

Ergänzung zu dem Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland

Das in Heft 3/1976 der Musikforschung veröffentlichte *Memorandum* behandelt die Lage des Fachs hauptsächlich aus der Sicht der Universitätsinstitute. Zur weiteren Orientierung verweist die Präambel u. a. auch auf die *Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung zur Lage der außeruniversitären musikwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen von überregionaler Bedeutung, vor allem der nicht etatisierten Institute* (zuerst vorgelegt im April 1974, revidiert im Februar 1975). Ursprünglich war es die Absicht des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung gewesen, eine Stellungnahme zu beiden Komplexen zusammen zu veröffentlichen. Die akuten Existenzsorgen einiger außeruniversitärer Forschungseinrichtungen machten aber die sofortige Verbreitung der Denkschrift schon zu einem Zeitpunkt erforderlich, als die Beratungen über die Probleme des Universitätsfachs noch nicht abgeschlossen waren. Deshalb mußte die Veröffentlichung getrennt erfolgen. Da der Text der Denkschrift nicht allen Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung zugänglich gemacht werden konnte, fehlen nun einer großen Zahl von Lesern des Memorandums die in der Denkschrift enthaltenen Informationen¹.

Die Fachgruppe „Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute“ hat daher angeregt, in einer kurzen ergänzenden Erklärung noch einmal ausdrücklich auf die innere Verbindung zwischen *Memorandum* und *Denkschrift* hinzuweisen. Dieser Anregung, die auch vom Beirat und der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung am 23. bzw. 25. September 1976 begrüßt worden ist, wird mit der hier vorgelegten Ergänzung entsprochen².

Die Forderung nach einem ausgewogenen Forschungskonzept geht nicht von einem relativistischen Standpunkt aus, sondern schließt die Setzung von vorrangigen Zielen ein. Diese Ziele können nicht beliebig verändert werden, sondern müssen sich aus der Forschung selbst ergeben. Die traditionelle Priorität der historischen Musikforschung besteht weiterhin; auch das Memorandum hebt hervor, daß die Forderung, Musikgeschichte durch Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie in erheblichem Maße zu ergänzen, keineswegs auf eine Reduktion der Historie ziele. Aber auch innerhalb der Musikhistorie sind die Akzente nicht beliebig änderbar. Es muß davor gewarnt werden, aus einzelnen Thesen des Memorandums

1 Die *Denkschrift* wurde nur hektographiert; sie kann bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, in einzelnen Exemplaren bezogen werden.

2 Für die „Fachgruppe Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute“ in der Gesellschaft für Musikforschung verfaßt von Georg Feder in Verbindung mit Martin Ruhnke.

simplifizierende Forderungen abzuleiten wie etwa: das philologische Zeitalter müsse überwunden und die Epoche der kärrnerhaften Dokumentation durch eine Ära der von solcher Beschwernis freien Interpretation abgelöst werden. Die philologische Methode ist die bleibende Grundlage aller auf notierte Musik bezogenen Forschungen, und zwischen Dokumentation und Interpretation besteht ein wissenschaftlich notwendiges Wechselverhältnis. Bei der Ausbildung des Musikwissenschaftlers an den Universitäten wird die musikalische Quellenkunde ein wichtiger Teilbereich bleiben.

Wie die Denkschrift des näheren dargelegt hat, wird ein großer Teil der musikhistorischen Dokumentation zur Zeit durch die erneuerten oder erstmals erstellten historisch-kritischen Gesamtausgaben der Werke Bachs, Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Wagners und anderer Meister, durch umfassende Denkmäler-Publikationen (z. B. Das Erbe deutscher Musik), Quellendokumentationen (Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Internationales Quellenlexikon der Musik), musikterminologische Vorhaben (Lexicon musicum latinum, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie) usw. geleistet. Den großen Editionen verdankt die deutsche Musikwissenschaft heute einen guten Teil ihres internationalen Ansehens.

Die mit grundlegenden Forschungen verbundene Erstellung solcher Dokumentationen ist zwar meist aus dem Raum der Universität angeregt worden, wird aber herkömmlicherweise außeruniversitären Arbeitsstellen oder Instituten übertragen, die oft eigens dafür gegründet worden sind. Bemühungen, den langfristig wechselnden Editions- und Dokumentationsarbeiten ein dauerndes Dach zu schaffen, haben inzwischen zu einem ersten Erfolg geführt, indem bei der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland ein Schwerpunkt für fünf dieser Vorhaben gebildet worden ist – bisher freilich noch ohne die angestrebten personellen Sicherungen, wie sie der Staat vornehmlich den auch mit Lehraufgaben betrauten Musikwissenschaftlern gewährt. Der gegenwärtige Zustand wird dem Verhältnis zwischen der Forschung an Hochschulen und an hochschulfreien Instituten nicht mehr gerecht. Über der Einrichtung weiterer musikwissenschaftlicher Planstellen an Universitäten und Hochschulen darf deshalb die Sicherung der an außeruniversitären, nicht etatisierten Instituten langjährig tätigen Musikwissenschaftler nicht vernachlässigt werden; für diese Wissenschaftler ist eine Gleichstellung mit dem Sozialstatus und der Laufbahn der Akademischen Räte (Oberräte, Direktoren) zu fordern³. Darüber hinaus sind die Berufsmöglichkeiten für Musikwissenschaftler außerhalb der Hochschulen weiter zu verbessern.

³ Vgl. den Aufsatz von Dr. jur. Günter Brenner, Mainz: Personelle Sicherstellung von langfristigen Editionen, in der Deutschen Universitätszeitung, Jg. 1975, 2. Juni-Ausgabe, S. 481 f. – Vgl. ferner Hermann Lübke: *Philosophische Editionen – kulturpolitisch von hohem Rang, wissenschaftspolitisch ohne Präferenz*, in: Wirtschaft und Wissenschaft (Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft), Heft 2/1976, S. 2–6. – Zur allgemeinen Problematik vgl. den Sonderdruck: Editionen im Bereich der Philosophie, Philosophisches Jahrbuch, 80. Jahrgang 1973, 2. Halbband, S. 386–414, mit Beiträgen von Wilhelm G. Jacobs, Heinrich Schepers, Otto Pöggeler und Günter Brenner.

Zwei Herrscherakklamationen in einer griechischen Handschrift aus Süditalien (Codex Messina gr. 161)

von Neil Moran, Hamburg

Seit Gibbon schon gilt es als eine der klassischen Aufgaben der byzantinischen Kulturgeschichte das verwickelte Huldigungszeremoniell, mit dem die oströmischen Kaiser sich umgaben, wissenschaftlich zu erfassen und zu untersuchen. Wiederholt ist in zahlreichen Studien der juristische Charakter und der geschichtliche Werdegang dieses Zeremoniells eingehend erläutert worden¹, jedoch ist von musikwissenschaftlicher Seite der Gegenstand zum größten Teil eine terra incognita geblieben. Im folgenden werden zwei Herrscherakklamationen in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Süditalien (Messina gr. 161) in moderne Notation transkribiert und näher interpretiert. Gleichzeitig möchte ich diese Gelegenheit benutzen, um zum erstenmal auf die liturgische Stellung dieser Akklamationen innerhalb eines merkwürdigen, höchst melismatischen Gesangsrepertoires in einer Reihe mittelbyzantinischer Handschriften aufmerksam zu machen. Im Rahmen einer größeren, noch nicht erschienenen Arbeit zu den Orthrosesängen der byzantinischen Liturgie konnte ich beweisen, daß das Repertoire im Codex Messina gr. 161 und in einigen wenigen anderen Handschriften die Praxis der Hagia Sophia darstellt, wie sie in Konstantinopel vor der lateinischen Eroberung gepflegt wurde, ehe diese weltliche Gesangspraxis durch die monastische Ordnung im 14. und 15. Jahrhundert allmählich ersetzt wurde. Bei der Analyse der zwei hier veröffentlichten Akklamationen hebe ich einige Beobachtungen hervor, die geeignet sind, das geläufige Bild der byzantinischen Musik des Duecento in Italien zu korrigieren; ein Bild, das unter anderem dazu führt, daß diese Musik immer noch als „Musik der Textaussprache“ unter der Rubrik „Sprache, Metrik, Musik“ in der einschlägigen Literatur geführt wird².

Die Erforschung der in Byzanz üblichen sprechchorartigen Zurufe des Beifalls, Lobes und Glückwunsches am kaiserlichen Hof, ist durch die Quellenlage stark beeinträchtigt. Ihr stehen nämlich im wesentlichen nur zwei fragmentarisch überlieferte Sammelwerke zur Verfügung: das in einer einzigen Handschrift überlieferte Zeremonienwerk *De caeremoniis aulae byzantinae*³ des Kaisers Konstantin VII.

1 E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, A new edition, vol. 1-12, Basil 1787-89; F. Cabrol, Artikel *Acclamations*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I, S. 240-265; weitere Literatur bei O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938.

2 So z. B. in der Byzantinischen Zeitschrift. Vgl. auch E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textaussprache*, Heidelberg 1962, S. 52: „Die byzantinische Musik steht aber mit der Silbe als Grundlage des Rhythmus auch der antiken Musik so nahe wie eben möglich“; S. 56: „So besteht kein Zweifel, daß eine Ordnung der byzantinischen Musik nicht ohne den Text denkbar ist“.

3 Ausgaben: *Constantini Porphyrogeneti imperatoris Constantinopolitani libri duo de caeremoniis aulae Byzantinae I-II*, hrsg. von Io. Henricus Leich und Io. Iacobus Reiske, Lipsiae

Porphyrogennetos (905-959) und die einem Georgios Kodinos Kuropalates zugeschriebene Abhandlung *De officialibus palatii Constantinopolitani et de officiis Magnae Ecclesiae*⁴ aus dem 14. Jahrhundert. Hinzu kommen einzelne Berichte von Diplomaten usw. am byzantinischen Hof, wie der Bericht des Harun ibn Jahjah oder des Luitprand von Cremona: Krönungsschilderungen, ikonographische Darstellungen oder einige wenige poetische Zeremonientexte, die gelegentlich am Rande einige nicht-fachmännische Details zu Fragen des Vortrags oder der Terminologie liefern.

Werden die Quellen auf diesem Gebiet schon als spärlich bezeichnet, müssen die wenigen noch erhaltenen musikalischen Denkmäler der Zeit wahrhaft wie kostbare Raritäten erscheinen. Nach den Zeremonienwerken zu urteilen, war das straff organisierte Kollegium an der Aula mit seinen Domestiken, Maistoren, Krakten (die im weltlichen Bereich den kirchlichen Psalmen gegenüberstanden), Melisten, Poeten, Organisten, Instrumentalisten und Parteichören den ausführenden Kräften in der Großen Kirche Hagia Sophia keinesfalls unterlegen. Von den Musikbüchern dieses Corps ist aber nichts erhalten. Nur einige in spätbyzantinischen liturgischen Anthologien erhaltene Fragmente fielen den zahlreichen Bränden und den Plünderungen der Stadt Konstantinopel nicht zum Opfer. Henry Tillyard befaßte sich mit Akklamationen in spätbyzantinischen Handschriften in einem seiner ersten Versuche in der musikalischen Byzantinistik⁵. In seiner Untersuchung veröffentlichte Tillyard die Akklamationen für den zweitletzten byzantinischen Kaiser, Johannes Palaiologos (1391-1448), aus dem Codex Pantokrator 214 sowie Aufzeichnungen aus den Codices Lavra A. 166 und Lesbos, Leimon 230. Auch wenn Tillyards Übertragungen dieser Stücke heutigen Normen nicht entsprechen,

1751-1754; 2. Ausgabe im Bonner *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bd. I (Text) 1829, Bd. II (Kommentar) 1830 (dieselbe in Migne, *Patrologia Graeca*, Bd. 112, 1864). – *Constantin VII Porphyrogénète. Le Livre des cérémonies*, mit franz. Übersetzung von A. Vogt, 4 Bde., Paris 1935-1940.

In der Handschrift des Zeremonienwerks sind keine Neumierungen überliefert, sie gibt aber zahlreiche für die Herausgeber rätselhafte Laute wie *iou s aei, oi es, es a oi es, kuri* usw. und verschiedene Tonartenformeln wieder, die eine musikalische Bedeutung haben sollen.

Jacques Handschin stellt in seiner Untersuchung der musikalischen Elemente im Zeremonienwerk ein Inventar der Liedtexte auf und bespricht eingehend die Terminologie in Hinblick auf eine Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungspraxis: J. Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*, Basel 1942. Zu beachten ist F. Dölgers Besprechung dieser Arbeit in der Byzantinischen Zeitschrift 42, 1943, S. 218-227.

⁴ 4 Ausgaben: *Georgius Codinus Curopalata, de officiis magnae ecclesiae et aulae Constantinopolitanae. Ex versione P. Jacobi Gretseri*. . ., hrsg. von J. Goar, Paris 1648. Neudruck mit Kommentar von Goar und J. Gretser im *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bonn 1839-43. Die Ausgabe des 17. Jhs. wird in der *P. G.* Bd. 157 abgedruckt. – *Pseudo-Kodinus, Traité des Offices*, hrsg. von J. Verpeaux, introduction, texte et traduction, Paris 1966. – Vgl. auch Handschins Äußerungen zu Pseudo-Kodinus in seiner Untersuchung, S. 103-108 und O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938.

⁵ H. J. W. Tillyard, *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual*, in: *Annual of the British School at Athens* 23, 1911-1912, S. 239-260.

sind sie in der Forschung des öfteren zitiert oder abgedruckt worden⁶. Vor kurzem nahm Kenneth Levy das Thema nochmals auf, indem er drei kurze Akklamationen der byzantinischen Liturgie in der Festschrift für Oliver Strunk herausgab⁷. Andere erhaltene Bruchstücke sind wohl die im byzantinischen Kirchengesang vorkommenden Artbezeichnungen wie Bulgarikon, Frangikon und Persikon⁸. Möglicherweise wird auch die Erforschung der lateinischen *Laudes regiae* neue Erkenntnisse zur musikalischen Problematik bringen⁹.

Im folgenden werden zwei Akklamationen veröffentlicht, die in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Messina überliefert sind (*Biblioteca Universitaria di Messina*, Codex gr. 161). Die Handschrift stellt ein Exemplar einer besonderen, höchst melismatischen musikalischen Gattung dar, nämlich des Asma¹⁰. Das Repertoire des Asma umfaßt Gesänge des Morgengottesdienstes wie Polyeleos, Pasa noe und Pentekostaria, Ordinariumsgesänge für die Messe, Kratemata und Theotokia. Zu Beginn des Repertoires stehen die einleitenden Psalmgesänge des Morgengottesdienstes (Orthros), und zwar in einer Anordnung, die deutlich vom monastischen Ordo abweicht. Meine vor kurzem durchgeführte Untersuchung dieser einleitenden Orthrospsalmen hat ergeben, daß dieses Repertoire die Praxis der Hagia Sophia wiedergibt, wie es etwa im 15. Jahrhundert kurz vor dem Untergang des byzantinischen Reichs von Symeon Thessalonike beschrieben wird. Im Frühgottes-

6 Egon Wellesz erarbeitete Tillyards Übertragungen der Akklamationen im Codex Pantokrator 214 in Übereinstimmung mit den Richtlinien der M. M. B. und gab sie in seiner Geschichte heraus (*A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, S. 104-105). Kenneth Levy meint, diese Gesänge sollten eine Quinte höher transponiert werden (vgl. *Three Byzantine Acclamations*, in: *Studies in Music History. Essays for O. Strunk*, hrsg. von H. Powers, Princeton 1968, S. 47). Tillyards Transkriptionen enthalten jedoch Übertragungsfehler; diese Akklamationen bedürfen einer neuen Edition. Panagiotis Trempelas, Oliver Strunk und Miloš Velomirović haben auf Rezensionen der Akklamationen im Codex Pantokrator 214 in anderen Anthologien aufmerksam gemacht.

7 K. Levy, *op. cit.*

8 M. Velomirović veröffentlichte ein Persikon aus Codex Athen 2401 in: *Studies in Eastern Chant* III, 1973, S. 179-181. Es handelt sich hier wohl eher um einen türkischen Dialekt als um die persische Sprache. Vgl. A. Heisenberg, *Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit*, Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1920, 10. Abhandlung, München 1920, S. 61, wo die angebliche „persische“ Sprache der türkischen Wardarioten erörtert ist. Zur Thematik haben sich auch J. B. Pitra und J. Tzetzes geäußert. Vgl. J. B. Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, Rom 1867 und J. Tzetzes in: *Parnassos* 9, 1885, S. 441 f. Das Gothikon im Zeremonienwerk Konstantins wurde von Carl von Kraus ausführlich besprochen, vgl. C. von Kraus, *Das gotische Weihnachtsspiel*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 20, 1895, S. 223-257.

9 Vgl. E. H. Kantorowicz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, University of California Publications in History 33, Berkeley-Los Angeles 1946 und H. Hucke, *Eine unbekannt Melodie zu den Laudes Regiae*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42, 1958, S. 32-38.

10 Die Musiktraktate unterscheiden zwischen einem Repertoire des Hagiopolites und einem Repertoire des Asma, letzteres wurde aber in der bisherigen Forschung als eine Art weltlicher Musik verstanden. Die Forschung schuldet Padre Bartolomeo Di Salvo Dank, weil er erstmals anhand von vier Codices aus Süditalien eine Bestimmung vom Repertoire des Asma ausgearbeitet hat. B. Di Salvo, *Gli asmata nella musica bizantina*, in: *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata* 13, 1959, S. 45-50, 127-145 und 14, 1960, S. 145-178.

dienst der byzantinischen Kirche wird in der Regel der Hexapsalmos gesungen, der sich aus Versen der Psalmen 3, 37, 62, 87, 102 und 142 zusammensetzt. Im weltlichen Ritus der Hagia Sophia in Konstantinopel wurde jedoch eine eigene Version mit Versen aus den Psalmen 3, 62 und 133 vorgetragen, über deren Entstehung wenig bekannt ist. Die Gesänge dieses Repertoires bedürfen einer eingehenden Studie; es genüge hier, darauf hinzuweisen, daß sie gewichtiges Material für die Eruierung der altertümlichen, nach der Eroberung Konstantinopels verlorengegangenen Gesangspraxis der Hauptkirche des byzantinischen Reichs liefern, deren Existenz schon seit langem von Kunsthistorikern wie Nicolas Malickij und von Liturgiewissenschaftlern wie Anton Baumstark, Heinrich Schneider und Panagiotis Trepelas vermutet wurde¹¹.

Die zwei Akklamationen stehen im Codex Messina gr. 161 am Schluß dieser Psalmverse und unterscheiden sich stilistisch von den vorangehenden Gesängen. Obwohl mindestens vier Codices die Gesänge des sogenannten asmatischen Orthros überliefern, finden sich die anschließenden Akklamationen nur im Codex Messina gr. 161. Es liegt deshalb nahe, diese Gesänge mit dem Kloster San Salvatore in Messina und den normannisch-staufischen Königen in Verbindung zu bringen, denn San Salvatore stand seit seiner Erhebung im Jahre 1131 zum Archimandritat unter dem *diritto regio* von Roger II. in Palermo¹². Auf diesen Zusammenhang wird unten näher eingegangen.

Der Text der beiden Akklamationen, der aus Psalmvers, Tonsilben, Echemata, Doxologie und einem *vivas*-Ausruf besteht, hat folgenden Wortlaut:

1. ὁ δὲ βασιλεὺς εὐφρανθήσεται ἐπὶ τῷ θεῷ,
ἐπαινεθήσεται πᾶς ὁ ὀμνύων ἐν αὐτῷ.
Ἔνα ζῆτε. δόξα σοι ὁ θεός.
2. ὅτι ἐνεφράγη στόμα λαλούντων ἄδικα.
Ἔνα ζῆτε. δόξα σοι ὁ θεός.

Der Psalmtext, Zeilen 1 und 2 des ersten, Zeile 1 des zweiten Textes, (Der König aber wird sich freuen in Gott / rühmen wird sich jeder, der geschworen bei ihm / des Lügners Mund wird verstummen) entstammt Psalm 62, Vers 12. Diese und ähnliche formelhafte Verbindungen eines Treueids mit einem Fluch auf alle Feinde ha-

¹¹ Vgl. Literatur bei O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 9/10, 1956, S. 177-202.

¹² Siehe E. Caspar, *Roger II. (1101-1154) und die Gründung der normannisch-sicilischen Monarchie*, Innsbruck 1904, S. 510 f.; M. Arranz, *Le Typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine (Codex Messinensis gr. 115, A. D. 1131)*, *Orientalia Christiana Analecta*, Bd. 185, Rom 1969.

ben zu jeder Zeit als Huldigung gottnaher Monarchen gedient¹³. Die Wirkungskraft solcher Segens- und Fluchformeln in Kult und Psalmdichtung hat insbesondere Sigmund Mowinckel untersucht¹⁴. In unseren Akklamationen wird diese Formel durch einen direkten Segenswunsch in Form eines *vivas*-Ausrufs verstärkt. Der Wortlaut des Ausrufs im Codex Messina gr. 161 („*ena zēte*“) verdient besondere Beachtung. Im Alten Testament tritt der Ausruf „*Zētō o Basileus*“ (Es lebe der König) im Singular häufig auf. In lateinischen und griechischen Inschriften des frühen Mittelalters kommt diese Formel meist im Aorist vor, z. B. „*Iucunde, Curace, zeses!*“ oder „*Alasōni zēsais*“¹⁵. Codex Messina gr. 161 gibt aber diese Formel merkwürdigerweise in der Mehrzahl wieder („*zēte*“). Man hätte hier vielleicht einen Anhaltspunkt für die Datierung des Codex Messina in irgendeine Periode einer Doppelregentschaft. Ähnlich klingt eine Akklamation des Zeremonienwerks Konstantins im Plural: „*Zēsate kalēn zōēn, despotai*“¹⁶. Die Anwendung der Mehrzahl in der letztgenannten Akklamation wäre vielleicht aus der Tatsache zu erklären, daß Konstantin VII. (Kaiser 912-959) erst ab 944 selbständig regierte, obwohl bei der im Zeremonienwerk beschriebenen Festlichkeit nur ein einziger Kaiser anwesend ist.

