wien

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

THEODOR AIGNER: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus. München: Musikverlag Emil Katzibichler 1974. XXVIII, 285 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 3. – Zugleich Band 8 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

GERHARD ALBERSHEIM: Zur Musikpsychologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1974). 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 33.)

ARNE AULIN – HERBERT CONNOR: Svensk musik. Från vållat till Årnljot. Lund: Bonnier (1974). 544 S.

J[OHANN] S[EBASTIAN] BACH: Sonaten für Violine und Klavier (Cembalo). Nach zeitgenössischen Abschriften und der Eigenschaft dreier Sätze hrsg. und mit Aussetzung des Generalbasses versehen von Hans EPPSTEIN. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin THEOPOLD: Mit einer weiteren Violinstimme für den praktischen Gebrauch von Karl RÖHRIG. 1-3 und 4-6. München: G. Henle Verlag (1971). (VI), 53, 22, 22 und (VII), 126, 43, 43 S.

FRANCES BEDFORD and ROBERT CONANT: Twentieth-Century Harpsichord Music. Hackensack, New Jersey: Joseph Boinin, Inc. (1974). XXI, 95 S. (Music Indexes and Bibliographies. 8.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Streichtrios und Streichduos. Hrsg. nach Eigenschriften, einer Abschrift und Originalausgaben von Emil PLATEN. München: G. Henle Verlag (1973). 61, 66, 58 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Streichquintette. Nach Eigenschriften, Abschriften und den Originalausgaben hrsg. von Johannes HERZOG. München: G. Henle Verlag (1973). 42, 38, 36, 34, 31 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung III. Band 4: Werke für Violine und Orchester. Hrsg. von Shin Augustinus KOJIMA. München: G. Henle Verlag 1973. VIII, 111 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 13: Songs for Solo Voice and Orchestra. Edited by Ian KEMP. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XXIX, 136 S.

CELIA BIZONY: The Family of Bach: A brief History. Horsham, Sussex: The Artemis Press Ltd 1975. 47 S.

WALTER BLANKENBURG: Einführung in Bachs h-moll-Messe BWV 232. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage mit vollständigem Text. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). 111 S.

GERDA BROSCHE-GRAESER: Beethovens Unsterbliche Geliebte. Legende – Vermutung – Tatsachen. Wien-München: Amalthea-Verlag (1974). 223 S.

HANS BUCHNER: Sämtliche Orgelwerke. Erster Teil: Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel FI 8^a. Hrsg. von Jost Harro SCHMIDT. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1974. XI, 217 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 54.)

HANS BUCHNER: Sämtliche Orgelwerke. Zweiter Teil: Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Zürich S 284 sowie Stücke aus verschiedenen anderen Quellen. Hrsg. Jost Harro SCHMIDT. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1974. VII, 102 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 55.)

Catalogus Musicus VI: Horst HEUSSNER – Ingo SCHULTZ: Collectio Musica. Musikbibliographie in Deutschland bis 1625. Kassel: Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken und Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft 1973. XL, 254 S.

JACQUES CHAILLEY: Les Chorals pour Orgue de J.-S. Bach. Paris: Alphonse Leduc 1974. (VI), 268 S. (Au-Delà des Notes. 5.)

CARL DAHLHAUS: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1974. 92 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 7.)

J. H. A. ENGELBREGT O.F.M. en TILMAN SEEBASS: Kunst- en Muziekhistorische Bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert (1975). 48 S., 20 Taf.

ALFRED FRIEDL: Musik und Musikerziehung auf dem Weg ins Ungewisse? Kulturkritische Analysen – kulturpolitische Konsequenzen. Frankfurt a. M.: dipa-Verlag (1974). VIII, 201 S. (Jugend- und Pädagogische Probleme. Band 16.)

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie I: Messen und Requiem. Band 3: Missa brevis solennitatis. K 5. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1974. X, 81 S., 4 Taf.

Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. In Verbindung mit Freunden, Schülern und weiteren Fachgelehrten hrsg. von Wulf ARLT, Ernst LICHTENHAHN und Hans OESCH unter Mitarbeit von Max HAAS. Erste Folge. Bern und München: Francke Verlag (1973). 895 S., 3 Taf.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 26: La corona. Azione teatrale in einem Akt von Pietro Metastasio. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). XVI, 167 S.

Guide for Dating Early Published Music. A Manual of Bibliographical Practices. Compiled by D. W. KRUMMEL. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. und Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag 1974. 267 S. (242 Abb.) (International Association of Music Libraries. Commission for Bibliographical Research, ohne Bandzählung.)

REINHOLD HAMMERSTEIN: Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Bern und München: Francke Verlag (1974). 144 S., 199 Abb. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln. Band III, Heft 2. München: G. Henle Verlag 1974. S. 65-169.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln. Band III, Heft 3/4: Joseph Haydn in Literature: A Bibliography by A. Peter BROWN and James T. BERKENSTOCK. In collaboration with Carol Vanderbilt BROWN. München: G. Henle Verlag 1974. S. 173-352.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV. Band 11: Orlando Paladino. Drama Eroico 1782. Libretto von Nunziato PORTA. Hrsg. von Karl GEIRINGER. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1972. XII, 410 S., 2 Taf. Kritischer Bericht. Hrsg. von Karl GEIRINGER. München: G. Henle Verlag 1973. 63 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV. Band 13: L'Anima Del Filosofo ossia Orfeo Ed Euridice. Drama per Musica 1791.

Libretto von Carlo Francesco BADINI. Hrsg. von Helmut WIRTH. München: G. Henle Verlag 1974. IX, 267 S.

Kritischer Bericht. Hrsg. von Helmut WIRTH. München: G. Henle Verlag 1974. 44 S.

UTA HERTIN: Die Tonarten in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts (Janequin, Sermisy, Costeley, Bertrand). München: Musikverlag Emil Katz-bichler 1974. 204 S. (Schriften zur Musik. 24.)

FREIA HOFFMANN: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag (1974). 216 S. (Luchterhand-Arbeitsmittel für Erziehungswissenschaft und -praxis, ohne Bandzählung.)

[ERICH MORITZ von] HORNBOSTEL: Opera Omnia. Volume I. Edited by Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN, Hans-Peter REINECKE, in collaboration with Richard G. CAMPBELL, Nerthus CHRISTENSEN, Hans-Jürgen JORDAN. Den Haag: Martinus Nijhoff 1975. XXII, 390 S., 1 Taf.

ANDREW HUGHES: Medieval Music. The Sixth Liberal Art. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press (1974). (X), 326 S. (Toronto Medieval Bibliographies. 4.)

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972. Hrsg. von Rudolf ELLER. Siebzehnter Jahrgang. (64. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters.) [Festschrift für Georg Knepler zu seinem 65. Geburtstag.] Leipzig: Edition Peters 1974. 115 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 18. Band 1973/74. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1974. XVI, 302 S., 4 Taf.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Neunzehnter Jahrgang, 1974. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1974). 227 S.

MARTIN JUST: Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts. I: Text. II: Verzeichnisse.

Tutzing: Hans Schneider 1975. 347 und 215 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 1.)

HANS KLOTZ: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Musik – Disposition – Mixturen – Mensuren – Registrierung – Gebrauch der Klaviers. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XX, 427 S.

WALTER KOLLER†: Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens. Für den Druck überarbeitet und mit einer Einführung versehen von Helmut HELL. Tutzing: Hans Schneider 1975. 221 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 23.)

WALTHER KRÜGER: Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik. Karlheinz Stockhausen. Stark erweiterte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag (1974). 195 S. (Forum der Neuen Musik. 1.)