Da die Musik zu den zwei Akklamationen im wesentlichen gleich ist, sind die zwei Texte in der Übertragung untereinander gesetzt. Der Psalmtext wird jeweils zweimal vorgetragen. Nach Darlegung der ersten Textphrase werden immer mehr Tonsilbenmelismen und Echemata in den Text eingeschoben, bis das Melos den *zeses*-Ausruf erreicht. In der zweiten Hälfte wird die Anfangstextphrase zweimal wiederholt und das Stück schließt mit einer Doxologie. Der Aufbau kann anhand der ersten Akklamation exemplifiziert werden.

13 Literatur zum Eid beim König in Ägypten und in Babylonien gibt H.-J. Kraus, *Psalmen*, Neukirchen 1960, Bd. I, S. 443. Hermann Gunkel meint, dieses Gebet für den König sei dem ursprünglichen Psalmtext nachträglich hinzugefügt worden (vgl. H. Gunkel, *Die Psalmen, Göttinger Handkommentar zum Alten Testament II.* 2, 4. Auflage, Göttingen 1926, S. 267).

14 S. Mowinckel, *Psalmstudien V. Segen und Fluch in Israels Kult- und Psalmdichtung*, Kristiania 1924.

15 Zu *vivas*- und *zeses*-Akklamationen vgl. Th. Klauser, Artikel *Akklamation*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. I, Stuttgart 1950, S. 221 f. und die Beispiele bei E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin 1925, bei M. Siebourg, *Eine griechische Akklamation als Töpfermarke. Studien zum gallisch-germanischen Hausgerät*, in: *Bonner Jahrbücher* 116, 1907, S. 1-18 und bei E. Peterson, *Eis Theos. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen, Forschungen zu Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments* 24, Göttingen 1926, S. 26 und S. 175.

16 Vogt, *Constantin VII.*, Textband II, S. 172.

Erster Teil

1. ὁ δὲ βασιλεὺς ... πᾶς.
2. ὁ ὁμνύ <ω ω ω ... > μνύω.
3. ὁ ὁμνύ <ω ω ω ι α νε νε ... να>.
4. λεγετω <ε ι α να ... ε να νες>.
5. παλιν <ε ι α να ... ε να νες>.
6. πᾶς ὁ ὁμνύων ἐν αὐτῷ.
7. λεγετω. Ἔνα ζῆτε.

Zweiter Teil

8. ὁ δὲ βασιλεὺς εὐφρανθήσεται, λεγετω,
ὁ δὲ βασιλεὺς ... ἐπαινεθήσεται.
9. πᾶς πᾶς ὁ ὁμνύων ἐν αὐτῷ
10. δόξα σοι ὁ θεός.

Ein entschlossenes Anfangsmotiv (*g-d-g*) um das Tonzentrum *g* setzt das Stück in Bewegung. Die „widerhallenden“ Schwingungen dieser Tonfolge *g – d – g – h – g* prägen den Fortgang der ganzen ersten Hälfte des Stückes. In Übereinstimmung mit diesem tonalen Konzept schließen die Zeilen 1, 3 und 6 auf *g*; die Zeilen 2, 4 und 5 (eine Wiederholung der Phrase in Zeile 4) dagegen auf *d*. Es erhebt sich die Frage, ob dieser Aufbau möglicherweise durch rein akustische Gegebenheiten bedingt wurde. Dem spätbyzantinischen Codex Athen 2061 zufolge gingen die Psalmen am Anfang des Hesperos in die Kuppel der Kirche hinauf und sangen die Akklamation von hier aus¹⁷.

Das Melos springt am Anfang des zweiten Teils sofort zu dem, was wir in einer tonalen Sprache die Subdominante nennen würden, und der Ton *c* bildet im folgenden Abschnitt eine Art Reperkussionston. Nach der Kadenz auf *c* in Zeile 8 wendet sich das Melos zum Tonzentrum *g*. Diese Kadenz führt mittels einer merkwürdigen Wendung (*g-d-a-a-a-a-d-h*) in die Doxologie. Man findet sich in der Doxologie plötzlich wieder im Rahmen einer rein kirchlichen Melodik, deren meist

17 Vgl. O. Strunk, *The Byzantine Office*, S. 180: „the psaltists, bearing lights, are described as going up into the dome and it is from here that they sing their acclamations“.

schrittweise behutsame Fortbewegung keine der vorangehenden resoluten „Dominante-Tonika“ Sprünge kennt. Die Doxologie schließt mit einer typischen Kadenz des Echos Deuterios im Repertoire des Asma, die wiederholt in den Gesängen des asmatischen Orthros vorkommt.

Es ist noch zu erwähnen, daß die Echemata in Zeile 4, 5 und 7 mit roter Tinte aufgezeichnet sind. Aus der Handschrift ist nicht zu entnehmen, ob diese Echemata noch von einem anderen Sänger vorgetragen wurden oder ob sie nur als Wegweiser dienten. In den Gesängen des Zeremonienwerks fand an solchen Stellen oft ein Wechsel von Vorsänger und Parteichor statt¹⁸. Das *LEGETO* in Zeile 8 wurde aber zweifelsohne gesungen, da es mit schwarzer Tinte geschrieben ist.

In den *Studies in Eastern Chant II* hat Edward V. Williams eine wichtige Untersuchung zur Struktur spätbyzantinischer kalophonischer Gesänge in Angriff genommen¹⁹. Williams glaubt, anhand von Vertonungen des zweiten Psalms fünf methodische Verfahren für die Gestaltung einer kalophonischen Komposition unterscheiden zu können. Unsere Akklamationen passen am ehesten in die letzte Kategorie: eine komplexe Struktur mit Wiederholung von Silben, Worten und Phrasen, in die auch Tonsilbenmelismen (Teretismen) eingeführt werden. Im Gegensatz zu den von Williams untersuchten Kompositionen werden jedoch keine fremden Psalmverse in die Akklamationen eingeschoben. Die Tonsilbenmelismen im Repertoire des Asma haben auch eine eigene Form, die sich deutlich von den Teretismen in spätbyzantinischen Kompositionen unterscheidet. Tonsilbenmelismen auf *te* oder *re* kommen nicht vor, dafür werden aber gern Melismen aus Kombinationen aus *ne na nes* oder aus ausgedehnten Vokalzusammensetzungen (z. B. *o o o i a nes*) eingesetzt.

Warum finden sich byzantinische Herrscherakklamationen in einer griechischen Handschrift aus Süditalien? Um diese Frage zu beantworten, muß auf die Politik Rogers II. gegenüber Ansprüchen der römischen Kurie nach der Eroberung Unteritaliens und Siziliens durch die Normannen unter Robert Guiscard und Roger I. hingewiesen werden. Eine bereitwillige Stütze für eine von Rom unabhängige Politik fanden die Normannenfürsten im italo-griechischen Mönchtum, das seit dem Ende des neunten Jahrhunderts besonders in Kalabrien blühte. Pierre Batiffol ist der Meinung, daß die Ernennung San Salvatores zum Mutterkloster aller griechischen Klöster im normannischen Reich eine direkte Antwort auf die Benediktiner von Mileto war, die den griechischen Abt Bartholomaios von Simeri der Häresie angeklagt hatten²⁰. In der Gründungsurkunde vom Mai 1131 verlieh Roger II. dem Kloster Freiheit von aller bischöflichen Gerichtsbarkeit und stattete es mit reichen Schenkungen aus. Eine weitere Urkunde aus dem Jahre 1134 erwähnt 42 Klöster, die dem Abt Lukas von San Salvatore unterstellt waren²¹. Anhand ihrer Untersu-

18 Vgl. Handschin, *Zeremonienwerk*, S. 40-42 und J. Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB Subsidia VII, Kopenhagen 1966.

19 E. V. Williams, *The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2*, in: *Studies in Eastern Chant II*, 1971, S. 173-193.

20 P. Batiffol, *L'Abbaye de Rossano. Contribution à l'histoire de la Vaticane*, Paris 1891, S. 8.

21 Caspar, *Roger II.*, S. 522-523.

chungen des Typikon des San Salvatore glauben Pierre Batiffol und Miguel Arranz folgern zu können, daß San Salvatore in Fragen der liturgischen Ordnung direkt unter dem Einfluß der Kirchen von Konstantinopel stand²². Die Gesang- und Textbücher für den italo-griechischen Ritus hatte wahrscheinlich Abt Bartholomaios von Simeri während eines langen Aufenthaltes in Konstantinopel gesammelt. Auf diese Weise könnte man das Auftreten der Gesänge des asmatischen Orthros auf sizilianischem Boden erklären.

Es ist darauf hinzuweisen, daß das Jahr 1131, in dem auch das Bistum Cefalù gegründet wurde, den Beginn des erbitterten Kampfes Rogers gegen das ganze Abendland markiert; Roger II. war bemüht, Glanz und Kunstfertigkeit der Länder, mit denen er in politischen Beziehungen stand, in einem gesteigerten Maße nach Palermo zu verpflanzen²³. In bezug auf Rogers willkürliche Aneignung aller äußerlichen Zeichen der byzantinischen Vorherrschaft schreibt Josef Deér: „Während byzantinische Provinzen von normannischen Piratenflotten systematisch geplündert wurden und der Großadmiral Rogers sogar die Kaiserstadt mit brennenden Pfeilen beschießen ließ . . ., wuchs in der gleichen Zeit in Palermo wie eine künstliche Blüte ein streng byzantinisches Hofzeremoniell empor“²⁴. Es fand seinen Ausdruck in basileusähnlichen Wendungen im griechischen Königstitel Rogers und in der Beitelung als Basileus durch seine Prälaten.

Die Bevorzugung des Klosters San Salvatore in Messina wurde mit einer Reihe von Urkunden der Herrscher Wilhelm I., Wilhelm II., Heinrich VI. und Konstanze fortgesetzt. Wir wissen weiter, daß Heinrich VI. im Jahre 1197 in Messina gestorben ist. Nach seiner Beerdigung in Messina weilte seine Frau Konstanze längere Zeit dort, bis das päpstliche Exkommunikationsdekret gegen Heinrich VI. aufgehoben wurde. Auch Friedrich II. zeichnete San Salvatore in Messina mit Urkunden aus. Im Frühjahr 1209 unternahm der vierzehnjährige Friedrich II. einen Zug durch Sizilien, der nach Messina führte. In den Jahren 1210 und 1212 hielt sich Friedrich in Messina auf, ehe er das Festland besuchte. In Messina hielt er ferner im Jahre 1211 einen Hoftag und verkündete neue Gesetze. Bald danach fand in Messina ein Strafgericht statt. Nach dem Tode Friedrichs II. im Jahre 1250 wurde seine Leiche zunächst nach Messina, dann nach Palermo überführt. Sollte die Pluralform des *vivas*-Ausrufs im Codex Messina gr. 161 des 13. Jahrhunderts tatsächlich auf eine Periode einer Doppelregentschaft deuten, dann kämen mindestens drei Datierungen für die Entstehung der Handschrift in Frage: erstens die Zeit zwischen dem Tod Heinrichs VI. im Jahre 1197 bis zur Mündigkeitserklärung Friedrichs im Jahre 1208, als zunächst seine Mutter und später Papst Innozenz III. die Regierung führten; zweitens die Zeit nach 1212 während Friedrichs Anwesenheit in Deutschland, als seine Frau Konstanze als Regentin in Sizilien fungierte; drittens die Perio-

22 P. Batiffol, *L'Abbaye*, S. XI und 9; M. Arranz, *Typicon*, S. XX.

23 Vgl. J. Deér, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern 1952.

24 J. Deér, *Kaiserornat*, S. 13. Vgl. auch E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin 1927, Ergänzungsband, Berlin 1931. Josef Deér erwähnt die Triumphalprozessionen und prozessionellen Ausritte aus dem Palast zu Palermo in die Kirche (S. 14).

de zwischen der Ernennung Konstanzes zur Kaiserin im November 1220 bis zu ihrem Tode im Jahre 1222.

Die Akklamationen im Codex Messina gr. 161 berechtigen zu der Annahme, hier ein Echo jener glorreichen Zeit vor der Angliederung Siziliens an das Haus von Anjou durch den Papst im Jahre 1266 gefunden zu haben, und zwar in Gesängen, in denen das Archimandritat der italo-griechischen Klöster stolz seine Nähe zum Königshaus proklamierte. Als solches sollte dieses älteste bekannte Beispiel der byzantinischen „Staatsmusik“, ähnlich wie die nach Palermo verschleppten Korinther Seidenweber und Mosaikarbeiter sowie das byzantinische Hofzeremoniell, als Zeichen der weltlichen Machtansprüche einer aufwieglerischen Königsfamilie dienen, die sich nicht einmal davor scheute, sich mit dem Geschlecht der Komnenen gleichzusetzen²⁵.

Anmerkungen zur Übertragung (S. 12 und 13)

(Nach der Folge der Melodieabschnitte. Die Zahlen in Klammern bezeichnen Text 1 bzw. Text 2.)

1. (2) Echema nur im zweiten Stück
 (1) βασιλε Die Hs. hat $\Xi \text{ } \overset{\sim}{\zeta}$ statt $\Xi \text{ } \overset{\sim}{\zeta}$.
 (2) στομα $\overset{\sim}{\sigma} \overset{\sim}{\tau} \overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\mu}$ $\overset{\sim}{\alpha}$ (g)
2. Die erste Periode schließt in (2) auf a ; die
 1. Akkl. schließt dagegen mit der Kadenz auf g .
 (2) λα- $\overset{\sim}{\lambda}$ $\overset{\sim}{\alpha}$ $\overset{\sim}{\alpha}$ (vgl. oben στομα)
3. (2) λαλουντων α α ἰ α > να Die Hs. hat
 $\overset{\sim}{\lambda}$ $\overset{\sim}{\alpha}$ statt $\overset{\sim}{\lambda}$ $\overset{\sim}{\alpha}$.
4. λεγετω nur in (1).
5. Phrase 5 fehlt in (2).
8. In (2) fehlt die Textwiederholung.
 (2) ενε>φραγη $\overset{\sim}{\epsilon}$ $\overset{\sim}{\nu}$ $\overset{\sim}{\epsilon}$ $\overset{\sim}{\phi}$ $\overset{\sim}{\rho}$ $\overset{\sim}{\alpha}$ $\overset{\sim}{\gamma}$ $\overset{\sim}{\sigma}$ $\overset{\sim}{\tau}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\omicron}$ $\overset{\sim}{\mu}$ $\overset{\sim}{\alpha}$

²⁵ Der Verfasser beabsichtigt, eine größere Arbeit über die byzantinischen Akklamationen vorzulegen.

Biblioteca Universitaria
di Messina,
Codex gr. 161

I I.



1. folio 31	χ η	β	Ο	δε	β	σι	λε	ε	ευς	ευ	φραν	θη	σε		
2. folio 32	χ η	β	νε	α	νες	Ο	τι	ε	νε	φρα	α	να	γη	η	στο



ται αι ε πι τω θε ω ε ε παι νε θη σε ται αι πα ας
ο μα λα λουντων α α α δι ι ι κα κ 2) λα α



ο ο μνου ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
λα λουν των α α α α α α α α α α α α α α α α

3.



ω μνου ω . ο ο μνου ω ω ω ω ι α γ ζα τ α α
ι ι ι ι κα λα λουν των α α ι σ ζε α α α

4.



α α . α χα ι α γ ζα λε γε τω ε ι α ζα ζα ι ι
α α α ι α γ ζε ε ι α ζ ζ ι ι

5.



α ζα ζα γ ε ζα γ πα λιν ε ι α ζ ζ ζ γ
α ζε ζε γ ε ζε γ

6.



ι ι α ζα ζα γ . ε ζα γ πας ο ο ο μνου ω ω ω
λα λα λουν των α α

7.



ω ω ε ναυ τω . λε γε τω ε να ζη τε ε .
α α δι κα . λε γε τω ε να ζη τε .

II . 8.



ο δε βα σι λε ε ε ευς ευ φραν θη σε ται αι λε γε τω
ο τι ε νε φρα γη στο ο ο ο ο ο μα



ο ο ο ο ο δε βα σι λε ε ε ευς ε[υ] φραν θη



σε ται αι ε πι τω θε ω ε ε και νε θη σε ται αι .

9.



πα α ας . πας ο μνυ ων ε ε ναυ τω τω τω
λα α . λα λουν λα λουν των α δι κα τα τα

10.



τω ω ω ω δο ο ο ξα α σοι οι ο
α α α θε ο ξα α α α σοι οι



ο ο ο ο θε ο ο ο ος +
ο ο ο ο θε ο ο ο ος .

Marcia und Burletta Zur Tradition der Rhapsodie in zwei Quartettsätzen Bartóks

von Ilkka Oramo, Helsinki

Schon oft wurde auf einige fast identische Motive in zwei Kompositionen Bartóks vom Ende der 1930er Jahre hingewiesen, nämlich im *Sechsten Streichquartett* (1939) und in *Kontraste für Violine, Klarinette und Klavier* (1938)¹. Der *Marcia* des Quartetts und dem *Verbunkos* des Trios ist ein aus vier Tönen bestehendes punktiertes Motiv gemeinsam (mit einem Halbton Unterschied), das in beiden Stücken eine bedeutende Rolle spielt. *Burletta* und *Sebes* andererseits haben ein prägnantes Motiv aus Tonwiederholungen, das mit Appoggiaturen verziert und von großen Intervallsprüngen umgeben ist. Wie sind solche Ähnlichkeiten zu verstehen? Sind es „unbewußte Erinnerungen“, typisch für Bartóks Genie, wie Weissmann zu glauben scheint², oder verwendete Bartók im Sechsten Streichquartett absichtlich schon früher ausgewertetes Material? Die zweite Annahme scheint mir plausibler im Hinblick auf den Zeitpunkt der Komposition der beiden Werke. Aber in diesem Fall müßte man nach den möglichen Gründen für eine solche Handlungsweise fragen. 1937 erklärte Bartók, daß er nicht gern „den gleichen musikalischen Gedanken zweimal in der gleichen Form verwende oder irgendein Detail unverändert wiederhole“³. Nun haben die hier aufgezeigten musikalischen Gedanken natürlich nicht genau die gleiche Form, aber doch beinahe die gleiche. Auf jeden Fall fordern sie zu einem genaueren Vergleich der beiden Satzpaare auf, die sie verbinden.

Marcia und Verbunkos

Eine Ähnlichkeit zwischen zwei viertönigen Motiven, wie sie in den ersten Themen dieser beiden Sätze auftritt (Bsp. 1), ist freilich ein recht oberflächlicher Anknüpfungspunkt, der keinerlei endgültige Schlüsse zuläßt⁴. Der Beweis für die ge-

1 Einer der ersten Hinweise auf die Verwandtschaft von *Marcia* und *Verbunkos* findet sich bei G. Abraham, *The Bartók of the Quartets*, in: ML 26, 1945, S. 194; vgl. auch J. S. Weissmann, *Béla Bartók: An Estimate*, in MR 7, 1946, S. 240 und H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, rev. Ausgabe New York 1964, S. 221 f.

2 Weissmann, *loc. cit.*

3 Zitiert nach B. Szabolcsi, *Man and Nature in Bartók's World*, in: *New Hungarian Quarterly*. Bd. 2, Nr. 4, 1961, S. 99. Deutsch erschienen in ÖMZ Jg. 16, 1961, H. 12, S. 577-585.

4 Nach F. Bónis sind beide Motive Zitate aus dem „ungarischen *Scherzando vivace*-Motiv“ zu Beginn von Beethovens *Es-dur-Quartett op. 127*; vgl. *Quotations in Bartók's Music*, in: *Studia Musicologica* 5, 1963, S. 367 ff. W. Siegmund-Schultze bringt das Eröffnungsmotiv der *Marcia* in Verbindung „zum entsprechenden Satz des a-moll-Quartetts, noch mehr der A-Dur-Klavier-

naue Übereinstimmung dieser musikalischen Gedanken läßt sich in der Tat erst aus der Betrachtung des Zusammenhangs führen. Eine ins einzelne gehende Prüfung der beiden Sätze macht bald klar, daß das Material des Hauptteils der *Marcia*⁵ in seiner Gesamtheit vom *Verbunkos* stammt; und dies ist eine sehr spezielle Beziehung, die wahrscheinlich einmalig in Bartóks Schaffen ist.

Das erste Thema der *Marcia* (Vl. 1 und Vc. T. 17-25) basiert ausschließlich auf dem punktierten Rhythmus und verwendet nur die intervallischen Elemente, die das Kopfmotiv enthält, während das des *Verbunkos* (Kl. T. 3-12) außerdem ein anderes unabhängiges Motiv (Bsp. 2 a) aufweist, das in der Melodie selbst in drei verschiedenen Gestalten auftritt. Nun erweist sich der rhythmische Impuls dieses Motivs als wesentliches Merkmal des zweiten Themas der *Marcia* (Bsp. 2 b). Eine generative Verbindung zwischen diesen Gedanken wird weiterhin durch einige andere Übereinstimmungen bestätigt. Die absteigende Linie des zweiten *Marcia*-Themas (beim *cis* beginnend) scheint nach einem sehr ähnlichen Gedanken in *Sebes* geformt zu sein, dem dritten Satz der *Kontraste* (Vl. T. 78-81). Dies könnte ein Zufall sein, wenn nicht die „Bogenvariante“ des zweiten Motivs der *Verbunkos*-Klarinettenmelodie (T. 11-12) auch als Bezug zwischen dem *Verbunkos* und dem Trio in *Sebes* verwendet wäre, wo es als begleitende Figur erscheint (T. 139 ff.). Weiterhin ist auch in dem überleitenden Teil zu der zweiten Themengruppe in der *Marcia* eine Variante dieses Motivs enthalten (Vl. 2 T. 50-51), die (obwohl eine Art musikalisches Rätselbild, das unmerklich mit dem ganzen verschmilzt) zur Schaffung einer Verbindung – zumindest für das Auge – beiträgt. So ist das Vorgehen klar: beide Motive der *Verbunkos*-Melodie waren die Keimzellen, aus denen das Themenmaterial der *Marcia* entwickelt wurde. Es muß ferner erwähnt werden, daß die beiden einleitenden Takte des *Verbunkos*, die aus einer schrittweisen Gegenbewegung zwischen der Violine und dem Klavier bestehen, ihr Pendant in den letzten beiden Takten des ersten *Marcia*-Themas haben (Bsp. 3 a, b). Was dort

sonate op. 101“ (*Tradition und Neuerertum in Bartók's Streichquartetten*, in: *Studia Musicologica* 3, 1962, S. 326). Da Bónis aufgrund einer von Joseph Szigeti berichteten Aussage Bartóks weiterhin der Meinung ist, daß die Anfangstakte des *Verbunkos* nach dem Anfang des *Blues* in Ravels Sonate komponiert sind, ist auf eine ganze Reihe von Quellen für diese winzigen Motive hingewiesen worden. Es wäre weiterhin möglich, auf das häufige Vorkommen des punktierten Rhythmus bei Liszt hinzuweisen. Szélenyi bezeichnet diese aus drei Tönen bestehende auftaktige Form, wie sie von Bartók in der *Marcia* und im *Verbunkos* verwendet wird, als Liszts „rhythmische Namenzeichen“ und interpretiert sie als „Vereinigung der Symbole des Schicksals und der Heldenhaftigkeit“ (*Der unbekannt Liszt*, in: *Studia Musicologica* 5, 1963, S. 328). So kann es schwierig sein zu entscheiden, woraus das Motiv Zitat ist, wenn es überhaupt eins ist. Wie wir später sehen werden, bietet sich eine weitere mögliche Quelle in bestimmten Bauernmelodien. Andererseits ist es denkbar, daß Bartók gerade aus dem Grund dem punktierten Rhythmus zugetan war, weil er so viele Anknüpfungspunkte in verschiedenen Traditionen hat, in denen er immer den gleichen Ausdruckswert zu haben scheint.

⁵ Das Trio der *Marcia* basiert auf Material, das im *Verbunkos* nicht verwendet wird. Nach John W. Downey weist das Thema eine starke Ähnlichkeit mit rumänischen Volksmelodien der Art „*Hora lunga*“ auf; vgl. *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, *Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris* Nr. 5 (ohne Veröffentlichungsjahr, jedoch 1956 als Dissertation vorgelegt), S. 344.

eine Einleitungsgeste war, ist hier zur Kadenz geworden, eine funktionelle Änderung, die bereits im *Verbunkos* selbst stattgefunden hat, denn hier führt die gleiche Idee zum Abschluß des Satzes.

Außer den beiden Themen gibt es im Hauptteil der *Marcia* kein unabhängiges Material. Die Motive des ersten Themas sind dicht ausgearbeitet in einem Entwicklungsteil (T. 25-49), dem eine Überleitung (T. 49-55) zur zweiten Themengruppe folgt (T. 56-72), die aus einem doppelten Auftreten des Themas vor dem Hintergrund von Motivteilen aus dem ersten Thema besteht⁶. Den Hauptteil beschließt dann eine Coda über Motive beider Themengruppen (T. 73-79).

Die Anlage des *Verbunkos* ist etwas komplizierter. Die zweite Themengruppe dieses Satzes besteht aus – wie man sagen könnte – zwei Doppelaufstellungen des Themas, die durch eine kurze Passage getrennt werden. Weiterhin führt sie nicht direkt zu einer Coda, wie bei ihrem Gegenstück in der *Marcia*, sondern es folgt eine Reprise, die Motive des ersten Themas in drei kurzen Abschnitten entwickelt. Da die gleichen Motive auch sofort nach dem ersten und einzigen Auftreten des ersten Themas am Anfang des Satzes entwickelt werden, hat der *Verbunkos* eigentlich zwei Durchführungsteile. Hierbei ist interessant, daß sowohl die Coda (T. 85-93) als auch die Überleitung von der zweiten Themengruppe zur Reprise (T. 53-56) – oder zum zweiten Durchführungsteil – mit nur kleinen Abänderungen aufgrund der unterschiedlichen Besetzung und der formalen Proportionen des neuen Zusammenhangs in die *Marcia* übernommen wurden. Die Überleitung wurde jedoch dabei umgesetzt und als Überleitung zur zweiten Themengruppe verwendet. Dies war natürlich nicht zu vermeiden, da der Hauptteil der *Marcia* keine Reprise hat.

Was die enge Verbindung der überleitenden Teile anbelangt, so sei vor allem auf die aus zwei Tönen bestehenden Fortissimo-Akzente, die wiederholten kleinen Terzen in den zu den folgenden Tempi überleitenden Takten (*tornando Tranquillo*, *tornando poco a poco al Meno mosso*) hingewiesen – eine Idee, die in ähnlicher Weise im ersten Satz des Quartetts verwendet wird (T. 297-311) – und auch auf die imitierenden Anfänge der entsprechenden *Tranquillo*- und der *Meno mosso*-Abschnitte (Bsp. 4 a, b). Ebenso offensichtlich ist die Ähnlichkeit der beiden Codas. Die des *Verbunkos* beginnt mit einer Oktavtransposition des Eingangsmotivs des ersten Themas, dem eine Variante des zweiten Motivs (die „axiale Variante“) direkt angefügt ist⁷. Ein drittes Element, das auch in der Exposition enthalten ist (T. 12),

6 Die Entwicklung der Begleitung aus thematischem Material ist ein bei Bartók übliches Mittel. Es ist beispielsweise auf die Begleitfigur der Klarinette in T. 16 ff. des *Verbunkos* hinzuweisen, die langsam aus dem zweiten Motiv der *Verbunkos*-Melodie hervorsteigt. Die umgekehrte Methode, nämlich thematisches Material aus Begleitfiguren zu gewinnen, findet man ebenfalls. Ein Beispiel ist das Entstehen des Hauptthemas des dritten Satzes im *Ersten Streichquartett* aus einer Begleitfigur im zweiten Satz (Vl. 1 bei Ziff. 1).

7 Ein bemerkenswert ähnliches „Achsenmotiv“ erscheint bereits am Anfang des zweiten Satzes der *Ersten Violinsonate* (bei Tempo I gleich nach der Einleitung der Solovioline). Zwischen diesem Werk und *Kontrasten* bestehen weitere Ähnlichkeiten, die hier nicht erörtert werden können. Weissmann, *loc. cit.*, weist auf eine Verbindung zwischen Teilen im Schlußsatz beider Werke hin.

ist eine quasi trillernde Zweiunddreißigstel-Figur, die mit einem vermittelnden gehaltenen Ton zur Kadenz der Klarinette überleitet. Nun sind alle entsprechenden Elemente, mit Ausnahme der virtuoson Kadenz, die in der *Marcia* nicht in Frage käme, auch in der Coda der *Marcia* enthalten. Aber anstatt wie im Vorbild aneinander gekettet, überlagern sie sich hier in einem kontrapunktischen Gewebe (Bsp. 5 a, b). Es sei auch auf die Übereinstimmung der Schlußgesten mit ihren Akkordwiederholungen gegen einen gehaltenen Ton hingewiesen. Diese Idee wird außerdem als Bezugspunkt zwischen den Sätzen beider Werke verwendet: der erste Satz des *Quartetts* und der zweite der *Kontraste*, *Pihenö*, schließen auf ähnliche Art.

So geschah im wesentlichen folgendes: Bartók hat in der *Marcia* nicht nur das Material des *Verbunkos* wiederverwendet, sondern dieser war auch formal das Modell für die *Marcia*. Der Hauptteil der *Marcia* ist nichts anderes als eine verdichtete Fassung des *Verbunkos* mit stärkerer Betonung auf der kontrapunktischen Behandlung des motivischen Materials.

Die folgenden strukturellen bzw. technischen Parallelen sind gleichfalls bemerkenswert: In beiden Sätzen erscheint das erste Thema nur einmal (ganz am Anfang); in keinem von beiden wird das Thema durchgeführt, nur dessen Motive. Diese Motive werden als Hintergrundmaterial für das zweite Thema verwendet; das zweite Thema – überhaupt nicht durchgeführt – wird zuerst in verschiedenen Tonlagen doppelt aufgestellt.

Es besteht jedoch andererseits ein beträchtlicher Unterschied zwischen den beiden Sätzen. Da beide Themen der *Marcia* aus dem ersten *Verbunkos*-Thema stammen, ist dort kein Raum für das zweite Thema des letzteren, das folglich in der *Marcia* überhaupt nicht erscheint. Aber warum übernahm Bartók die „Zellteilungsmethode“, anstatt einfach beide *Verbunkos*-Themen in dem Quartettsatz zu verwenden? Dafür ist eine Erklärung möglich – außer der ganz offensichtlichen, daß der Komponist mehr als nur eine Variante des vorhergehenden Werkes erreichen wollte –, nämlich die, daß er in zwei früheren Werken, den *Rhapsodien für Violine und Klavier* (bzw. Orchester) von 1928 bereits Melodien verwendet hatte, die dem zweiten *Verbunkos*-Thema sehr ähnlich waren und die dort ebenfalls als zweites Thema des *Prima parte (Lassú)* auftreten. Es ist daher verständlich, daß er eine ähnliche Idee – oder „den gleichen musikalischen Gedanken“ – nicht ein drittes Mal verwenden wollte.

Die Tatsache einer Beziehung zwischen *Kontrasten* und den *Rhapsodien für Violine*, die weit über die Verwandtschaft der genannten Melodien hinausgeht⁸, ist keinesfalls überraschend. In ihrer Originalfassung waren die *Kontraste* auch eine Rhapsodie in zwei Sätzen, entsprechend *Lassú* und *Friss* der eigentlichen Rhapso-

⁸ Was in der vorhergehenden Fußnote über *Kontraste* und die *Erste Violinsonate* gesagt wurde, gilt ebenso für *Kontraste* und die *Rhapsodien*. Bartóks Violin-Kammermusik (einschließlich der *Kontraste*) scheint eine Art Familie mit vielen Querverbindungen unter ihren Mitgliedern zu bilden. Da die *Violinsonaten* allgemein zu den kompliziertesten Werken Bartóks gezählt werden und die *Rhapsodien* fast als das andere Extrem angesehen werden, könnte es lohnend sein, sie einer vergleichenden Analyse zu unterziehen.

dien. Erst später fügte Bartók dem Werk einen langsamen Satz an, den *Pihenő*⁹. Aber das Vorhandensein einer Verbindung zwischen *Kontrasten* und den *Rhapsodien* hat, vom Standpunkt dieser Diskussion her gesehen, eine größere Bedeutung darin, daß es eine weitere Schicht in der „Archäologie“ der *Marcia* zutage bringt. Erst jetzt wird der wahre Charakter dieses Quartettsatzes ganz deutlich: es ist eine hochstilisierte Form des *Lassú*-Satzes der Rhapsodie des 19. Jahrhunderts, die Bartók von Liszt übernahm, und dem halbvolkstümlichen Verbunkos-Stil jener Zeit.

Formal ist die *Marcia* sogar noch enger mit dem *Lassú* der Violinrhapsodie verwandt als der *Verbunkos*. Der Hauptunterschied besteht darin, daß in der *Marcia* eine für den *Lassú* typische einfache Wiederholung des ersten Themas durch eine lebhaft kontrapunktische Bearbeitung der Motive im Geiste des „gelehrten“ Stils westlicher Kunstmusik, wie z. B. der letzten Beethoven-Quartette, ersetzt wurde. Aber in der Bearbeitung des zweiten Themas, das überhaupt nicht durchgeführt wird, ist das rhapsodische Prinzip noch in seiner ursprünglichen Form und Bedeutung erhalten.

Zwischen der *Marcia* und der *Ersten Rhapsodie* besteht sogar eine sehr aufschlußreiche Materialverbindung. Der *Lassú* der *Rhapsodie* verwendet in seinem ersten Thema eine rumänische Tanzweise, die von Bartók als eine der 2/4-Tanzmelodien mit schroffen punktierten Rhythmen beschrieben wird, die „den Stücken einen marschartigen ‚heroischen‘ Charakter verleihen“¹⁰. Im ersten Thema der *Marcia* ist der punktierte Rhythmus noch vorhanden und er wird offensichtlich als „semantisches Element“ verwendet, das der *Marcia* ihren Namen gab. Aber während es sich bei der Tanzweise der *Rhapsodie* um eine Volksweise handelt, ist das *Marcia*-Thema eine frei erfundene Melodiestimme, die so gestaltet wurde, daß sie sich für kontrapunktische Bearbeitung eignet. Die Klarinettenmelodie des *Verbunkos* ist irgendwo dazwischen anzusiedeln, wahrscheinlich eine Imitation einer Bauernweise¹¹. So stellen diese drei Themen die drei verschiedenen Ebenen des Einflusses von Volksmusik auf die Kunstmusik dar, die Bartók in seinem berühmten Vortrag von 1931 aufgezeigt hat¹². Das gleiche gilt auch im erweiterten Sinne für die entsprechenden Sätze. Sie zeigen Schritt für Schritt, wie das rhapsodische Prinzip durch das Sonatenprinzip ersetzt wird, d. h. wie das Gewicht vom Material auf seine Bearbeitung verlagert wird, entsprechend der Tradition westlicher Kunstmusik.

9 Bei seiner ersten Aufführung in der Carnegie Hall am 9. Januar 1939 wurde das Werk als Rhapsodie mit zwei Sätzen gespielt. Seine Entstehungsgeschichte wurde bei J. Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 344 f. beschrieben.

10 Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, hrsg. von Benjamin Suchoff, Den Haag 1967, Bd. 1, S. 41 (zitiert nach H. Stevens, *The Sources of Bartók's Rhapsody for Violoncello and Piano*, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972, S. 69).

11 Im Gegensatz zu den *Rhapsodien* scheint das melodische Material der *Kontraste* Bartóks eigenes Werk zu sein. Der folkloristische Aspekt der *Verbunkos*-Melodie verdankt sich dem modalen Charakter und den rhythmischen Zellen, in denen Downey, *op. cit.*, S. 362 f., rumänische und ungarische Einflüsse feststellt. Andererseits ist ihre Struktur, die nicht deutlich in einzelne Phrasen aufzuteilen ist, künstlich.

12 *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, veröffentlicht z. B. bei B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957.

Burletta und Sebes

Wenn es sich bei der *Marcia* und dem *Verbunkos* um zwei Versionen ein und derselben Idee handelt, deren Ursprung in dem *Lassú* der Rhapsodie zu finden ist, so besteht zwischen der *Burletta* des *Sechsten Streichquartetts* und *Sebes*, dem dritten Satz der *Kontraste*, eine ähnliche Verbindung. Nun wäre es logisch zu fragen, ob diese ihren Ursprung in dem schnellen zweiten Satz der Rhapsodie haben, dem *Friss*.

Wie schon gesagt, zeigen auch *Sebes* und *Burletta* eine auffällige Ähnlichkeit in den Motiven, die schon von mehreren Autoren festgestellt wurde¹³. Die *Burletta* beginnt mit einem hämmernden Motiv aus Tonwiederholungen, das von großen Intervallsprüngen umgeben ist und auf das ein anderes mit Vierteltonglissandi folgt. Das Motiv der Tonwiederholungen mit den umgebenden Intervallsprüngen ist auch in *Sebes* zu finden, d. h. genauer gesagt, in der variierten Reprise des Hauptteils nach dem Trio (T. 188-195). Seltsamerweise erscheint es nicht im Hauptteil vor dem Trio, wo an seiner Stelle – d. h. anstelle des zweiten Themas – ein Motiv aus Sprüngen und Glissandi, aber keine Tonwiederholungen erscheinen (T. 52-58). So wurde ganz in die *Burletta* eingearbeitet, was in *Sebes* nur in fragmentarischer Form auftritt. Weiterhin findet sich das Tonwiederholungsmotiv (mit seinen charakteristischen Vorschlägen) auch im *Friss* der *Zweiten Rhapsodie* (siehe nach Ziff. 19) und bildet so einen Zusammenhang zwischen diesen Sätzen, analog dem zwischen den drei anderen bereits besprochenen.

Eine andere wichtige Entsprechung zwischen *Burletta* und *Sebes* ist in ihren Trios festzustellen. Das Trio von *Sebes* basiert auf einer Melodie, die eine echte Bauernmelodie im „bulgarischen Rhythmus“ sein könnte¹⁴. Die im Trio der *Burletta* als erstes Thema verwendete Melodie ist ganz offensichtlich eine Variante dieser ersteren (Bsp. 6a, b)¹⁵. Die Änderung des kapriziösen, unregelmäßig aufgeteilten bulgarischen Rhythmus in eine gleichmäßige 6/8-Bewegung in absteigender Linie hat eine bemerkenswerte Wirkung: Vom Charakter der Bauernmelodie verschwindet etwas. Einer Melodie einige ihrer Volksweisencharakteristiken zu nehmen und anderen zu belassen, scheint in der Tat eine von Bartók häufig verwendete Methode zu sein, in seinem Bemühen, seine beiden Traditionen, die volkstümliche und die gelehrte, einander anzugleichen.

13 Vgl. Stevens, *op. cit.*, S. 221 f.

14 Es handelt sich jedoch wahrscheinlich um eine Imitation. Nach Downey, *op. cit.*, S. 365, sind ihr Aufbau und auch die häufige Verwendung des Quartintervalls der Grund für ihr „*parfum folklorique*“, trotz ihrer der Bauernmusik fremden Chromatik. Tatsächlich ist die Melodie, wie sie zuerst in der Klarinette erscheint – wenn man einmal von den zweitönigen Auftaktschleifern absieht – rein äolisch. Von der Violine aufgenommen, wechselt sie später zu phrygisch. Die chromatischen Schleifer können möglicherweise als Annäherungen an nicht festgelegte Tonhöhen angesehen werden, die den grundlegend diatonischen Charakter der Melodie nicht beeinflussen.

15 In der Taschenpartitur von Boosey & Hawkes ist ein offensichtlicher Druckfehler, der in unserem Beispiel wiedergegeben ist. In T. 71 (zweiter Takt des Andantino) hat die zweite Violine nur 8 Achtelnoten anstatt 9. Angenommen, daß das Verhältnis zum Viola-Part stimmt, sollte die zweite Viertelnote mit einem Punkt versehen werden.

Der bulgarische Rhythmus, wie er im Trio von *Sebes* verwendet wird, kann auch als eine Art „weichere Variante“ des punktierten Rhythmus angesehen werden, auf die Bartók in Vortragsnotizen (teilweise von Vinton posthum veröffentlicht) hinweist. Als Beispiel dafür erwähnt er ausdrücklich das Trio der *Burletta*, wobei er natürlich das zweite Thema meint¹⁶. Dies scheint ein weiterer Beweis für die „Zellteilungs“-Methode zu sein: charakteristische Eigenheiten der *Sebes*-Triemelodie wurden in der *Burletta* in zwei Motive aufgeteilt.

Diese beiden Entsprechungen reichen aus, um zu zeigen, daß Bartók *Sebes* in der Tat als wichtige Quelle für die *Burletta* nutzte. Aber während der Charakter von *Sebes*, eines typischen schnellen Tanzsatzes, dem des *Friss* in der Rhapsodie entspricht, hat die *Burletta* eine ganz andere Funktion. Da ihr eine lebhaftere, perpetuum-mobile-artige Tanzweise – entsprechend dem ersten Thema von *Sebes*, einer rumänischen Tanzmelodie¹⁷ – fehlt, hat sie keinesfalls den Charakter eines Finalsatzes. Es ist jedoch interessant, daß Bartók ursprünglich für das *Sechste Streichquartett* einen Schlußsatz im Stil von *Sebes* oder eines schnellen Satzes der Rhapsodie plante. Suchoff, der die Skizzen für das Werk geprüft hat, schreibt: „Anstelle der Wiederaufnahme von thematischem Material des ersten Satzes, wie es in dem veröffentlichten Werk der Fall ist, enthält die Skizze so etwas wie ein Rondo, eine Sonata oder eine andere große architektonische Form von ausgeprägtem volkstümlichen Charakter“¹⁸. Der Hauptgedanke dieses skizzierten Schlußsatzes ist genau eine perpetuum-mobile-artige Tanzweise im Stil des ersten *Sebes*-Themas¹⁹.