WALTHER LIPPHARDT: Hymnologische Quellen der Steiermark und ihre Erforschung. Aufgaben und Wege der Hymnologie als Theologische Wissenschaft, sowie Ansprachen anlässlich der Ehrenpromotion zum Doktor der Theologie am 4.12.1973. Graz: Verlag Jos. A. Kienreich 1974. 98 S. (Grazer Universitätsreden. 13.)

BERNHARD MEIER: Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema 1974. 478 S.

HUBERT MEISTER: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. (VIII), 205 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 74.)

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLODY: Rondo Capriccioso op. 14. Nach dem Autograph und den beiden Erstausgaben hrsg. von Sylvia HAAS. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1974). 15 S.

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLODY: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Eigenschriften und Erstausgaben hrsg. von Eric WERNER. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1973). 159 S.

Das Problem Mendelssohn. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 212 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 41.)

REYMOND MEYLAN: Die Flöte. Grundzüge ihrer Entwicklung von der Urgeschichte bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1974). 115 S. (24 Taf.), 1 Schallplatte.

A. P. de MIRIMONDE: L'Iconographie Musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e–XVIII^e siècles). Paris: Éditions A. et J. Picard 1975. 202 S., LXXII Taf. (La vie Musicale en France sous les rois Bourbons. 22.)

KEITH E. MIXTER: General Bibliography for Music Research. Second Edition. Detroit: Information Coordinators 1975. 135 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 33.)

Musikhandschriften in Basel. Katalog. Hrsg. von Tilman SEEBASS. (Basel: Kunstmuseum 1975.) 99 S.

Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Tutzing: Hans Schneider 1975. 243 S., 7 Taf.

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 20. Lieferung. S. 1553 bis 1632. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1975.

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Rocník XXII. Rada Hudebnevní (H) c. 8. Brno: Universita J. E. Purkyně 1973. 191 S., 10 Taf.

VOLKER SCHERLISS: Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt-Verlag 1975. 158 S. (m. Abb.)

Arnold Schönberg - Franz Schreker. Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg. Hrsg. von Friedrich C. HELLER. Tutzing: Hans Schneider 1974. 107 S., 1 Taf. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 1.)

MAX SCHÖNHERR: Carl Michael Ziehrer. Sein Werk – Sein Leben – Seine Zeit. Dokumentation, Analysen und Kommen- ta-

re. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst (1974). 815 S., 24 Taf.

FRANZ SCHUBERT: Fantasie-Wandererfantasia C-dur Opus 15. Nach dem Autograph und der Erstausgabe hrsg. von Ernst HERTTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1974). 35 S.

FRANZ SCHUBERT: Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Nach Eigenschriften und Erstausgaben hrsg. von Eva BADURA-SKODA. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1973). 156, 43, 38 S.

LUDWIG SENFL: Sämtliche Werke. Band XI: Motetten. Fünfter Teil. Liturgische und allgemein-geistliche Motetten I. Hrsg. von Walter GERSTENBERG. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1974. VIII, 125 S.

HANS SITTLER: Musikerziehung zwischen Theorie und Therapie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1974). 250 S. (Publikationen der Wiener Musikhochschule. Band 6.)

OSKAR SÖHNGEN: Erneuerte Kirchenmusik. Eine Streitschrift. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1975). 91 S.

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1974. 532 S., 12 Taf. (Analecta Musicologica. Band 14.)

Style and Idea. Selected writings of Arnold SCHOENBERG. Edited by Leonhard STEIN, with translations by Leo BLACK. London: Faber & Faber (1975). 559 S.

A Survey of Musical Instrument Collections in the United States and Canada. Conducted by a Committee of the Music Library Association: William LICHTENWANGER (Chairman and Compiler), Dale HIGBEE, Cynthia Adams HOOVER, Philipp T. YOUNG. Ann Arbor: Music Library Association 1974. XI, 137 S.

Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 251 S.

GÜNTER WAGNER: Die Musikerfamilie Ganz aus Weisenau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Juden am Mittelrhein. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 127 S., 1 Taf., 15 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 14.)

Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts hrsg. von Egon KÜHEBACHER. Innsbruck: (Institut für deutsche Philologie der Universität Innsbruck) 1974. 455 S. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 1.)