Bartók gab dann seinen ursprünglichen Plan nach langem Zögern auf. Er beendete die veröffentlichte Version des letzten Satzes im November 1939²⁰, aber als er seinem Verleger in London am 25. Februar 1940 ein Exemplar des Manuskripts zusandte, schrieb er: „Es kann bis auf weiteres nicht gedruckt werden, es kann sein, daß ich den IV. Satz noch ändere“²¹. Mehrere Monate nach Vollendung des Werkes verfolgte ihn offenbar die Idee eines Schlußsatzes im *Friss*-Typus. Warum aber hat er dann den letzten Satz nicht geändert? Waren die Gründe künstlerischer oder praktischer Natur? Das gleiche kann man über die allgemeine Konzeption des Quartetts fragen. Verwendete er Material und Formen der Rhapsodie-Tradition aus einer bestimmten Ausdrucksabsicht heraus oder aus praktischen Gründen? Und welches wären diese?

16 Vgl. J. Vinton, *Bartók on his own Music*, in: JAMS 19, 1966, S. 237.

17 Downey vermutet (*op. cit.*, S. 363), daß es sich bei dieser Melodie um eine stilisierte Version einer rumänischen instrumentalen Tanzweise handelt, die Bartók in Sebis (Bezirk Bihar) hörte, als er dort in den Jahren 1909 und 1910 sammelte. Er führt auch die Bezeichnung des letzten Satzes, *Sebes*, zurück auf den Namen der Stadt Sebis, dessen ungarische Form es wäre. Da „*sebes*“ auf ungarisch „schnell“ heißt, hätte die Bezeichnung eine doppelte Bedeutung.

18 *Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet*, in: *Tempo* 83, Winter 1967-1968, S. 5.

19 Wiedergegeben bei J. Vinton, *New Light on Bartók's sixth Quartet*, in: MR 25, 1964, S. 229. Er druckt auch die entsprechende Manuskriptseite in Faksimile, wie auch Suchoff in dem in der vorangehenden Fußnote genannten Artikel.

20 Vgl. Vinton, S. 224.

21 Zitiert nach Gy. Kroó, *Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók*, in: *Studia Musicologica* 12, 1970, S. 22.

Das *Sechste Streichquartett* wurde unter großem Druck und schwierigen Umständen geschrieben. Bartók begann sofort nach Vollendung des *Divertimento* daran zu arbeiten. Er war in Saanen in der Schweiz und schrieb von dort am 18. August 1939 an seinen Sohn Béla: „Jetzt müßte ich aber noch einer anderen Bestellung nachkommen, und zwar für Z. Székely (*Neues Ungarisches Streichquartett*)“²². In dem gleichen Brief gibt er seiner Besorgnis über die politische Lage Ausdruck: „Ich werde auch fortwährend von dem Gedanken beunruhigt, ob ich noch von hier nach Hause werde reisen können, wenn eventuell dies oder jenes geschehen würde.“ Er fügte jedoch hinzu: „Zum Glück kann ich mir diese schlimmen Gedanken aus dem Kopf schlagen – wenn es sein muß –, und so stören sie mich nicht in meiner Arbeit.“ In der letzten Augustwoche unterbrach Bartók seine Arbeit und eilte zurück nach Budapest²³. Am 29. September schrieb er an Géza Frid in Amsterdam, er sei „fertig mit den ersten drei Sätzen des Sechsten Quartetts (ein weiterer – der vierte Satz – fehlt noch)“²⁴. Wäre dies ohne Zurückgreifen auf bereits ausgearbeitetes Material möglich gewesen? Zugegeben, in dieser Phase seines Lebens arbeitete Bartók sehr schnell (er hatte das *Divertimento* in fünfzehn Tagen vollendet), aber es ist doch denkbar, daß die Umstände zu seiner Entscheidung beitrugen, Anleihen bei eigenen früheren Werken vorzunehmen und das formale Problem eines der Sätze (der *Marcia*) dadurch zu lösen, daß er eine weiterentwickelte Version eines früheren Satzes schrieb. Andererseits ist es ganz klar, daß der traditionelle Verbunkos-Stil mit seiner nationalen Stimmung seine Phantasie in den Jahren um 1940 ständig reizte. Der erste Satz sowohl des *Divertimento* als auch des *Zweiten Violinkonzerts* sind vom Verbunkos inspiriert wie auch der erste Satz des *Klavierkonzerts Nr. 3*²⁵. Der „marschartige, heroische Charakter“ dieser Sätze kann vielleicht als eine Art symbolische Verpflichtung angesichts der Weltereignisse gedeutet werden.

Das Problem des letzten Satzes ist schwieriger. Suchoff neigt zu der Annahme, daß Bartóks Meinungsänderung, das Aufgeben des ursprünglichen Plans für das Finale, auf äußere Umstände zurückzuführen ist, die er ausführlich beschreibt²⁶. Vinton dagegen ist der Ansicht, daß es die geringe Ergiebigkeit des ursprünglichen Materials war, die Bartók zwang, nach einer anderen Lösung zu suchen: „Der Grundgedanke . . . war melodisch uninteressant für die Art chromatisch gedichteter

22 B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 290 ff.

23 Nach Ujfalussy, *op. cit.*, S. 347, „war es der Ausbruch des Krieges, der seinem friedlichen Aufenthalt in Saanen ein Ende setzte“. György Kroó schreibt dagegen, „daß er unerwartet seine Sachen packte und nach Hause zurückkehrte“, nachdem er die Nachricht von der Vereinbarung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts (23. August) erhalten hatte (*A Guide to Bartók*, Budapest 1974, S. 215). Dies scheint übereinzustimmen mit Bartóks Brief an Frau Müller aus Neapel vom 2. April 1940, in dem er sagt, daß er 3 1/2 Wochen in Saanen war, denn er traf dort offensichtlich bereits am 2. August 1939 ein. Der Brief wird von Vinton, S. 224, zitiert.

25 Vgl. Ujfalussy, *op. cit.*, S. 348, und F. Bónis, *Bartók und der Verbunkos*, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972.

26 *Loc. cit.*, S. 10.

*motivischer Entwicklung, auf die Bartók sonst vertraute. Der Satz bricht mitten in einem Übergangsteil plötzlich ab, der eine Durchführung dieses Themas versucht, aber nur um sich selbst zu kreisen scheint*²⁷. Wie die meisten Autoren scheint Vinton von der musikalischen Überlegenheit der endgültigen Lösung Bartóks überzeugt. Bedeutsam ist jedoch, daß Bartók selbst offenbar nicht davon überzeugt war. Hatte er das Gefühl, daß das Werk, obwohl es alle anderen bedeutenden Elemente der Rhapsodie enthielt, ohne einen schnellen Tanzsatz als Abschluß in der Substanz unvollständig bleiben würde?

(Aus dem Englischen von Sabine Thiele)

Beispiel 1

Vln. I

Cl. in A

Beispiel 2a

Cl. in A

Beispiel 2b

Vln. II

mf

sf

27 *Loc. cit.*, S. 229.

Beispiel 3a

pizz.

Musical score for Beispiel 3a. It consists of two systems of staves. The top system has a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The music starts with a piano (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and ends with a piano (*p*) section. The word "pizz." is written above the first measure. The bottom system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. There are rests in the piano part for the first two measures.

Beispiel 3b

Musical score for Beispiel 3b. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The top two staves have a melodic line with a trill (*tr*) in the final measure. The bottom two staves provide piano accompaniment. The music concludes with a forte (*f*) dynamic. There are rests in the bottom two staves for the first two measures.

Beispiel 4a

Vln. *fff* *mf* *f* *p* *tornando* - - - - -

Cl. in A *fff* *mf* *f* *p*

- - - - - Tranquillo

più p *p, dolce*

p, dolce

Musical score for Beispiel 4a. It features two parts: Violin (Vln.) and Clarinet in A (Cl. in A). The Violin part starts with a fortissimo (*fff*) dynamic, followed by mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and piano (*p*). The Clarinet part follows a similar dynamic structure. The section concludes with a "tornando" marking. Below this, a "Tranquillo" section is shown with a piano (*p*) dynamic and a "dolce" (sweet) character. The dynamics are marked as *più p* and *p, dolce*.

Beispiel 4b

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and a half rest, followed by a melodic phrase starting on a half note G4. The second staff is a vocal line starting with a treble clef, containing a complex melodic line with various dynamics including *ff*, *mf*, and *f*. The third staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *f*. The fourth staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *f*. The system concludes with the instruction "tornando poco a" in the upper right corner.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, featuring a long melisma on a single note marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is a vocal line starting with a treble clef, containing a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The third staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*. The system concludes with a *dim.* marking and a *p* dynamic.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, featuring a long melisma on a single note. The second staff is a vocal line starting with a treble clef, containing a melodic line. The third staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The fourth staff is a bass line starting with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment. The system concludes with the instruction "al Meno mosso" in the upper left corner.

Beispiel 5a

Cl. in A

Musical notation for a Clarinet in A, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody is written on a single staff in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Beispiel 5b

Musical notation for Beispiel 5b, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. The piece features complex rhythmic patterns and slurs across the staves.

Beispiel 6a

Cl. in A

Musical notation for a Clarinet in A, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is written on a single staff in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Beispiel 6b

Vln. II

Musical notation for a Violin II, including a section marked *o III o sim.*. The notation is written on two staves: the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piece features complex rhythmic patterns and slurs.

Anstöße Heideggers zum Selbstverständnis in der Musikwissenschaft

von Hartmut Flechsig, Heidelberg

Anstöße können Impulse sein, die ein Ruhendes in Gang setzen, oder solche, die einem bereits Bewegten ein ihm selber Widerständiges entgegensetzen und das in ihm bisher nur latent Mögliche nunmehr sich bewegen lassen. Anstöße können aber sehr wohl auch selbst anstößig wirken, Anstoß nicht in der Weise erregen, daß sie ein Neues oder bislang Verborgenes freisetzen, sondern so, daß sie ungewollt das Bestehende gegen sich aufbringen. Heideggers Schriften haben beides zu bewirken vermocht: Das Selbstverständnis des Menschen in seiner Welt haben sie dadurch angestoßen, daß innerhalb ihrer das vermeintlich Selbstverständliche als der Erörterung würdig befunden und in neuer Weise des Ansprechens als etwas dargestellt wurde, das aus der unmittelbaren Erfahrung alltäglichen Umganges und deren vergessenen Ursprüngen heraus neu zu erfragen sei. Aber es war auch möglich gewesen, daß diese Weise des Ansprechens im Bereich des bloß Anstößigen verblieb und mit der Konsolidierung des Gewohnten ihr Bewenden hatte.

Solche „Vergessenheit“ widerfuhr zumal den Reflexionen über die Kunst¹ nicht ohne Grund, denn es läßt sich geltend machen, daß das von Heidegger herangezogene Belegstück durch die ihm zugemutete Funktion des Belegen-Sollens² überinterpretiert worden sei. Ich möchte demgegenüber nachzuweisen versuchen, daß der nicht ausdrücklich berücksichtigte musikalische Verlauf, sofern er als Struktur angesehen wird, in einigen seiner Aspekte sich durchaus in Heideggers Überlegungen über den Ursprung des Kunstwerkes einbeziehen läßt und daß aus der Weise des Fragens Anstöße für eigene Fragestellungen an die Musik und ihre Geschichte zu gewinnen sind.

Als „Struktur“ wird dabei der erklingende und hörend rezipierte musikalische Verlauf bezeichnet: Allein den hierbei erstellten Bezügen eignet Realität. Die zeitliche Verlaufsform als die Bedingung hierfür ist in einer niedergeschriebenen Partitur nur intentional enthalten; dadurch bleibt zwar bei aller Vielfalt der Modifikation merkliche Identität gesichert, gleichwohl gehen Konkretion und Rezeption über bloßes Wiederholen eines immer nur Vorgegebenen jederzeit hinaus. Denn das Gesetzte, das in seinem momentan erfaßbaren Nacheinander und in seiner Gleichzeitigkeit komponierte, wird einem geregelten Zeitverlauf ausgesetzt und kann dadurch zu anderem Gesetzten zwingende oder lose, kontrastierende oder stabilisie-

1 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (mit einem Nachwort und einem 1956 geschriebenen Zusatz sowie einer Einführung von Hans-Georg Gadamer), Stuttgart 1960. Auf diese Reclam-Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben der im folgenden verwendeten Zitate.

2 Van Goghs Gemälde soll in seinem Werksein zugleich das Zeugsein des Zeuges als ein Geschehnis der Wahrheit belegen.

rende Interrelationen eingehen: Die Bezüge der Gleichheit, Ähnlichkeit oder Entgegensetzung, der Steigerung und Abschwächung, der Ergänzung und Vereinzelung sind einerseits im Gesetzten bereits angelegt, andererseits können sie allein durch dessen Konkretion auch selbst konkret werden und die Folge momentaner Ereignisse zielgerichtet integrieren. Dies geschieht, wenn ein Hörer mit Gegenwärtigem unmittelbar, erinnernd aufgreifend und erwartend ausgreifend umgeht, wenn er, in historisch und kompositorisch vermittelter und individuell durchaus eigentümlicher Weise des Perzipierens Bezüge herstellt und so eine partiell oder durchgängig integrierte Struktur für sich erstellt. Der Beobachter solcher Vorgänge kann konkret-ganzheitlich sich Abhebendes herausstellen, um es untereinander und in seinen Modifikationen zu vergleichen; er kann den im musikalischen Augenblick sich konkretisierenden Beitrag zur Integration in seinem Stellenwert und hinsichtlich seiner Wirksamkeit bestimmen. Abhebbarkeit voneinander und Bezüge zueinander aber sind auch für ihn immer Relationen, denn nur die Intentionalität innerhalb eines Bezugsganzen, nicht aber bloße „Vorhandenheit“ gewährleistet die Durchgängigkeit der musikalischen Struktur.

Die geläufige Methode, bei der Beschreibung des Kunstwerkes von einem „vorhandenen“ dinglichen Unterbau auszugehen, stellt Heidegger zu Beginn seiner Analyse als ungerechtfertigten Vorgriff heraus: Drei Auffassungen von „Dingheit“ verstellten den Blick, wenn das Kunstwerk als Träger von Merkmalen, als Einheit in einer sinnlichen Mannigfaltigkeit oder als geformter Stoff angesehen werde; denn jede der drei zugehörigen Betrachtungsweisen fasse das Kunstwerk als einen dem Betrachter gegenüberstehenden und seiner Erkenntnis schlechthin ausgelieferten Gegenstand und löse damit – auf je ihre Weise – ein Moment auf, das Heidegger das „Insichruhen“ des Kunstwerkes nennt. Tatsächlich ist die erste am Werk selbst weit weniger interessiert als an den ihm zusprechbaren Prädikaten (etwa dem der Bildhaftigkeit), die zweite subsumiert das Einzelne, um es gefügig, beherrschbar zu machen, unter Begriffe (etwa den des Stiles). Das Gegensatzpaar aus Stoff und Form hingegen hat seinen Ursprung nicht einmal im Anschauen eines Dinges, sondern im Hantieren mit einem „Zeug“: Reißzeug z. B. wird in seiner Form und in dem dazu ausgewählten Material eigens so angefertigt, daß es zweckdienlich gebraucht werden kann, ohne für sich selbst Aufmerksamkeit zu beanspruchen. (Es ist nichts weiter als verlässlich zur Hand, „zuhanden“, nicht einmal als eigenständiges Ding „vorhanden“.) Umgangsmusik, in welcher Bessler diese bloße Dienlichkeit eines Zeuges wiedererkennt, wird demzufolge immer nur um eines anderen willen gebraucht und geht darin völlig auf; eine Erörterung des Momentes des zu nichts gedrängten Insichstehens läßt sie gar nicht erst zu. Wer sich also darauf einlasse, im Sein des Kunstwerkes „das Seiende nur das Seiende sein zu lassen, das es ist“ (S. 26), dürfe weder durch bloßes Erörtern akzidenteller Merkmale, noch durch Subsumtion unter Begriffe diese Selbstgenügsamkeit auflösen wollen; aber auch beim tätigen Umgang innerhalb eines strukturellen Gefüges müsse er das Werk „in seinem Wesen auf sich beruhen lassen“ (S. 26), da es, in innerweltlicher Dienlichkeit nicht aufgehend, eine je eigene Welt allererst eröffnend, mehr sei als Zeug.

„Auf sich beruhen lassen“, der Gegenbegriff zu „Selbstgenügsamkeit auflösen“, bedeutet dabei mehr, als bei gleichgültiger Konstatierung, da sei etwas, es bewenden

lassen: Das Kunstwerk wird zu dem, als was es uns gilt, allein dadurch, daß wir uns von ihm „*angehen*“ lassen, daß wir in tätigem Umgang dem Potentiellen zu gegenwärtiger Realität verhelfen, es ins Sein, in unser Selbst hereinholen und in immer neuen Realisationen über die Geschichte hinweg bewahren. Freilich wird sich sogar das scheinbar Eingängige dem durchaus widersetzen: Es begegnet als ein „*Gewesenes*“ (S. 40), sein ehemaliges Insichstehen als ein Entgegenstehen, als Geschichtlichkeit der Komposition, auf der sich die Geschichte ihrer Interpretation abgetragen hat; aus dem Fundus, innerhalb dessen es sich aufhält und in welchen es sich jederzeit wieder zurückziehen kann, muß es allererst „*herauskommen*“. Die dazu geforderte Tätigkeit nennt Heidegger „*eine Welt aufstellen*“. Den Fundus selbst, der verschlossen bleiben, aber auch immer neue Weisen eines jeweiligen Sich-Angehen-Lassens einrichten kann, ohne daß er sich jemals gänzlich ausschöpfen ließe, das, „*woraus alles hervorkommt und wohinein alles eingeht*“ (Gadamer, a. a. O., S. 117), bezeichnet Heidegger als „*Erde*“.

In Komposition, Interpretation und Rezeption wird demnach die vereinzelte Subjektivität stets von jeweiliger Tradition umschlossen und fundiert und geht, sie bereichernd, wieder in sie ein. Der Gegensatz zwischen Eröffnen und Umschließen, zwischen Schaffen und Bewahren, Welt und Erde ist deshalb ein spannungsvoll dynamischer; er vollzieht sich als „*Widerspiel*“ (S. 60), als Streit, der beiden Momenten einen Zuwachs erbringt: Im Erstellen der Struktur „*heben die Streitenden, das eine je das andere, in die Selbstbehauptung ihres Wesens*“ (S. 51). Das Seiende wird seiender, da es – im Hier und Jetzt – sich erschließe und in solch jeweiliger Unverborgenheit sich „*Wahrheit*“ ereigne: „*Das Werkwerden des Werkes ist eine Weise des Werdens und Geschehens der Wahrheit*“ (S. 67). „*Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk*“ (S. 89). In diesem Geschehnis kommt aber auch die „*Gegenwendigkeit*“ der Wahrheit zum Tragen, wesensgemäß gehört ihr das Verweigern, das Bleibende und das Noch-Nicht als das unbeschreibbar sich Versagende oder Verstellte zu: „*Erde durchragt nur die Welt, Welt gründet sich nur auf die Erde, sofern die Wahrheit als der Urstreit von Lichtung und Verbergung geschieht*“ (S. 60). (Die Weise, „*wie Wahrheit als Unverborgenheit west*“, nennt Heidegger „*Schönheit*“; S. 61.) Das Schaffen ist darum einerseits ein „*Hervorgehenlassen*“ (S. 67), ein „*Empfangen und Entnehmen*“ (S. 70), andererseits ein Sich-Identifizieren und Setzen, ein Besetzen der Offenheit mit Offenem³, ein Einlassen des aus dem Fundus heraus bestimmten und aus ihm ausgegrenzten „*Da*“ des Einfalles in ein Maß, in die Bahnen des sich auseinanderfaltenden Entwurfes, der die neue Gestalt festlegt und zugleich in die Geborgenheit einer umfassenden musikgeschichtlichen Kontinuität zurückstellt. Und wenn im Werk Erschlossenheit geschehen ist, dann so, daß es „*als dieses Geschehene erst geschieht*“ (S. 73): „*So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden*“ (S. 75), selbst wenn es auf diese erst warten müßte: Das Hervorzubringende muß, auch auf die Gefahr des Mißlingens hin, stets aufs

3 S. 67 f.; vgl. Gadamers Einführung, S. 121.

neue erstellt und es muß auch in die Geschichte seiner Erstellung, in den Fundus zurückgenommen werden können. (Eine Komposition ist also nichts Fertiges, *res facta* bleibt immer auch *res facienda*⁴.)

Daß aber das ganz Neue in seinem noch unbestimmten Status (die „*offene Stelle*“, S. 82) ist „*und nicht vielmehr nicht ist*“ (S. 73), wirkt andererseits auch als Stoß, als stimulierender Anstoß, es zu „*wollen*“⁵, innerhalb seiner „*einheimisch*“ zu werden. Bei diesem erneuten „*in Gang- und ins Geschehen-Bringen des Werkseins*“ (S. 81) sind die Weisen des rezipierenden Umganges freilich keineswegs beliebig, individuell-willkürlich, sondern „*durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet*“ (S. 77); durch ihre Stiftung werden das Offene und das Resistente mitgegeben und aufgegeben, wird der auszutragende Streit fundiert und immer aufs neue angestiftet.

Eine musikwissenschaftliche Untersuchung dieses Wechselspiels wird sich Zurückhaltung auferlegen müssen. Es wäre vergeblich, wollte einer, der an diesem Geschehen selbst teilhat, das, was dabei mit ihm und durch ihn geschieht, in Worten zu wiederholen versuchen; er liefe Gefahr, das eben vor der Zerstörung Bewahrte erneut zu vergegenständlichen und damit aufzulösen. Wohl kann er das komplexe Einzelne und das Resistente aufzeigen und die je besonderen Weisen des Aufeinanderbeziehens anbahnen. Solche Hinweise aber wird er nicht systematisieren oder mit Bedeutung und Wertung befrachten, sondern als das, was sie sind, der Jeweiligkeit des musikalischen Hörens überlassen. Hier erst sammelt sich die im Streit ausgetragene Spannung des – Heidegger sagt: des in sich ruhenden Werkes. Müssen wir darauf beharren, daß es ein „*Werk*“ sei, das dies ermöglicht – kompositorisch im Gegeneinander von Aufstellen und Einbeziehen, im Hören als Ergreifen des Gesetzten und als vermitteltes und dennoch spontanes Erstellen von Bezügen innerhalb und vermöge des Gesetzten? In der musikalischen Struktur jedenfalls bleibt das Widerspiel das „*Eigentliche*“, das Werkhafte hingegen verliert sich in der eigentümlichen Spannung aus Komposition und Interpretation und kann allenfalls nachträglich zuerkannt werden.

Müssen wir (auch wenn keine neu aufgelegte Inhaltsästhetik dabei herauskommen soll) darauf bestehen, daß sich „*Wahrheit*“ ereigne? Heidegger tut es mit Entschiedenheit: Kunst sei „*eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend, d. h. geschichtlich wird*“ (S. 89), und in dem Zug der Wahrheit zum Werk sei bereits vorgezeichnet, wie in seinem späten Denken Entbergen und Verbergen als Geschehen des Seins selbst, nicht mehr vom Dasein aus angesehen werden. Die Wahrheit des Werkes wird zum Beleg für die Wahrheit des Seins. Dieses Denken muß die Möglichkeit ausschließen, daß, wie das geschichtliche Wesen der Wahrheit, auch das Tragende der Erde, das Umschließen durch ein intaktes musikgeschichtliches Kontinuum sich vernutzen, verbrauchen, verschleifen könnte und in neuen Struk-

4 W. Wiora, *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, hrsg. v. M. Thiel, 6. Lieferung, München und Wien 1970, S. 96; vgl. Heidegger, S. 73 f.

5 Vgl. Heideggers Zusatz, S. 97.

turen selbst gänzlich neu eingebracht werden muß. Aber auch innerhalb des noch ungefährdeten Kontinuums, das – feststellend, nicht parteinehmend gesagt – in seiner Totalität noch nicht selbst zur Disposition steht, noch nicht, mit der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit, das Moment der Identität aus der Komposition in die Interpretation verlagert hat, auch innerhalb des noch unzweifelhaft Verbindlichen darf sich der Standort des Fragenden nicht umkehren. Er muß vom hörenden Menschen besetzt bleiben, wenn nicht das Jeweilige des Setzens, Erfassens und Beziehens erneut aus dem Blick geraten soll. Denn gerade das Gewährwerden des Widerständigen beim Hören war es gewesen, das eine terminologische Angleichung der Struktur des Kunstwerkes, wie Heidegger sie sieht, an musikalische Struktur sinnvoll erscheinen ließ; ihr Ertrag liegt in der Gelassenheit des Beobachters, für den Musik nicht in der bloßen Erkennbarkeit eines gegenständlich Vorhandenen aufgeht und der deshalb jeweilige Weisen des Umganges auf sich beruhen lassen kann, ohne sie sogleich klassifizieren, begründen oder werten zu müssen, der aber aus der Beobachtung heraus Hilfen für die Praxis des Hörens gewinnt und vermittelt.

Zu einer Theorie der musikalischen Struktur lassen sich Heideggers Analysen demnach nicht ausweiten; sie bleiben aber, als was sie vorgestellt wurden: Anstöße zum eigenen Fragen.

Kategorien mehrstimmiger Lieder des Dorfes Gabela, Herzegovina

von Dieter Christensen, New York

Dieser Aufsatz handelt von mehrstimmigen Gesängen, die in den Dörfern im Westen der jugoslawischen Bundesrepublik Bosnien und Herzegovina allgemein *ganga* genannt werden. Neben den *ganga* gibt es, örtlich unterschiedlich in Anzahl und Benennung, weitere Kategorien mehrstimmiger und einstimmiger Gesänge und instrumentaler Musik. Auch innerhalb der Kategorie *ganga*, deren Gesängen u. a. die Verwendung von Sekundklängen gemein ist, werden örtlich mehrere „Arten“ (*vrst*) oder „Singweisen“ (*pjevanje*) unterschieden. Die Zahl der auf den Dörfern bekannten oder in der Literatur (siehe u. a. Bezić, 1967-68, Rihtman, 1958) genannten Namen von *ganga*-„Arten“ ist groß, doch sind die Beziehungen zwischen Namen und Sachen meist unklar.

Hier soll versucht werden, die Beziehungen von *ganga*-Namen untereinander und zu den Gesängen, die sie benennen, für ein Dorf, Gabela in der Herzegovina, zu klären und damit einen Ausgangspunkt für die Untersuchung einer westbalkanischen Mehrstimmigkeitsform zu gewinnen. Hierzu werden kulturinterne, intentionale Aussagen über *ganga* bei der Interpretation kulturexterner, notativer¹ Daten herangezogen, bzw. es werden intentionale Aussagen über Normen für verschiedene *ganga*-Arten an deren Realisierungen geprüft und erläutert. Dies soll zur musikwissenschaftlichen Darstellung der kulturintern wesentlichen Unterscheidungskriterien für *ganga*-Arten führen.

Die Daten² für diese Studie wurden vom Verfasser, meist gemeinsam mit Nerthus Christensen, in jeweils zwei- bis vierwöchigen Feldaufenthalten in den Jahren 1957, 1960, 1963, 1968, 1972 und 1974 gesammelt³. Sie werden hier als synchron behandelt, obwohl sie einem Zeitraum von 17 Jahren entstammen. Dies erscheint deshalb gerechtfertigt, weil sich aus den verfügbaren Kenntnissen zur generischen Kategorie *ganga* keine die gegenwärtige Fragestellung berührenden zeitabhängigen Unterschiede nachweisen lassen⁴; es erscheint darüberhinaus zweckmäßig, weil die systematische Berücksichtigung diachroner Aspekte und deren Abgrenzung gegen intralokale Differenzierungen⁵ aufwendig wären, ohne daß für das gegenwärtige Thema signifikante Ergebnisse erwartet werden könnten. Diachrone Aspekte werden nur dann zu berücksichtigen sein, wenn sie die Einstellung von Informanten zum kulturexternen Beobachter berühren, die sich während des Zeitraumes von fünfzehn Jahren erheblich verändert hat. Das gilt vor allem für die Bewertung und Interpretation verbaler Daten.

Das am Unterlauf der Neretva etwa zwei km östlich von Metković gelegene Dorf Gabela (1972: ca. 1800 Einwohner) ist ungewöhnlich reich an (intentionalen) Kategorien und (notativen) Typen vokaler Musik, vor allem aus zwei Gründen. 1) Das Dorf wurde, nach einer Periode als Wüstung infolge des Passarovitzer Friedens von 1718, im 18. Jahrhundert zunächst von Mohammedanern und Orthodoxen und nur allmählich auch von Katholiken neu besiedelt. 1770 gab es in Gabela nur drei ka-

1 Zum Begriffspaar ‚intentional‘ und ‚notativ‘ siehe Fischer und Zanolli 1968, S. 7, die eine *intentionale* Betrachtungsebene („*sie liegt den vom Kulturträger selbst erkannten und mittels seiner Sprache ausgedrückten Vorstellungen zugrunde*“) und eine *notative* Betrachtungsebene („*sie liegt den Feststellungen zugrunde, die der wissenschaftliche Feldforscher empirisch als Fakten beobachtet hat*“) unterscheiden.

2 Auszüge der Dokumentation und Kopien der Tonbandaufnahmen sind in der Musikethnologischen Abteilung (früher Phonogramm-Archiv) des Museums für Völkerkunde Berlin und im Center for Studies in Ethnomusicology, Columbia University, New York, N. Y., deponiert. Vgl. ferner Christensen und Jordan, 1970.

3 Für mannigfache Unterstützung dieser Forschungen bin ich den Staatlichen Museen, Berlin, und der Columbia University, New York, dankbar, vor allem aber unseren zahlreichen Freunden in Gabela, deren Duldsamkeit und Hilfsbereitschaft unsere Studien erst möglich machte.

4 Ferner kann unterstützend angeführt werden, daß 1972 bei der Vorführung der älteren Aufnahmen zum Zweck der Zuordnung und Kommentierung keine Aussagen gemacht wurden, die einen Wandel der Normen auch nur vermuten ließen. Außerhalb der generischen Kategorie *ganga* sind Veränderungen von Normen und Praxis hingegen zahlreich belegt.

5 Siehe die folgenden Bemerkungen zur Ethnogenese von Gabela.

tholische Einwohner (vgl. Jerković, 1939, S. 21-25). Die gegenwärtige Bevölkerung gehört zwei Gruppen an, zwischen denen nur minimale Kontakte bestehen und die auch räumlich getrennt leben: den serbisch-orthodoxen „Serben“, die vermutlich im 18. Jahrhundert im Zuge osmanischer Grenzsicherungsmaßnahmen geschlossen aus Montenegro hierher umgesiedelt wurden (sie bleiben in der gegenwärtigen Studie unberücksichtigt), und den „Katholiken“, die größtenteils seit dem frühen 19. Jahrhundert familienweise vor allem aus dem Brotnjo, einer Karstlandschaft der westlichen Herzegovina, aber auch aus dem angrenzenden Bosnien und aus Dalmatien kamen⁶. Die unterschiedlichen Überlieferungen der Zuwanderer haben die Musikkultur des Dorfes insgesamt bereichert. Sie sind zum Teil noch heute in den Repertoires der innerhalb des Dorfes getrennt wohnenden Patriclans faßbar.

2) Das Dorf hat in den letzten Jahrzehnten engere Kontakte zu städtischen und kleinstädtischen Zentren Bosniens und der Herzegovina und Dalmatiens entwickelt, die, vorwiegend ökonomisch bedingt, durch die verkehrstechnisch günstige Lage gefördert wurden⁷. Die starke Verbreitung von Radio und Fernsehen seit 1960 hat die Akzeptabilität städtischer Wertvorstellungen unterstützt.

Im Dorf gesungene Lieder fallen zunächst in zwei (intentionale) Kategorien: *starinske pjesme* (altertümliche Lieder) und *sadašnje pjesme* (heutige Lieder). Hierbei handelt es sich primär um Werturteile, die vom lokalen Verständnis städtischer Einstellungen bestimmt sind und im Hinblick auf kulturexterne Bezugspersonen abgegeben wurden. Als „*heutig*“ in diesem Sinne gilt, was aus städtischem Kontext und den Massenmedien Radio, Fernsehen und Film bekannt und durch diese legitimiert erscheint, als „*altertümlich*“ = rückständig hingegen, was dieser Legitimation entbehrt. Die Zuordnungen einzelner Lieder und (notativer) Typen sind wandelbar und nicht immer eindeutig⁸. In ausschließlich kulturinternem Kontext, d. h. in Abwesenheit von Fremden, scheinen diese Kategorien nicht relevant zu sein. Ihre Anwendung auf die spontane, von kulturexternen Beobachtern bzw. Teilnehmern ungestörte Musizierpraxis im Dorf zeigt, daß „*altertümliche*“ Lieder anscheinend von Angehörigen aller Altersgruppen weitaus häufiger gesungen werden als „*heutige*“ Lieder⁹.

Die Lieder der generischen Kategorie *ganga* werden stets als „*altertümlich*“ bezeichnet, auch wenn im Einzelfall der Text ganz neu und gegenwartsbezogen

6 Nach mündlichen Familienüberlieferungen. Die älteren Kirchenbücher der 1854 wiedererrichteten katholischen Pfarre Gabela sind verschollen.

7 Gabela produziert vor allem Gemüse und Obst. Bis etwa 1960 wurde ein erheblicher Teil dieser Produkte von den Erzeugern direkt auf bosnischen und dalmatinischen Märkten verkauft, und zwar meist von jungen Männern und alten Frauen der produzierenden Familien. Als Transportmittel diente vor allem die Bahnlinie Ploče-Sarajevo mit Station Gabela. Ferner erlernen die jungen Männer des Dorfes traditionell ein Handwerk, zumeist in den benachbarten Kleinstädten Metković und Čapljina.

8 Der Einfluß von Folkloreprogrammen in Radio und Fernsehen, die neben arrangierter volkstümlicher auch am Ort aufgenommene dörfliche Musik darbieten, auf dörfliche Musikeinstellungen, und insbesondere auf dörfliche Vorstellungen von städtischen Einstellungen zu dörflicher Musik, bedürfte einer gesonderten Untersuchung.

9 Diese Feststellung stützt sich auf zufällige Beobachtungen 1957-1974, die sich einer genaueren Quantifizierung entziehen.

ist¹⁰. Es erübrigt sich daher, im Rahmen der gegenwärtigen Studie weiter auf die „*heutigen*“ Kategorien einzugehen.

Wie die *ganga*, so werden auch eine Reihe anderer Liedkategorien stets als „*altertümlich*“ klassifiziert. Dazu gehören die solistisch bzw. in einstimmigem Wechselsang ausgeführten Klagelieder *kukanje*¹¹, die Schnitterinnenlieder *žetalička*¹², die Wiegenlieder *uspavanka*, die Reiselieder *putnički* mit der Subkategorie *svatovska putnička*¹³; und die mehrstimmig gesungenen Fastenlieder *korizma*, die Weihnachtslieder *božična*, und die *ganga*. Für die Lieder *uz gusle* (zur Streichschalenlaute *gusle*) ist die Zuordnung nicht eindeutig. Hochzeitslieder *svatovska* können „*altertümlich*“ oder „*heutig*“ sein. Allen stets als „*altertümlich*“ klassifizierten Liedkategorien sind bestimmte Strukturmerkmale gemeinsam¹⁴, die sie von den „*heutigen*“ Kategorien unterscheiden; ihre lokale Benennung erfolgt, mit Ausnahme der *ganga*¹⁵, nach ihrem Gebrauch bei bestimmten Anlässen, während für „*heutige*“

10 Daraus ergibt sich, daß in diesem Falle das Entstehungsdatum und der Inhalt des Textes für die Zuordnung nicht maßgebend sind. Da *ganga*-Texte auch in „*heutigen*“ Liedkategorien vorkommen, scheidet die Textform als Zuordnungskriterium ebenfalls aus.

11 Der schriftsprachliche Ausdruck *naricanje*, der zunächst angegeben wurde (vgl. Christensen, 1959), ist allgemein bekannt, wird aber in kulturinternem Kontext nicht verwendet.

12 *Žetalička* wurden ausschließlich von Frauen beim Mähen von Getreide mit Sichel gesungen. Seit ca. 1959 wird Getreide nicht mehr auf privatem Land, sondern nur noch von dem staatlichen Kooperativ angebaut, das etwa die Hälfte der Wirtschaftsfläche Gabelas angekauft hat und bewirtschaftet. Getreide wird jetzt mit Mähreschern geerntet, womit der Anlaß zum Singen von *žetalička* entfallen ist. Tatsächlich konnten bereits 1968 Frauen unter 25 Jahren diese Lieder nicht mehr singen, und 1974 wurden Aufnahmen von *žetalička* von 10-15jährigen Mädchen als „*fremd*“, „*nicht von hier*“ usw. bezeichnet. Das Verschwinden der *žetalička* wurde erst durch meine Fragen bewußt.

13 Wörtlich: Hochzeits-Reise[lid], dient zum Ausbringen von Trinksprüchen im Hochzeitszeremoniell.

14 Dazu gehören (notativ) die Verwendung von vier Tonstufen innerhalb einer großen Terz, Folgen von zwei oder mehr „Halbton“-Intervallen in gleichgerichteter melodischer Fortschreitung, melodischer Ambitus von vorwiegend einer großen Terz bzw. einer Quarte, der nur selten überschritten wird – eine Ausnahme bilden die rufartigen Teile der *putnički*-, kurze Phrasen, komplexe rhythmische Organisation, und das Vorwiegen von Sekundmehrstimmigkeit in allen von zwei oder mehr Sängern simultan ausgeführten Gesängen. Ferner handelt es sich in dieser Kategorie nicht um Lieder mit individuellen Melodien und Texten, sondern jeweils um eine größere oder kleinere Anzahl von Melodiemodellen mit austauschbarem Text.

15 Nach *Rečnik*, Beograd 1965, S. 184 heißt *gánga* „*langgezogener, eintöniger herzegovinscher Gesang, bei dem gewöhnlich ein Sänger ‚führt‘ (vodi), und die anderen ihn mit wiederholtem gan-gan-gan begleiten*“, *gangati* heißt 1. „*eintönig und langgezogen singen, einen ganga ausführen*“, 2. „*protzig aber sinnlos reden, dumm schwätzen*“, und *gangelica* ist „*(nur in Volksliedern) eine Art Vogel*“. Im Mazedonischen heißt *gangoli* „*durch die Nase sprechen, näseln*“ (*Rečnik*, Skopje 1961, S. 93), im Rumänischen *gǎnguri, gongăi, gongani, gungurá* „*lallen*“, *gunguni* „*von Tauben: girren*“ (Titkin, vol. 2), *moldauisch gongăni* „*von Tauben: girren*“ (Titkin), im Albanischen *gungát* „*gurren (wie die Taube)*“ und *gungalle* ist die Zikade (Fjalor . . . 1954), altgriechisch γογγύζω heißt „*murren; gurren wie die Taube*“, dem die neugriechische Bedeutung „*murren, murmeln, seufzen, stöhnen*“ gegenübersteht (Frisk, S. 318, mit Etymologie). Es hat also den Anschein, daß das in der Herzegovina und in Bosnien verbreitete Wort *ganga* für eine Kategorie dörflicher Lieder mit einem auf dem Balkan weit verbreiteten, bereits in der griechischen Antike nachgewiesenen Onomatopoetikon zusammenhängt. (Herrn Prof. Dr. Norbert Reiter, Institut für Balkanologie der Freien Universität Berlin, bin ich für freundliche Hinweise dankbar.)

Lieder auch die Herkunft und ortsfremde Termini (z. B. *šlager*) herangezogen werden.

Das Erkennen der intentionalen Kategorien *ganga* bereitete zunächst erhebliche Schwierigkeiten. Während unseres ersten Aufenthaltes in Gabela (1957) nahmen wir sieben Lieder auf, die als *ganga* bezeichnet wurden. Meine durch die Beobachtung von Strukturunterschieden zwischen den einzelnen Liedern angeregte Frage nach verschiedenen Arten von *ganga* ergab, daß verschiedene Arten (*vrst*) oder Singweisen (*pjevanje*) existierten, daß diese aber keine eigenen Namen hätten. Ferner hieß es, daß *ganga* sehr alt seien („400 Jahre“), und daß sie nur noch von alten Leuten gesungen würden (Christensen, 1959, S. 79) – eine Äußerung, die offensichtlich nicht den Tatsachen entsprach, sondern durch das lokale Verständnis städtischer Einstellungen und die kulturexterne Bezugsperson bestimmt war. Tatsächlich waren unsere Sänger 1957 vorwiegend junge Leute, und wir hatten auch wiederholt Gelegenheit, das Singen von *ganga* durch junge Leute bei kulturinternen, nicht von uns geschaffenen Anlässen zu beobachten.

Während eines weiteren, vierwöchigen Aufenthaltes im Dorf (1960), der der systematischen Aufnahme von Liedkategorien und Typen gewidmet war, komplizierten sich unsere Vorstellungen von den *ganga* dadurch, daß einzelne *ganga* zugleich als *okavica*, *uravan* oder *uzgor* bezeichnet wurden, während für andere *ganga* solche Spezifizierungen nicht zu erhalten waren. Andere Informanten hingegen bezeichneten einzelne Lieder nur als *okavica*, *uravan* oder *uzgor* und behaupteten, daß diese sich von *ganga* unterschieden. Ferner tauchten die Angaben *okavica*, *uravan* und *uzgor* auch bei einigen Hochzeitsliedern *svatovska* auf. Es gelang uns damals nicht, intentionale Daten zu erhalten, die die Bedeutung der Termini, ihr Verhältnis zueinander, oder die (scheinbaren) Widersprüche in der Verwendung des Wortes *ganga* geklärt hätten. Weitergehende Fragen wurden regelmäßig mit der Behauptung der Unkenntnis oder Hinweisen auf die Wertlosigkeit des Gegenstandes beantwortet. Ebensowenig führten Analysen der Liedstrukturen, Texte und Aufführungspraktiken zu überzeugenden Interpretationen der lokalen Kategoriennamen¹⁶.