Mitteilungen

Vom 24. bis 27. September 1975 fand in Würzburg die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 27. September 1975 standen die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters sowie diejenigen über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise. Weiterhin stand die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen zur Diskussion. Auf Antrag des Beirates, der sich in einer Sitzung am 25. September 1975 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1974 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters beträgt die Mitgliederzahl der Gesellschaft derzeit 1362 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Der Beirat hat in seiner Sitzung beschlossen, die Schriftleiter der Zeitschrift „Die Musikforschung“ in Zukunft jeweils auf drei Jahre zu wählen. Mit der Schriftleitung bis 1978 wurden Wolfgang Dömling, Hamburg, und Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken, betraut. Die Anschrift der Schriftleitung bleibt weiterhin D-66 Saarbrücken, Universität, Musikwissenschaftliches Institut.

Als wissenschaftliches Programm fand ein Symposium über *Alessandro Scarlatti* unter der Leitung von Wolfgang OSTHOFF statt. Martin JUST, Würzburg, hielt einen Vortrag mit dem Thema *Harmonischer Rhythmus*.

Ein Meisterkonzert der Staatlichen Akademie für Musik Würzburg und eine Aufführung von Mozarts Oper *Die Gärtnerin aus Liebe* im Stadttheater bildeten eine willkommene Ergänzung der Jahrestagung. — Die nächste Jahrestagung wird voraussichtlich im September 1976 in Freiburg/Breisgau stattfinden.

Dr. Harvey P. REDDICK, Sacramento (USA), ist am 4. Januar 1975 verstorben.

Geneviève THIBAUT, Comtesse de Chambure, Neuilly-sur-Seine, ist am 31. August 1975 gestorben.

Ehrensator D. Dr. h. c. Karl VÖTTERLE, Kassel, Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, ist am 29. Oktober 1975 im Alter von 72 Jahren verstorben. Ein Nachruf folgt im nächsten Heft.

KMD Dr. h. c. Bruno GRUSNICK, Lübeck, feierte am 18. Oktober 1975 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Fritz FELDMANN, Hamburg, feierte am 18. Oktober 1975 seinen 70. Geburtstag.

Miss Dr. h. c. Maud CARPELES, London, die Begründerin und Ehrenpräsidentin des International Folk Music Council, feierte am 12. November 1975 ihren 90. Geburtstag.

Professor Dr. Wilhelm EHMANN, Herford, feierte am 5. Dezember 1975 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Ernst Hermann MEYER, Berlin, feierte am 8. Dezember 1975 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, wurde zum Corresponding Fellow of the British Academy ernannt. Er erhielt außerdem die Ehrenbürgerschaft der Boccaccio-Stadt Certaldo (Provincia Firenze) in Anbetracht seiner Verdienste um die italienische Trecentomusik.

Professor Dr. Heinz BECKER, Bochum, wurde in den Beirat für das *Deutsche Musikarchiv der Deutschen Bibliothek* berufen.

Professor Dr. Wendelin MÜLLER-BLATTAU, Saarbrücken, hat einen Ruf auf den

ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in München erhalten.

Professor Dr. Christoph WOLFF, New York, hat einen Ruf als Professor für Musikwissenschaft an die Harvard University, Cambridge, Mass., erhalten.

Dr. Martin GECK, Dortmund, hat sich am 26. Juni 1975 an der Pädagogischen Hochschule Ruhr (Dortmund) im Lehrgebiet Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema des Habilitationsvortrages lautete: *Systematische Musikwissenschaft in der Musiklehrerbildung, dargestellt an einem Studienprojekt „Musikinstrument“*.

Das Salzburger Seminar in American Studies, Salzburg, veranstaltet vom 28. März bis 16. April 1976 auf Schloß Leopoldskron, Salzburg, eine Tagung über *Contemporary American Music*. Auskunft erteilt: The Salzburg Seminar in American Studies Schloß Leopoldskron, Box 129, A-5010 Salzburg, Austria.