Erst 1968 und vor allem 1972 und 1974 konnten neue intentionale Daten zum *ganga*-Komplex gesammelt werden, wobei drei Faktoren eine Rolle spielten: 1) die kulturexternen Beobachtern gegenüber vorgegebenen Einstellungen zu einigen Kategorien der „*altertümlichen*“ Lieder hatten sich durch den Einfluß regelmäßiger

16 Dabei hatte es sich als unergiebig erwiesen, Cvjetko Rihtmans Erklärung des Terminus *ravno* mit *uravan* in Verbindung zu bringen, was zunächst verlockend erschien, weil zumindest in einem der an der Ethnogenese Gabelas beteiligten Dörfer, Šipovača bei Vitina, beide Termini synonym verwendet werden. Rihtman führt aus: „Das Singen nach dem Rhythmus der Worte heisst im Volk ‚*ravno*‘ (eben). Interessant ist die Tatsache, daß ‚*ravno pjevanje*‘ (ebenes Singen) wortwörtlich *cantus planus* heißt und daß sich beide Termini auf die gleiche charakteristische Eigenschaft (die Immensurabilität) zweier Traditionen beziehen, die sonst keine Berührungspunkte haben“ (MGG 7, Sp. 373). Die Eigenschaft der Immensurabilität trifft aber auch auf mehrere andere (intentionale) Liedkategorien in Gabela – und darüber hinaus – zu, einschließlich der *ganga*, *okavica* und *uzgor*; sie konnte daher nicht als Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden.

Radio- und Fernsehprogramme zu ändern begonnen, in denen ähnliche dörfliche Musik dargeboten wird; 2) durch unsere wiederholten Aufenthalte und die Übernahme einer Patenschaft, die uns in das fiktive Verwandtschaftssystem des Dorfes einbezog, verringerte sich die Distanz zum kulturexternen Beobachter, und 3) führte der Versuch des Verfassers, das Singen von *ganga* zu erlernen, zur Verbalisierung von Normen durch seine Lehrer.

Die Überprüfung der in früheren Jahren gesammelten Tonbandaufnahmen, ihre erneute Kommentierung durch im Dorf als kompetent geltende Informanten, und ihre Analyse unter Berücksichtigung der sich aus den Verbalisierungen lokaler Normen ergebenden Hinweise führte dann zur Klärung der intentionalen Kategorien und der ihnen zugehörigen notativen Typen.

Als *ganga* bezeichnet man demnach in Gabela Lieder, die

1) in Gabela und seiner unmittelbaren Umgebung – in Orten, mit denen regelmäßiger Kontakt besteht – üblich sind. Aufnahmen von Liedern ähnlicher Struktur aus entfernteren Dörfern Nordwest-Bosniens, die lokal ebenfalls *ganga* genannt werden, wurden in Gabela nicht als solche identifiziert.

2) an keine feste Aufführungsgelegenheit gebunden sind. Strukturähnliche Hochzeitslieder *svatovska* und Weihnachtslieder *božična* werden nicht als *ganga* klassifiziert.

3) in der Regel von zwei oder drei Sängern – männlich, weiblich oder gemischt – gesungen werden, doch können sich weitere Sänger beteiligen.

4) in ihrer musikalischen Struktur einer von vier „Arten“ oder „Singweisen“ (*vrst* oder *pjevanje*) zugeordnet werden können, die unter den Namen *uzgor*, *uravan*, *okavica* oder *okalica*, *ganga* bekannt sind¹⁷.

5) durch ihren Text „etwas zum Lachen“ (*nešto smiješno*) an sich haben.

Hieraus ergibt sich, daß das Wort *ganga* lokal sowohl als generischer Begriff für Lieder gebraucht wird, auf die alle genannten Kriterien zutreffen müssen, als auch als spezifischer Name für eine der vier Subkategorien, die sich durch musikalische Gestaltmerkmale unterscheiden. Für die vier Arten von *Ganga*¹⁸ wurden von verschiedenen Informanten unterscheidende Merkmale angegeben. Den ausgewählten, wörtlich wiedergegebenen Verbalisierungen ist jeweils ein Liedbeispiel in Transkription¹⁹ gegenübergestellt.

17 Eine weitere Kategorie mit spezifischen Strukturmerkmalen, *brojalica*, ist (1960-1974) nur im engsten Umkreis zweier Familien bekannt und wurde als „eine Art *ganga*“ oder „etwas wie *ganga*“ klassifiziert. Sehr ähnliche Lieder waren 1974 unter der Bezeichnung *brojkavica* im Brotnjo beliebt. Sie zeichnen sich u. a. durch aus Aufzählungen bestehende Refrains aus. (Kroat. *nabrojati* = aufzählen).

18 Im Folgenden wird *Ganga* geschrieben, wenn es sich um die generische Kategorie handelt, und *ganga*, wenn die spezifische Kategorie gemeint ist.

19 Da die europäische Notenschrift, die für die Aufzeichnung diatonischer Musik entwickelt wurde und daher nur sieben Tonstufen innerhalb der Oktave ohne Ableitung durch Vorzeichen zu unterscheiden gestattet, für die Wiedergabe engstufiger Tonalitäten ungeeignet ist (nicht nur aus notierungspraktischen Gründen, sondern vor allem, weil sie doch immer ein diatoni-

Uzgor

Ch 1960: 193

Ex. 1

MM 138; g = c

MM 168-192

1. Sänger

2. Sänger

[Mo] Maj - ka Pav - la od o - va - ca [o - a - a -]

zva - la Maj - ka Pav - la

od o - va - ca zva - la [a - a - a - ij]

[Se] Si - ne Pav - le je - di - na - ko

[o - a - a - a a - a - maj - ke

ches System suggeriert), werden hier als Kompromiß an die Lesbarkeit – bzw. an die Gewohnheit des Lesers – die folgenden Symbole verwendet:

e f ges/fis g as/gis a b/ais h c des/cis d

Die generelle Vorzeichnung b für die Mittellinie ist willkürlich; sie wurde gewählt, weil sie eine Vereinfachung des Schriftbildes erlaubt. – Textteile, die nicht zum Normtext, d. h. zum Liedtext in üblicher gesprochener Form gehören, erscheinen in eckigen Klammern. Die deutsche Übersetzung gibt nur den Normtext wieder. – Alle Aufnahmen wurden in Gabela mit lokal als gut bekannten Sängern gemacht, und zwar Ex. 1, *uzgor* (Sammlung Christensen Hercegovina 1960: 193) mit Iko Prskalo, 51 Jahre alt, und Ilija Čorić, 53; Ex. 2, *uravan* (Chr. Hercegovina 1960: 183) mit Iko Prskalo, 51, Filip Prskalo, 30, und Boža Prskalo, 48; Ex. 3, *okavica* (Chr. Jugoslawien 1968: 263) mit Anica Boras, 44, als *vođa*, Anica Barbir, 78, als *preuzimac*, und Anica Barbir, 46, *pratnja*; Ex. 4, *ganga* (Chr. Hercegovina 1960: 168) mit Iko Prskalo, 51, als *vođa*, Andrija Prskalo, 39, als *preuzimac*, Pero Prskalo, 39, und Niko Vulic, 50, *pratnja*.

Si - ne Pav - le je - di - na - ko maj - ke

[e - e - e - e - a - e - a - a - a - ij]

Übersetzung: *Die Mutter rief Pavlo von den Schafen: „Sohn Pavlo, Mutters Einziger, [schau nicht im Kola nach den Mädchen, bei denen die Höfe zu fegen sind, und die Bruderskinder zu waschen.“]*

„Uzgor geht nach oben, mit einem großen Sprung“ (P. Kr. 1972). – „Es ist immer uzgor, wenn es springt (skače)“ (A. Pr. 1972). – „Uzgor und uravan sind anders als ganga und okalica, die Begleitung singt weder ‚o‘ noch ‚e‘“ (M. Mi. 1972). – „Das halbe Lied singt einer zuende, die Hälfte singt der andere zuende (pola pjesme ispjeva jedan, a pola pjesme ispjeva drugi)“ (M. Mi. 1972). – „Es gibt keine Begleitung, nur die Zweiheit (nema pratnje, samo dvojstvo)“ (M. Mi. 1972). – „Der Unterschied zwischen uzgor und anderen Ganga liegt in den Höhen der Töne (visine tonova)“ (M. Kr. 1972). – Ein vorgesungener Quartsprung wird als „Stufe (stepenice)“ bezeichnet, eine kleine Terz jedoch nicht (P. Kr. 1972, I. Pr.).

Uravan

Ex. 2

Ch 1960: 183

♩ ~ MM 168; g = c#

1. Sänger

1. + 2. Sänger

3. Sänger

Pjes - ma o - va je - ste od - sta - ri - na je - ste od - sta - ri - na

♩ ~ MM 152

pjes - ma o - va je - ste od - sta - ri - na je - ste od - sta - ri - na

♩ ~ MM 176

1. Sänger

♩ ~ MM 138

1. + 2. Sänger

3. Sänger

Što se čuje sa - da do Ber - li - na sa - da do Ber - li - na

♩ ~ MM 134-160

što se ču - je sa - da do Ber - li - na sa - da do Ber - li - na

Übersetzung: *Dieses Lied ist wirklich alt, das man jetzt bis Berlin hört.*

„Wenn der Anfang und das Ende gleich sind, dann ist es uravan. Die Begleitung springt nicht“ (P. Kr. 1972). – „Die Begleitung singt weder ‚a‘ noch ‚e‘“ (M. Mi. 1972). – „Im uravan gibt es keine Übernahme (preuzimanje)“ (M. Mi. 1972).

Okavica (Okalica)

Ex. 3

Ch 1968: 263

voda **pratnja**

♩ ~ MM 184; g = \bar{d} ♩ ~ MM 116

Moj je dra - gi da - le - ko da - bo - me moj je dra - gi preuzimač

- - - - o - - o - - o - o - - - - i]

moj je dra - gi moj je dra - gi da - le - ko da - bo - me

voda **pratnja**

♩ ~ MM 192 ♩ ~ MM 116

Ja se ne - mam ra - do - va - ti ko - me ja se ne - mam preuzimač

- - - - o - - o - - o - o - - - - i]

ja se ne - mam ja se ne - mam ra - do - va - ti ko - me

Übersetzung: *Mein Liebster ist weit, verdammt, ich habe niemanden mit dem ich mich vergnügen kann.*

„Es heisst okavica, weil man ‚o o‘ ruft (zato zavice ‚o o‘)“ (S. S. 1972). – „In den okalice sagt man ‚o‘ (se kaže ‚o‘)“ (M. Mi. 1972). – „Wenn es auf ‚o‘ geht,

dann ist es *okavica*. Das kommt von ‚o‘ + *vikati*²⁰ (rufen)“ (P. Kr. 1972). – „Bei den *okavice* fängt einer an zu singen (*zapjeva*), einer wartet mit dem Lied ab (*dočeka s pjesmom*) und übernimmt (*preuzme*), und die anderen sagen ‚o‘ (*zaoču*)“ (S. S. 1972). – „Der Vorsänger (*vođa*) führt (*vodi*) das Lied an, der Übernehmer (*preuzimač*) übernimmt (*preuzma*), und die Begleitung (*pratnja*) fängt an ‚o‘ zu sagen (*zaoče*)“ (M. Mi. 1972).

Ganga

Ex. 4

Ch 1960: 168

vođa pratnja
 ♩ MM 160-184; g = c [a - - - -

Oj Ga - be - lo ko - li - ka si du - ga [a] oj Ga - be - lo
 a - - - a - - a - - ij]

oj Ga - be - lo oj Ga - be - lo ko - li - ka si du - ga

vođa pratnja
 ♩ MM 160-184 [a - - - -

Kad te vi - dim o - ba - đe me tu - ga [aj] kad te vi - dim
 a - - - a - - a - - ij]

kad te vi - dim kad te vi - dim o - ba - đe me tu - ga [j]

Übersetzung: *Oh Gabela, wie lang du bist! wenn ich dich sehe, befällt mich der Jammer.*

„In den *ganga* sagt man ‚e‘ oder ‚a‘“ (M. Mi. 1972). – „Der Vorsänger (*vođa*) fängt an zu singen (*zapjeva*), der Übernehmer (*preuzimač*) wartet mit dem Lied ab (*dočeka s pjesmom*), und die Begleitung (*pratnja*) *zaganga*“ (M. Mi. 1972).

²⁰ Hierbei handelt es sich um eine Volksetymologie, die der Informant zur Unterstützung seiner Meinung anführte, daß es in jedem Falle *okavica* und nicht *okalica* heißen müsse.

In den obigen, ausnahmslos durch das Abspielen von Tonbandaufnahmen, Fragen oder in einer Lernsituation provozierten Äußerungen werden musikalische Strukturelemente herausgestellt, die kulturintern als Unterscheidungsmerkmale von *Ganga*-Kategorien gelten. Sie reichen nicht dazu aus, einer kulturexternen Person eine umfassende Vorstellung von den *Ganga* zu vermitteln, da nur einige Elemente der (individuellen) intentionalen Modelle verbalisiert werden. Diese können jedoch dem kulturexternen Beobachter dazu dienen, aus der Fülle der durch musikwissenschaftliche Analyse (notativ) gewonnenen Daten zur Struktur der *Ganga* diejenigen auszuwählen, die im Berührungsbereich beider Betrachtungsebenen liegen. So ergeben sich auf der Basis des über strukturelle Gemeinsamkeiten bereits Gesagten (vgl. Anm. 14) für die vier *Ganga*-Kategorien die folgenden, aus der Anwendung intentionaler auf notative Daten gewonnenen Modelle:

Modell *uzgor*

Die Norm für die Ausführung sind zwei Sänger. Weitere Sänger verdoppeln die Stimme des zweiten Sängers.

Der erste Sänger singt alleine eine ganze Textzeile oder einen Teil davon; der zweite Sänger wiederholt – bzw. beendet und wiederholt – die Textzeile ganz oder teilweise.

Der erste Sänger singt mit dem zweiten unisono oder im Sekundabstand mit. Die Melodie enthält einen Quart- oder großen Terzsprung nach oben.

Der Normtext besteht aus zwei Zeilen zu je acht oder zehn Silben. Im Gesang können Textteile, auch innerhalb der Zeile, wiederholt werden.

Die Sänger singen den Text synchron.

Modell *uravan*

Die Norm für die Ausführung sind drei Sänger. Weitere Sänger verdoppeln die Stimmen des zweiten oder dritten Sängers.

Der erste Sänger beginnt alleine, der zweite und dritte Sänger fallen ein, wenn sie den Zeilertext verstanden oder wiedererkannt haben.

Der zweite Sänger verdoppelt die Stimme des ersten Sängers, der dritte Sänger singt den Text auf dem Grundton mit. Sind nur zwei Sänger beteiligt, so singt der zweite Sänger den Grundton regelmäßig dann, wenn der erste Sänger die darüberliegende große Sekunde intoniert; sonst verdoppelt er die Stimme des ersten Sängers.

Der Normtext besteht aus zwei Zeilen zu je acht oder zehn Silben. Im Gesang können Textteile, auch innerhalb der Zeile, wiederholt werden.

Die Sänger singen den Text synchron.

Modell *okavica*

Die Norm für die Ausführung sind drei Sänger. Weitere Sänger verdoppeln die Stimme des dritten Sängers.

Der erste Sänger (*vođa*) singt allein eine oder zwei Textzeilen oder Teile davon, der zweite Sänger (*preuzimač*) wiederholt, bzw. beendet und wiederholt die Textzeile(n). Gleichzeitig mit dem zweiten Sänger oder später fällt die Begleitung (*pratn-*

je) ein, die aus dem ersten und dem dritten Sänger besteht. Sie singt nicht den Text, sondern den Vokal ,o' (= *okati*).

Die Begleitung singt einen Wechselbordon auf zwei oder drei benachbarten Tonstufen. Die textierte Stimme des zweiten Sängers bewegt sich vorwiegend eine Sekunde unter der Begleitung.

Die Texte bestehen regelmäßig aus zwei, seltener aus vier oder mehr zehnsilbigen Zeilen. Textteile können im Gesang, auch innerhalb der Zeile, wiederholt, umgestellt oder ausgelassen werden (dazu notative und intentionale Daten).

Die textierte Stimme des zweiten Sängers unterteilt rhythmisch den Bordon der Begleitung.

Modell *ganga*

Das Modell der *ganga* unterscheidet sich von dem der *okavica* nur in zwei Einheiten: Die Begleitung singt nicht den Vokal ,o', sondern ,e' oder ,a' (= *gangati*)²¹, und die textierte Stimme des zweiten Sängers repetiert überwiegend den Grundton.

Jedes der dargestellten Kategoriemodelle deckt eine Anzahl von Subkategorien, die lokal konzeptionalisiert und z. B. nach der Textform (*iz sredine* = „aus der Mitte“: der Gesang beginnt mit der zweiten Hälfte der ersten Textzeile) oder dem Geschlecht der Sänger benannt sind, die diese Lieder bevorzugen (*ženska ganga* = „weiblicher *ganga*“: wird „meist von Frauen gesungen“). Sie decken auch jeweils eine Anzahl von Melodietypen, für die in Gabela im einzelnen Benennungen nicht bekannt zu sein scheinen, deren Analoga in anderen Dörfern der Herzegovina und Bosniens aber gelegentlich mit Orts- oder Personennamen als Hinweis auf die Herkunft gekennzeichnet werden.

21 Folgt man den oben in Anm. 15 gegebenen semantischen und etymologischen Hinweisen, so läßt sich *ganga* wohl kaum von *gangati* = „eintönig und langgezogen singen“, „protzig aber sinnlos reden, dumm schwätzen“ herleiten. Diese aus Belegen der städtischen Schriftsprache stammenden Bedeutungen sind, soweit sie sich überhaupt auf die dörfliche Sache beziehen, im wertenden Sinne sekundär und – als Beschreibung eines in städtischer Sicht kulturexternen Phänomens – pejorativ. Im wertfreien, onomatopoetischen Sinne, der auf langgezogene, rhythmisch modulierte Laute deutet, besteht jedoch eine enge Beziehung zu einem auch in den intentionalen Daten betonten musikalischen Gestaltmerkmal der spezifischen Kategorie *ganga*: die Begleitung singt langgezogene, rhythmisch modulierte Vokalisen zwar nicht auf ,gan-gan-gan', wohl aber auf ,a' oder ,e'. Eine gleichgeordnete Kategorie strukturell ähnlicher Lieder, in der die Begleitung ,o' singt, heißt *okavica* bzw. *okalica* > *okati* = „,o'-sagen“. Zwei andere gleichgeordnete Liedkategorien verwenden überhaupt keine langgezogenen Vokalisen, sie sind nach anderen Strukturmerkmalen benannt. Demnach ist anzunehmen, daß die spezifische Kategorie *ganga* nach einem musikalischen Strukturmerkmal *ganga* > *gangati* = „(in der Begleitung) langgezogene, rhythmisch modulierte Vokalisen auf ,a' (oder ,e') singen“ benannt ist. Dieser Name wäre dann für eine übergeordnete Kategorie *Ganga* übernommen worden, die durch bestimmte funktionale und strukturelle Merkmale definiert ist, den ursprünglichen semantischen Bereich von *ganga* jedoch überschreitet. Daß man sich in Gabela des Unterschiedes zwischen *Ganga* und *ganga* bewußt ist, geht aus Äußerungen wie „*to je prava ganga, nije uravan ni uzgor* (das ist ein richtiger *ganga*, kein *uravan* oder *uzgor*)“ (M. M., 1972, beim Kontrollabhören älterer Aufnahmen) deutlich hervor. – Benennungen dörflicher Liedkategorien nach der Stimmgebung und Technik sowie nach dem Vokal der Vokalise sind auch anderwärts in der Herzegovina, in Bosnien und dem angrenzenden Dalmatien üblich, vgl. u. a. Bezić, 1967/68.

Die aus notativen und intentionalen Daten entwickelten Modelle zeigen, daß die auftretenden Simultanklänge als Mehrstimmigkeit intendiert sind; beim Vergleich von Lokaltraditionen können sie sich als nützliches Instrument zur Erforschung der westbalkanischen Mehrstimmigkeit erweisen.

Literatur

- Jerko Bezić, *Muzički folklor Sinjske krajine*, in: *Narodna Umjetnost* 5-6, 1967/68, S. 175-275.
 Dieter Christensen, *Heterogene Musikstile im Dorf Gabela (Herzegovina)*, in: *Kongreßbericht Köln 1958*, Kassel 1959, S. 79-82.
 Dieter Christensen und Hans-Jürgen Jordan, *Katalog der Tonbandaufnahmen M 1-M 2000 der Musikethnologischen Abteilung*, Berlin 1970, Museum für Völkerkunde.
 Eberhard Fischer und Noa Zanolli, *Das Problem der Kulturdarstellung: Vorschläge zur Methode der Ethnographie*, in: *Sociologus* N. F. 18, 1968, S. 1-20.
Fjalor i gjuhës shqipë. Tiranë 1954, Instituti i shkencave.
 H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg 1960.
 R. Jerković, *Gabela. Prolog povijesti donje Neretve*, Sarajevo 1939.
Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika, Bd. 3, Beograd 1965, Srpska akademija nauka i umetnosti.
Rečnik na makedonskot jazik, Bd. 1, Skopje 1961.
 Cvjetko Rihtman, *Jugoslawien. II. Volksmusik. 5. Bosnien und Herzegowina*, in: *MGG* 7, Sp. 371 ff.
 H. Titkin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Bukarest 1903-1925.