Die „Bundesfachgruppe Musikpädagogik“, ein Zusammenschluß von Hochschul-Institutionen in der Bundesrepublik, die Musiklehrer für Schulen ausbilden oder eine musikpädagogische Teilberufsausbildung anbieten, hielt vom 9. bis 12. Oktober 1975 in Bonn eine öffentliche Tagung unter dem Hauptthema *Musikpädagogik in der Studienreform* ab.

Die Referate, Diskussionen und Ergebnisse dieser Tagung werden in einem Tagungsbericht veröffentlicht. In einer Delegiertenversammlung wurde ein neuer Vorstand gewählt. Der neue Vorsitzende ist Prof. Dr. Walter Gieseler (PH Rheinland, Abt. Köln). Die stellvertretenden Vorsitzenden sind Dr. Winfried Pape (PH Rheinland, Abt. Aachen) und Prof. Dr. Siegmund Helms (Hochschule für Musik, Frankfurt/Main).

Mitglieder können juristische Personen, die den obigen Bedingungen genügen, sein sowie natürliche Personen, die den oben angegebenen Institutionen angehören. Die neue Anlaufadresse für die Bundesfachgruppe ist: Bundesfachgruppe Musikpädagogik, c/o Seminar für Musik PH Rheinland, Abt. Köln, 5000 Köln 41, Gronewaldstr. 2, Tel. 0221/443066, App. 268.

Die Zentralredaktion des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) in Kassel bereitet ein Supplement zur Serie A/I vor, dem Katalog der Einzeldrucke vor 1800. Das Supplement soll im Anschluß an Band A/I/8 erscheinen und in zwei Teilen Corrigenda, Addenda, Register und eine vorläufige Bestandsaufnahme der Anonyma enthalten. Die Redaktion bittet alle Benutzer des Katalogs, Korrekturen, Ergänzungen, Nachträge und Anregungen, die sich aus der Arbeit mit den bereits erschienenen Bänden und aus dem speziellen Wissen um einzelne Bereiche der Musik des 16.–18. Jahrhunderts ergeben, an die Kasseler Zentrale zu leiten: RISM-Zentralredaktion, 3500 Kassel, Schöne Aussicht 2, Schloß Bellevue.

Im Rahmen einer umfangreichen Studie über die musikalischen Schriften *Arthur Honeggers* sucht Frau Huguette Calmel, 317 rue de Belleville, F-75019 Paris, alle Texte des Komponisten zu erfassen. Sie bittet des-

halb insbesondere Besitzer von Briefen, ihr diese in Fotokopien zu Studienzwecken zugänglich zu machen.

Horst Brüheim, Solingen, erstellte drei alphabetische Verzeichnisse von Thüringer Komponisten mit 350 Namen, Thüringer Liederdichtern mit 75 Namen und Thüringer „Köpfen“ mit 3000 Namen. Zu den Familien- und Vornamen gab er Geburtstag, Jahr und Geburtsort und den (Haupt-)Beruf an. Zu seinen „Lexika“ stellte Brüheim auch die Lebensläufe und Werke verdienter Thüringer zusammen und gab, soweit die Werke veröffentlicht sind, den Verlag und zu Notenausgaben (ca. 3000) die Editionsnummern mit an. Für auf Schallplatten (ca. 1000 ohne J. S. Bach) aufgenommene Werke nannte er Titel, Marke und Bestellnummer der Platten. Näheres ist unter nachfolgender Adresse zu erfahren: Sammelstelle Thüringer Volkslied, 5650 Solingen 1, Schillerstraße 53, Telefon 54212, Horst Brüheim.

Kurz vor Drucklegung erreicht uns die Nachricht vom Ableben des Ehrenpräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung

Professor Dr. Friedrich Blume

Er starb am 22. November 1975 im Alter von 82 Jahren. Ein Nachruf wird im nächsten Heft erscheinen.