KLEINE BEITRÄGE

Hermann Fincks *Practica Musica* als Quelle zur musikalischen Dynamik

von Bernhard Meier, Tübingen

Hermann Fincks *Practica Musica*, gedruckt 1556 zu Wittenberg bei Georg Rhaus Erben, zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht vor den im Deutschland des 16. Jahrhunderts üblichen Schultraktaten über Musik aus. Nicht nur, daß den Tonarten, speziell im Hinblick auf ihren Gebrauch in mehrstimmiger Musik, ein ganzes Buch – das vierte des Werkes – gewidmet ist; auch der Ausführung von Vokalmusik – der „*Kunst des eleganten und wohlklingenden Singens*“ – wird ungewöhnlich große Beachtung geschenkt: Regeln und Beispiele dieser Kunst bilden, wie bekannt, den Inhalt des fünften Buches von Fincks Traktat.

Für das Thema „Dynamik“ von Belang sind im besonderen zwei Stellen dieses Buches: die erste, weil sie seit mehr als hundert Jahren – wie sich zeigen wird, zu Unrecht – im Zusammenhang dieses Themas zitiert zu werden pflegt; die zweite, weil das Mißverständnis der genannten ersten Stelle es bisher verwehrt hat, ihren wirklichen Gehalt zum Thema „Dynamik“ sachgemäß zu erkennen.

Zitieren wir zunächst die erstgenannte Stelle (im Folgenden bezeichnet: Stelle A); sie findet sich auf fol. Ss III^r (2. Abschnitt) und lautet:

„*Altera cura sit inter canendum, ratio et via exordiendi, ut initium à fine in sono non discrepet, vox non minus sit depressa nec sublata, sed quodammodo Organi instar recte instructi, integra et constans harmonia duret. Magna nimirum deformitas est, voce modo intensa, modo remissa uti, praesertim si unus pluresve in Arsi et Thesi peccent, perperam canitur, confusio tetra sequitur, tantum abest, ut suavis Symphonia futura sit*“.

Der Sinn dieser Stelle ist seit August Wilhelm Ambros immer wieder so verstanden worden, als verlange Finck, daß der Vortrag eines Vokalwerkes vom Anfang bis zum Ende in ein und derselben Tonstärke „gleichmäßig wie eine Orgel“ vor sich gehen solle¹.

Wenig Beachtung fand hingegen bis in neuere Zeit die zweite, nur wenig später (fol. Ss III^v, 2. Abschnitt) folgende Aussage Fincks (im Folgenden bezeichnet: Stelle B):

„*Meminisse et illud proderit, si in initio cantus, elegans fuga occurrerit, hanc voce clariore et explanata magis proferendam quàm alioqui usu receptum est, et sequentes voces, si ab eadem fuga quam prior cecinit ordiantur, simili modo enuntiandas esse: Hoc in omnibus vocibus, cum novae fugae occurrunt, observandum est, ut possit audiri cohaerentia et omnium fugarum systema*“.

1 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 1/III, Breslau 1868, S. 138 f.; R. Schlecht, *Hermann Finck über die Kunst des Singens* (Übersetzung von Buch V der *Practica Musica*), *MfM* 11, 1879, S. 137; W. Gerstenberg, Artikel *Dynamik*, in: *MGG* III, Sp. 1027; P. Matzdorf, *Die „Practica Musica“ Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 189 f.; F. E. Kirby, *Hermann Finck on Methods of Performance*, in: *ML* 42, 1961, S. 213. – Es bildet jedoch eines der schönsten Zeugnisse für Ambros' künstlerisches Empfinden, daß er aus seiner obenerwähnten Deutung der Aussage Fincks nicht ein generelles Postulat für die Ausführung alter Musik herleitet (a. a. O., Schluß des zitierten Abschnittes).

Was für diese Stelle an Erklärungen bisher gegeben worden ist, erscheint nur wenig überzeugend, getragen offenbar von dem Bestreben, den im Wortlaut dieser Stelle und in der überlieferten Deutung der Stelle A liegenden Widerspruch zu konkordieren².

Es sei deshalb zunächst gefragt: Bedeutet Stelle A tatsächlich das, was man aus ihr bis jetzt herausgelesen hat?

Antwort hierauf geben möge eine Betrachtung der in Stelle A von Finck gebrauchten musiktheoretischen Terminologie. Als „Schlüsselworte“ erkennen wir hier drei Paare von Begriffen jeweils gegensätzlicher Art, nämlich

- 1) „*vox depressa* – (*vox*) *sublata*“;
- 2) „*vox intensa* – (*vox*) *remissa*“;
- 3) „*Arsis* – *Thesis*“.

Die Deutung des ersten Begriffspaares im Sinne von „tief“ und „hoch“ – bzw., im Zusammenhang des Textes, „allzu tief“ und „allzu hoch“³ – unterliegt keinem Zweifel⁴. Der Satz „*Altera cura . . . harmonia duret*“ bedeutet also, daß der Chor beim Vortrag eines Werkes im Ton weder steigen noch fallen, sondern, gleich einer gut gestimmten Orgel, seine Intonation bewahren solle⁵.

Dürfen wir aber das nun folgende Begriffspaar „*intensus*“ und „*remissus*“ auf Dynamisches – „Intensität“ = Stärke eines Tones, „Nachlassen“ = Leiserwerden – beziehen? Schon Fincks eigener Sprachgebrauch könnte uns an dieser Deutung zweifeln lassen; denn bereits kurz nach der von uns zitierten Stelle A, noch auf derselben Seite, verwendet Finck das Verbum „*intendere*“ eindeutig im Sinne von „aufsteigen“⁶. Überdies aber stehen die Begriffe „*intensus*“ und „*remissus*“ in einer um 1550 schon jahrhundertealten musikterminologischen Tradition. Als „*intensio*“ und „*remissio*“ der acht Modi bezeichnet etwa schon Johannes Affligemensis – der nach Guido meistgelesene Choraltheoretiker des Mittelalters – die Möglichkeiten der einzelnen Modi, ihre Anfangstöne oberhalb bzw. unterhalb der Finalis zu besitzen. Auch erscheinen „*intensio*“ und „*remissio*“ bisweilen als Synonyma von „*ascensus*“ und „*descensus*“. Vor allem aber sind die Adjektive „*intensus*“ und „*remissus*“ – Angaben wie „*Fuga in diapente . . . intensum*“ oder „. . . *in diatessaron remissum*“ (Willaert, GA V, 253 bzw. 223) zeigen es – dem 16. Jahrhundert geläufig als Begriffe, die die Aufwärts- oder Abwärtsrichtung von Intervallen bezeichnen. Die musiktheoretisch-terminologische Bedeutung von „*remissus*“ kann, als etwas damals allgemein Bekanntes, dem Musiker des 16. Jahrhunderts sogar die Möglichkeit vermitteln, den Begriff „Nachlaß (remissio) der Sünden“ durch „*remissio*“ = Melodieabstieg bzw. Übergang zu tieferer Tonlage in Musik zu „übersetzen“⁷. Im Lichte dieser Tradition besehen, führt also auch Fincks Satz, es sei eine „*grobe Verunstaltung*“, „*voce modo intensa, modo remissa uti*“, nur das in Stelle A bereits zuvor Gesagte weiter aus: das Schwanken des Chores in der Intonation – bald höher, bald tiefer – sei zu vermeiden.

2 Siehe unten, Anmerkung 12.

3 Die von Kirby, S. 213 vorgeschlagene Konjektur „*nimis*“ (statt „*minus*“) erscheint durchaus annehmbar.

4 Nur Kirby, S. 213 zitiert schon diesen ersten Satz der Stelle A als (vermeintlichen) Beleg dafür, „*that a constant dynamic level should be maintained throughout a composition*“.

5 So schon Matzdorf, S. 190.

6 Finck, fol. Ss III^r, Zeile 4 v. u.: „*quaelibet vox quo magis i n t e n d i t u r, eo submissior et dulcior sonus usurpetur: quo magis d e s c e n d i t, eo sonus sit plenior . . .*“ (Hervorhebung nicht original). – Matzdorf, S. 191 übersetzt hier korrekt, ohne sich aber des Widerspruchs dieser Übersetzung mit seiner Interpretation der Stelle A bewußt zu werden.

7 Belege für alles hier Aufgeführte bei B. Meier, *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*, KmJb 47, 1963, S. 86, Anm. 73 und 74. Hinzuzufügen für „*intensio* – *remissio* = *ascensus* – *descensus*“: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, ed. S. M. Cserba, Regensburg 1935, S. 157.

Auf Bewegung im Tonraum zielt endlich auch Fincks drittes Begriffspaar „*Arsis-Thesis*“. Gewiß bezeichnen diese Begriffe oft den Auf- und Niederschlag der Hand im „*tactus*“. Es wäre aber verfehlt, allein von dieser uns heute noch geläufigen Verwendung der Begriffe ausgehend die Aussage Fincks, es entstehe „*häßliche Verwirrung*“, „*si unus pluresve in Arsi et Thesi peccent*“, als Mahnung an die Sänger aufzufassen, im „Takt“ zu bleiben⁸. Zu beachten ist vielmehr, daß in der musiktheoretischen Tradition des späten Mittelalters und 16. Jahrhunderts die Begriffe „*Arsis*“ und „*Thesis*“ auch in ganz anderem Sinne, nämlich als Synonyma von „*ascensus*“ und „*descensus*“ eingeführt erscheinen können. Verwiesen sei für diesen Sprachgebrauch etwa auf die Tonarten-Definition des Anonymus XI (CS III, 430 a-b), des Anonymus Bartha (p. 88)⁹ und auf die entsprechende Stelle der beiden im 16. Jahrhundert viel benutzten Musiktraktate Nicolaus Wollicks (*Opus aureum musicae*, Köln 1501, pars II, cap. 7; *Enchiridion*, Paris 1512, lib. III, cap. 1). Im selben Sinne verwendet werden „*Arsis*“ und „*Thesis*“ endlich in einem Musiktraktat, der durch den Ort seines Erscheinens und durch die Offizin, in welcher er erschien, besonders eng mit Hermann Finck verbunden ist: in Georg Rhaus von 1517 bis 1553 nicht weniger als zwölfmal – zehnmal davon in Wittenberg bei dem Verfasser oder seinen Erben – aufgelegtem *Enchiridion utriusque musicae practicae*¹⁰. Die Tonart-Definition lautet hier, sinngemäß gleich wie auch in den älteren zuvor genannten Quellen:

„*Est itaque tonus certa regula, arsi in thesis in que cuiusvis cantus, penes principium, medium, et finem evidentius demonstrans*“ (Hervorhebung nicht original).

Prüfen wir nun, welche der Bedeutungen des Begriffspaares „*Arsis – Thesis*“ sich auf den Schluß der Stelle A bei Finck am sinnvollsten anwenden läßt, so zeigt sich: Verstehen wir die Begriffe „*Arsis*“ und „*Thesis*“ im Sinne von Auf- und Niederschlag der Hand, dann käme innerhalb eines Abschnittes, der bisher nur von richtiger Tongebung handelte, kurz vor dem Schluß und nicht einmal durch eine syntaktisch starke Zäsur (Punkt) vom Vorhergehenden getrennt, etwas vom bisherigen Inhalt des Abschnitts völlig Verschiedenes zur Sprache; und überdies eine Sache, von der Finck bereits früher ausführlich gesprochen hat. (Siehe den Abschnitt *De Tactu*, fol. F II^v – F III^r.) Verstehen wir „*Arsis*“ und „*Thesis*“ aber im Sinne von „*ascensus*“ und „*descensus*“, dann rundet sich der Sinn der ganzen Stelle A wie folgt:

- 1) Der Chor soll, gleich einer gut gestimmten Orgel, seine Intonation vom Anfang bis zum Ende eines Stückes bewahren.
- 2) Es ist nämlich eine „*grobe Verunstaltung*“ (sc. der vorgetragenen Komposition), wenn man (gemeint: wenn der Chor) bald höher, bald tiefer singt.
- 3) „*Häßliche Verwirrung*“ entsteht (zu ergänzen: im besonderen), wenn einer oder mehrere (sc. im Gegensatz zu den übrigen Sängern) „*in der Höhe oder Tiefe sich verfehlen*“, d. h. zu hoch oder zu tief singen.

Wir sehen also: von einer unterschiedslos durchzuhaltenden Tonstärke ist in Stelle A nirgends die Rede¹¹. Diese Erkenntnis öffnet uns nun aber auch den Weg zum richtigen Verste-

8 So Matzdorf, S. 190: die Übersetzung „*in Arsi et Thesi = im Aufschlag oder Niederschlag*“ schon bei Schlecht, S. 137.

9 D. Bartha, *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürst-primas Szalkai (1490)*, Budapest 1935.

10 Übersicht aller Auflagen bei M. Geck, Artikel *Rhau*, in: MGG 11, Sp. 373.

11 Ebenso wenig auch in der von R. Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, Bd. I, Leipzig 1901, S. 173, Anm. 1, bzw. S. 174 wiedergegebenen und übersetzten vierten Gesangsregel aus Christoph Praetorius' *Erotemata musices* (2 Wittenberg 1574). Daß mit „*vocis remissio*“ auch hier nur das Sinken des Tones, nicht (wie Molitor annimmt) ein Leiserwerden gemeint ist, geht überdies aus der speziellen Charakterisierung der Folgen eines solchen Fehlers im Choral einerseits, in der mehrstimmigen Musik andererseits hervor: Im einstimmigen Choral wäre eine „*vocis remissio*“ nur schlechthin „*absurd*“; in mehrstimmiger Musik aber „*entstellt und verdirbt*“ eine „*vocis remissio*“ den **Z u s a m m e n k l a n g**. (Molitors Übersetzung des Satzes

hen der als Stelle B eingangs zitierten Sätze Fincks. Gemeint ist mit der Forderung, die Imitationsmotive „*voce clariore et explanata magis*“ vorzubringen, hier nicht, daß die Motive bloß mit „*hellere[r] Färbung*“, aber in gleicher Tonstärke wie alles Übrige gesungen werden sollen¹²; zu verstehen ist Fincks Vorschrift vielmehr dahin, daß die Imitationsmotive – im herkömmlichen Sinne des Ausdrucks „*clara voce = mit lauter Stimme*“ – „*lauter und deutlicher*“ zu singen seien als die nicht-„*thematischen*“ Partien jeder Stimme¹³.

Hermann Fincks *Practica Musica* bildet also tatsächlich eine wichtige Quelle zur Frage der Dynamik in Musik der Renaissance. Doch besagt Fincks Zeugnis gerade das Gegenteil dessen, was bisher aus ihm herausgelesen worden ist: die Imitationsmotive sind dynamisch hervorzuheben, um dem Hörer die Struktur des Werkes einsichtig zu machen. Diese Vorschrift erweist sich als angemessen, ja als notwendig gerade bei jener Musik, auf welche, wie etwa die in Buch IV als Tonart-Beispiele genannten Kompositionen zeigen, Finck sich im besonderen bezieht; denn eine Musik, die, wie diejenige eines Gombert, Clemens non Papa, Crecquillon und anderer Meister der zwischen Josquin und Lasso herrschenden Generation, „*die Pausen vermeidet*“ und „*voll von Konsonanzen und Imitationen*“ ist¹⁴, solch eine Musik müßte bei unterschiedsloser Tonstärke „*thematischer*“ und bloß füllender Melodieabschnitte gar zu leicht als bloßes Klanggeschiebe wirken.

Zusammen mit anderen Aussagen, die zu betrachten hier nicht mehr der Ort ist, mahnt uns also auch Hermann Fincks Vorschrift, unsere gängige, durch das Notenbild hervorgerufene Meinung von der dynamischen Einheitlichkeit der vor 1600 entstandenen Musik zu revidieren und die einer solchen Meinung entsprechende Aufführungspraxis nicht als authentisch, sondern als in vielen Fällen mangelhaft, ja sinnwidrig zu bewerten.

„... *in mensurali* [sc. musica] *harmoniam prorsus deformat et corrumpit* [sc. vocis remissio]“ mit „*bei der Mensuralmusik aber würde es gemeint: das Nachlassen an Klangstärke dem Wohlklange schaden*“ trifft gerade n i c h t den speziellen Sachverhalt.)

12 Matzdorf, S. 192. Die weitere Ausführung Matzdorfs, es möge „*wohl in der Folge einer solchen Vortragsart liegen*“, „*daß dennoch ein Hervortreten der Stimme auch in der Tonstärke*“ hiermit verbunden sein könne, doch sei dies nicht das eigentlich Gemeinte: diese recht gewundene Argumentation zeigt deutlich den Konflikt, in welchen der Autor durch den Wortlaut der Stelle B einerseits, andererseits aber durch das Festhalten an der altüberlieferten Fehlinterpretation der Stelle A gerät. – Kirbys „*Kommentierung*“ der Stelle B (S. 214), eine umständliche Erklärung des Begriffes *Tactus* (von dem in Stelle B überhaupt nicht die Rede ist), kann nur als *Curiosum* zur Kenntnis genommen werden.

13 Den Ausdruck „*alta voce*“ gebraucht Finck wohl deshalb nicht, weil „*altus*“ hier auch im Sinne von „*hoch*“ mißverstanden werden könnte; ebenso wohl auch, weil er jeden Anschein, ein Singen „*aus vollem Halse*“ zu verlangen, meiden will.

14 So die Charakterisierung der Musik dieser Meister bei Finck, fol. A II^r.

Dvořáks Aufstieg zum Komponisten von internationalem Rang Einige neue Entdeckungen

von John Clapham, Edinburgh

Die meisten wichtigen Tatsachen im Zusammenhang mit Dvořáks schnellem Aufstieg zum Ruhm in seinem achtunddreißigsten Lebensjahr sind allgemein bekannt und müssen daher an dieser Stelle nicht wiederholt werden. Die Bewertung von Brahms' Schlüsselstellung bei dieser dramatischen Wendung der Ereignisse hat jedoch dazu geführt, daß die wertvolle Unterstützung, die dem tschechischen Komponisten in der ersten Zeit durch Eduard Hanslick zuteil wurde, nicht mehr genügend gewürdigt wurde. In seiner Eigenschaft als Sachverständiger für das österreichische Staatsstipendium war er es, der Dvořák mitteilte, daß er, wie bei zwei früheren Gelegenheiten, den Wettbewerb 1877 gewonnen habe. Gleichzeitig gab er die höchst wichtige Nachricht weiter, daß Brahms seinen eigenen Verleger Fritz Simrock, anregen wollte, Dvořáks Kompositionen herauszugeben. Sein Brief zeigt, wie sehr er den erfolgreichen Kandidaten unterstützen wollte¹. Der eigentliche Durchbruch kam einige Monate später, als die *Slawischen Tänze* für Klavier zu vier Händen, die Simrock in Auftrag gab und dann veröffentlichte, am 15. November 1878 von Louis Ehlert in der Berliner *Nationalzeitung* so glänzend rezensiert wurden. Der Wiesbadener Kritiker hatte vollkommen recht mit seiner überzeugten Vorhersage: „*Ich halte die Slawischen Tänze für ein Werk, das die Runde durch die Welt machen wird.*“ Es war jedoch die Orchesterfassung der 1. Folge der Tänze, die schließlich die größere Aufmerksamkeit in den Musikzentren der Welt erregte. Die Liste der ersten Aufführungen ist bei weitem nicht vollständig; immerhin weiß man, daß Bilse einige Tänze im Januar 1879 in Hamburg aufgeführt hatte und sehr wahrscheinlich auch in Berlin. Im gleichen Monat wurden sie auch in Nizza vorgestellt, und zwar unter dem Patronat von Baron Paul von Dervies, dem der Komponist als Zeichen des Dankes die *Slawischen Rhapsodien* widmete. Drei der Tänze wurden am 15. Februar von August Manns im Kristallpalast in London aufgeführt. Bis zum Ende des Jahres 1880 erschienen sie dann in den Programmen vieler Orte, darunter Dresden, Leipzig, Edinburgh, Glasgow und Moskau.

Im Laufe des Jahres 1880 wählten viele Kritiker Dvořák als Hauptdiskussionsthema in ihren Artikeln und Feuilletons. Hanslick verschob die Besprechung der Wiener Aufführung der 3. *Slawischen Rhapsodie* um einige Tage, um Informationen für einen allgemeinen Artikel über Dvořák für die *Neue Freie Presse* zu sammeln, der dann am 23. November 1879 erschien. Die Londoner Aufführung des *Sextetts für Streicher op. 48* erregte beträchtliches Aufsehen, und daraufhin widmete der Kritiker der *Sunday Times* dem tschechischen Komponisten eine ganze Spalte². Ehlert schrieb im Mai einen charakteristisch blumigen, aber darum nicht weniger bedeutenden Beitrag über Dvořák für *Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte*³, und im Oktober schrieb Max Schütz in zwei aufeinander folgenden Feuilletons für den *Pester Lloyd*⁴ hauptsächlich über Dvořáks Musik. Schütz fand es keinesfalls einfach, sich auf Dvořáks

1 Dieser vergleichsweise unbekannt Brief vom 30. November 1877 erscheint in meinem Aufsatz *Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick*, in: MQ 57, 1971, S. 242 (zusammen mit tschechischer Übersetzung auch in der tschechischen Fassung: *Dvořákovy vztahy k Brahmovi a Hanslickovi*, in: *Hudební věda* 10, 1973, S. 213).

2 29. Februar 1880.

3 Bd. 48 (F. 4, Bd. 4), Braunschweig 1880, S. 232-238.

4 *Regentage in Ischl*, 19. und 20. Oktober 1880. In seinem Brief an Alois Göbl vom 23. Oktober 1880 gibt der Komponist irrtümlich an, daß seine Musik das Thema eines ganzen Feuilletons im *Pester Lloyd* bildet.

Kammermusik einzustellen, aber er lobte uneingeschränkt die *Serenade d-moll* für Bläser, Cello und Kontrabaß und schloß seine Gedanken über dieses Werk mit den Worten: „So schreibt nur ein Meister, solche Eingebungen hat nur ein Dichter von Gottes Gnaden!“ Im folgenden Frühjahr veröffentlichte Joseph Bennett, der Kritiker des *Daily Telegraph* und ein großer Bewunderer Dvořáks, einen Artikel über den Komponisten in der *Musical Times*⁵.

Eine weitere Verbreitung von Dvořáks Musik war erst möglich, als ein Teil im Druck vorlag. Diese wesentliche Bedingung war im Jahre 1879 erfüllt. In jenem Jahr gab Simrock als erstes die *Bläserserenade in d-moll op. 44* und die drei *Slawischen Rhapsodien op. 45* für großes Orchester heraus; dann veröffentlichte er die *Lieder nach serbischen Volksdichtungen*, die *Lieder aus der Königshofer Handschrift* und die restlichen Duette *Klänge aus Mähren*, die *Romanze in f-moll* und *Mazurek* für Violine und Klavier, die Overtüre zu *Der Bauer ein Schelm*, das *Streichsextett op. 48* und das *Streichquartett in Es-dur op. 51*. Zur gleichen Zeit veröffentlichte Bote & Bock die *Serenade für Streicher E-dur op. 22*, das *Tema con variazioni op. 36* und *Dumka*, beides für Klavier, sowie das *Klaviertrio g-moll op. 26*.

Es besteht kein Zweifel daran, daß in den Monaten nach dem Erfolg der *Slawischen Tänze* vor allem die 3. *Slawische Rhapsodie* Dvořáks Ruhm im Ausland vermehrte. Otakar Šourek⁶ berichtet, daß nach der ersten Aufführung dieses Werks unter Leitung von Wilhelm Taubert am 24. September 1879 in Berlin sehr bald weitere Aufführungen in Dresden, Karlsruhe, Wiesbaden, Pest, Wien und anderen Orten folgten. Er sagt weiter, daß im Jahre 1880 die eine oder andere der Rhapsodien in Leipzig, Frankfurt/Main, Münster, Köln, Kassel, in Belgien und anderswo gegeben wurde, daß die 2. Rhapsodie im Februar in New York gespielt wurde, daß die 3. Rhapsodie am 27. Mai von Hans Richter in London dirigiert wurde und daß kurz darauf alle drei Rhapsodien in Nizza aufgeführt wurden. Šourek bezieht sich hierbei meistens auf Angaben in Briefen und Berichten aus Prager Zeitungen und Zeitschriften. Obwohl es bisher nicht möglich war, alle diese Angaben zu bestätigen, können jetzt einige weitere Einzelheiten gegeben und kann der Versuch unternommen werden, Behauptungen zu berichtigen, die nicht zuverlässig zu sein scheinen; schließlich können einige weitere Aufführungen angeführt werden.

Die 3. *Slawische Rhapsodie* wurde am 19. Oktober 1879 in Wiesbaden und am 8. November in Karlsruhe aufgeführt und, wie Šourek bekannt war, am 12. November unter Erkel in Pest und am 16. November unter Leitung von Richter in Wien. Carl Müller spielte sie in Frankfurt/Main am 13. Februar 1880, und es war wahrscheinlich diese Rhapsodie, die J. Dupont am 22. Februar in Brüssel dirigierte. Reiss gab sie am 12. März in Kassel. Das gleiche Werk wurde am 4. Februar von Theodore Thomas in Cincinnati dirigiert, wurde dort von ihm am 21. Mai wiederholt und wurde am 8./20. November^{6a} von Nápravník in St. Petersburg gespielt; am 2. Dezember folgte eine Aufführung in München und am 3. Dezember eine weitere in Baden-Baden. Über eine Dresdner Aufführung scheint Šourek im Irrtum zu sein. Zweifellos waren diese Aufführungen eine Ermutigung für einen Komponisten, der im Ausland gerade erst bekanntzuwerden begann.

Das Verzeichnis für die 1. und 2. Rhapsodie ist weniger beeindruckend, aber nichtsdestoweniger interessant. Sehr wahrscheinlich fand die erste ausländische Aufführung der Nr. 1 am 21. Februar 1880 unter Asger Hamerik in Baltimore, Maryland, statt. Das Werk wurde am 23. März/4. April in Riga gegeben, am 29. August in Sondershausen und am 18. November unter Charles Hallé in Manchester. In Frankfurt am Main erklang es unter Carl Müller am 7. Januar 1881; Stuttgart hörte es am 22. Februar und Koblenz bald danach. Am 18. Mai 1882 erreichte es London und am 17./29. Juni des gleichen Jahres Pawlowsk. Am 3. September 1879, volle drei Wochen bevor Taubert die 3. Rhapsodie in Berlin spielte, führte Gottlöber die 2. Rhapsodie in Dresden auf. Das korrekte Datum für Leopold Damrosch's New Yorker Aufführung dieser 2. Rhapsodie ist der 13. März 1880. Das Werk wurde jedoch in dieser Zeit selten aufgeführt.

5 Bd. 22, London 1881, S. 165-169 und 236-239.

6 O. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. II, 3. Auflage Prag 1955, S. 36 f.

6a Das Doppeldatum ergibt sich hier und im folgenden durch die Differenzen zwischen „altem“ und „neuem“ russischen Kalender; es handelt sich aber jeweils nur um eine Aufführung.

Von den im Jahre 1879 veröffentlichten Kompositionen fanden die *Serenade d-moll*, das *Klaviertrio g-moll*, das *Sextett* und das *Streichquartett Es-dur* im Ausland größte Anerkennung. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* veröffentlichte 1879 Rezensionen über *Tema con variazioni* und 1880 über die *Serenade d-moll*; die *Neue Zeitschrift für Musik* besprach *Tema con variazioni* und das *Klaviertrio* im Jahre 1880⁷. Das *Klaviertrio* wurde in jenem Jahr am 24. April in Hamburg in einem Programm gespielt, das Dvořáks Musik gewidmet war, und vier Wochen später, am 21. Mai, wurde es in London von Charles Hallé, Wilma Norman-Neruda (die acht Jahre später Lady Hallé wurde) und einem weiteren Spieler aufgeführt. Dank der Bemühungen von Louis Ehlert wurde die *Serenade* in Wiesbaden bereits am 28. November 1879 gegeben, und das *Sextett* wurde dort unter Leitung von Řebíček am 27. Februar des folgenden Jahres gespielt. Dieses Werk war zum ersten Mal am 9. November 1879 von Joachim in Berlin aufgeführt worden und einen Monat später, am 9. Dezember, spielte Heckmann es in Köln. Joachims Londoner Aufführung am 23. Februar 1880 war so erfolgreich, daß er sie zwei Wochen später wiederholen mußte. Josef Hellmesberger senior probte in Anwesenheit von Brahms sowohl das *Sextett* als auch das *Streichquartett*, aber er scheint mindestens ein Jahr lang keins der beiden Werke aufgeführt zu haben. Er spielte das *Sextett* am 31. März 1881 in Wien und etwa zur gleichen Zeit wurde es in Graz, möglicherweise in der gleichen Besetzung, aufgeführt. Dvořák schrieb das *Es-dur-Quartett* auf Wunsch von Jean Becker, dem Leiter des Florentiner Streichquartetts. Becker wollte es auf seiner Konzertreise durch die Schweiz spielen, die am 27. September 1879 beginnen sollte, und er nahm es in das gedruckte Programm auf, das er vorher verbreitete. Er erwartete das Quartett in gedruckter Form und wurde unruhig, als es nicht eintraf⁸. Nach den zur Zeit vorliegenden Unterlagen ist es unwahrscheinlich, daß Becker Dvořáks Werk tatsächlich in eines seiner Schweizer Programme aufnahm, obwohl er vorgeschlagen hatte, Dvořák sollte ihm das neue Werk nach Lindau am Bodensee schicken⁹; sein nachstehend zitierter Brief vom 18. Januar 1880 scheint dies zu bestätigen. Die erste Aufführung fand daher mit großer Wahrscheinlichkeit am 17. Dezember 1879 in Prag unter Leitung von Sobotka statt. Beckers Versuch, die erste Aufführung im Ausland zu übernehmen, scheint von Bargheer vereitelt worden zu sein, denn dieser spielte es am 7. Januar 1880 zusammen mit Schloming, Gowa und Vietzen¹⁰. Kurze Zeit später, am 18. Januar, spielte das Florentiner Streichquartett dieses Werk in Halle; Becker schrieb begeistert über die Aufnahme durch das Publikum:

Halle a. d. S.
18. Januar 80

Hochverehrter Meister!

Ich beeile mich, Ihnen den durchschlagenden Erfolg zu melden, den sich Ihr herrliches Quartett heute Abend hier in Halle errungen hat. Das Publikum war enthusiastisch. Empfangen Sie herzlichste Gratulation. Wenn Sie einmal dazu gestimmt sind, so schreiben Sie für meine Tochter und mich ein Concertstück für Clavier und Violine. Etwa in der Art des

⁷ AMZ, 21. Mai 1879 und 14. April 1880; NZfM, 29. Oktober und 1. Oktober 1880. Ein zweites Interview über Thema und Variationen erschien 1883 in der NZfM. A. Naubert veröffentlichte 1885 ebenda eine ungewöhnlich ausführliche Besprechung von Dvořáks *Klavierkonzert* unter dem Titel *Neuerschienene Tonwerke* (Bd. 81, S. 129-130, 141-143).

⁸ Beckers Brief an Dvořák vom 1. und 18. September 1879.

⁹ Quartette von Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Bargiel, und Sätze aus Werken dieser und anderer Komponisten bildeten sein Programm in Neuchâtel, Bern und Genf (zwei Konzerte).

¹⁰ Der *Hamburgische Correspondent* (9. Januar 1880) schrieb: „Vielmehr haben wir es in diesem Falle mit einem echten reichen Talente zu thun, das seine natürlichen Gaben durch fleißige, ernste Studien befruchtet, das Wesen seiner Kunst völlig begriffen, die Form mit Meisterhand zu behandeln gelernt und seine schöpferischen Antriebe dem bestimmenden Einfluss eines lauterer Schönheitsideals unterstellt hat.“

H-moll Rondo Schubert nur etwas kürzer. Wollen Sie meinen Wunsch erhören, so machen Sie aber, daß wir es im nächsten Sommer öffentlich spielen können.

Gott sei mit Ihnen!

Ihr Freund

Jean Becker

Obwohl angekündigt war, daß das Florentiner Streichquartett am 3. Februar in Hannover ein Programm spielen würde, das aus Gernsheims *Quartett a-moll op. 31, Nr. 2*, Schuberts *G-dur-Quartett op. 161* und Beethovens *F-dur-Quartett op. 135* bestand, änderte man das gesamte Programm und spielte statt dessen Haydns *Quartett in C-dur op. 54, Nr. 2*, Beethovens *Quartett B-dur op. 130* und auch Dvořáks *Es-dur-Quartett*. Am folgenden Tag spielte das Ensemble Dvořáks Werk in Hildesheim, wiederum mit großem Erfolg. Wipplinger führte das Werk am 19. März in Kassel auf, und am 8. Mai wurde es in Stuttgart gespielt. Es erreichte London am 18. Dezember. Dort wurde es von Mme. Norman-Neruda, Ries, Zerbini und Piatti gespielt und auf allgemeinen Wunsch am 3. Januar 1881 wiederholt. Es dauerte einige Zeit, bis es nach Rußland gelangte; am 2./14. Oktober 1882 wurde es von Galkin, Djegtjarew, Puschiłow und Kusnjezow in St. Petersburg, am 25. Oktober/6. November von Hřímalý, Giljiv, Babuschke und Fitzenhagen¹¹ in Moskau gespielt.

Es ist allgemein bekannt, daß Dvořák seine 6. *Symphonie D-dur op. 60*, die als Nr. 1 veröffentlicht wurde, auf Wunsch von Hans Richter geschrieben hat, der die Erstaufführung in Wien plante. Es ist weiter bekannt, daß diese geplante Aufführung mehrmals verschoben wurde, weil, wie dem Komponisten zu verstehen gegeben wurde, einige österreichische Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Einwände dagegen erhoben, daß die Werke eines neuen tschechischen Komponisten in zwei aufeinanderfolgenden Saisons gespielt wurden. Dvořák war nicht bereit, unbegrenzt zu warten, um sein bedeutendes neues Werk herauszubringen, und so ließ er es kurzerhand in Prag aufführen. Es wurde dort am 25. März 1881 von Adolf Cech dirigiert, 15 Monate nach dem Termin, den Richter Dvořák als den Zeitpunkt angeben hatte, an dem er das Werk in Wien spielen wollte. Die Veröffentlichung der Symphonie wurde durch die Verzögerung der Aufführung aufgehalten, aber Anfang 1882 war sie dann erhältlich. Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß die Ehre der ersten Aufführung außerhalb Böhmens Paul Klengel in Leipzig zufiel, der die Symphonie dort am 14. Februar 1882 dirigierte. Richter hatte bereits seit einiger Zeit geplant, das Werk in London zu dirigieren, aber seine Londoner Konzerte begannen wie üblich Ende des Frühjahrs, und das gab August Manns die Möglichkeit, es im Kristallpalast aufzuführen, bevor Richter in der englischen Hauptstadt anlangte. Manns führte die Symphonie am 22. April auf, Richter wiederholte sie am 15. Mai. Im gleichen Jahr soll Kretschmar eine Aufführung in Rostock geleitet haben, außerdem wurde das Werk am 26. November in Graz und am 6. Dezember unter Sándor Erkel in Budapest aufgeführt. Es kam dann über den Atlantik und wurde von der Philharmonischen Gesellschaft New York am 6. Januar 1883 unter Leitung von Theodore Thomas¹² gespielt. Im gleichen Jahr wurde es von Carl Müller in Frankfurt/Main (16. Februar) aufgeführt, von Gericke in Wien (18. Februar), von Hiller in Köln (20. Februar), von Schultz in Breslau (13. März), ferner am 15. März in Amsterdam, in Dresden und gegen Ende des Jahres wahrscheinlich in Magdeburg. Zweifellos fanden noch weitere Aufführungen statt.

Einige Schwierigkeiten bereitete die Festlegung der Erstaufführung von Dvořáks *Streichquartett C-dur op. 61*. Der Komponist pflegte seinen Freund Alois Göbl und seinen Verleger Fritz Simrock über alle wichtigen Aufführungen seiner Musik schriftlich oder persönlich zu unterrichten. In diesem Fall jedoch ist ein Hinweis auf die Erstaufführung weder in den Briefen noch in zeitgenössischen Prager Zeitungen und Zeitschriften zu finden. Dvořák war von Josef Hellmesberger gebeten worden, dieses Quartett zu schreiben, der glaubte, es Ende 1881

¹¹ Diese Angaben sind entnommen V. Kiseljews Beitrag in *Antonin Dworschak*, hrsg. von L. S. Ginsburg, Moskau 1967.

¹² Eine öffentliche Probe fand am 5. Januar statt.

in Wien spielen zu können. Am 29. September, als der Komponist an dem Entwurf für seine Oper *Dimitrij* arbeitete, erinnerte ihn Hellmesberger an diesen Auftrag. Dvořák widmete sich daraufhin bald wieder dem Quartett, aber es war erst teilweise fertig, als in einer Presseankündigung als Aufführungstermin für das neue Werk der 15. Dezember genannt wurde. Er beendete es am 10. November, aber bei der schwerwiegenden Unterbrechung des Wiener Konzertlebens nach dem verheerenden Brand im Ringtheater wurde Hellmesbergers Konzert gestrichen. Dvořák widmete das Quartett Hellmesberger; aber der Hofkapellmeister spielte es bei keinem seiner Wiener Konzerte, und bisher wurde kein Bericht über eine Aufführung gefunden, die er vielleicht anderswo gegeben hat.

Simrock veröffentlichte dieses Quartett im Februar 1882. Man weiß, daß es am 6. Dezember desselben Jahres in Bonn aufgeführt wurde, und, da weitere Angaben fehlen, neigte Šourek zu der Annahme, daß dies die erste öffentliche Aufführung gewesen sei (Burghauser war vorsichtiger)¹³. Eine kurze Nachforschung ergab, daß das Heckmann-Quartett das Werk nicht nur in Bonn spielte, sondern bereits drei Wochen vorher, am 14. November, auch in Köln, dem Heimatort des Ensembles. Es ist auch möglich, daß das Heckmann-Quartett das gleiche Werk am 8. Februar 1883 in Düsseldorf aufführte. Daraus folgt jedoch nicht, daß die Kölner Aufführung unbedingt die erste war. In dem kurzen Brief, den Dvořák am 17. November von Berlin aus an Göbl schrieb, sagte er nichts über eine Aufführung durch Heckmann oder über irgendeine andere Aufführung dieses Werkes. Da er eine ganze Woche in Berlin war, ist anzunehmen, daß er mit Simrock zusammentraf, um ihn über seine Unternehmungen zu unterrichten, und es ist daher unwahrscheinlich, daß Simrock diese Angelegenheit nicht bekannt war. In seinem Brief vom 16. September 1882 an Simrock erscheint dieser kurze Satz: „*Das C-dur-Quartett spielt J o a c h i m.*“ Es wurde tatsächlich am 2. November dieses Jahres vom Joachim-Quartett aufgeführt. Eine Aufführung in Prag fand erst viel später statt, am 3. Januar 1884.

Wenn man bedenkt, daß Dvořáks *Stabat Mater* an so vielen Orten der Welt eine ausgesprochene Vorzugsstellung errang, erscheint es seltsam, daß die Chorvereinigungen so lange Zeit brauchten, um den musikalischen Wert des Stückes zu erkennen und sich zur Aufnahme des Werkes in ihre Programme zu entschließen. Es wurde zuerst am 23. Dezember 1880 in Prag aufgeführt, wo es von Adolf Čech dirigiert wurde, und in der ersten Novemberhälfte des folgenden Jahres wurde es von Simrock veröffentlicht. 1882 fanden nur drei Aufführungen statt, zwei davon in Böhmen. Imre Bellowitz bot es am 5. April in Budapest dar; am 2. desselben Monats hatte Janáček es in Brünn eingeführt, und am 29. April führte F. Hruška es in Mladá Boleslav auf. Es gibt keinen Nachweis dafür, daß die Budapester Aufführung dazu beitrug, daß das Werk anderswo in Mittel- oder Westeuropa gesungen wurde; eher infolge der einzigen Aufführung von 1883. Am 10. März fand sie in London unter Leitung von Joseph Barnby mit bemerkenswertem Erfolg statt. Es ist anzunehmen, daß ein weit verbreitetes Interesse an Dvořáks geistlicher Kantate durch diese Aufführung entstand und daß sie den Wunsch der Philharmonischen Gesellschaft bekräftigte, Dvořák nach London einzuladen. Im folgenden Jahr wurde *Stabat Mater* öfter aufgeführt, und von da an nahm die Zahl der Aufführungen von Jahr zu Jahr zu.

Wohl versuchsweise brachte B. J. Lang am 24. Januar 1884 in Boston eine gekürzte Fassung heraus, die nur fünf der insgesamt zehn Nummern enthielt. Er war offensichtlich sehr zufrieden mit dem Ergebnis, denn er führte das gesamte Werk am 15. Januar des folgenden Jahres auf. Während seines Aufenthaltes in London dirigierte Dvořák sein *Stabat Mater* am 13. März 1884 in der Royal Albert Hall und nahm große Ovationen entgegen. Nach seiner Abreise nach Hause war es am 27. März in Birmingham zu hören. Dann wurde das Werk am 3. April von der New York Chorus Society aufgeführt, unter Leitung von Theodore Thomas, dem großen Dvořák-Anhänger, der für das amerikanische Publikum mehrere Kompositionen des Komponisten erst-aufführte¹⁴. Eine Aufführung durch C. Retter folgte in Pittsburgh am 24. Juni, und am 13. No-

13 J. Burghauser, *Antonín Dvořák: Thematisches Verzeichnis*, Prag 1960.

14 Es wurde allgemein angenommen, daß die erste amerikanische Aufführung erst später und in Pittsburgh stattfand. Theodore Thomas behauptet in seiner *Musikalischen Autobiographie*

vember wiederholte Thomas die Aufführung in New York. Inzwischen war Dvořák nach England zurückgekehrt, um *Stabat Mater* am 11. September bei dem Three Choirs Festival in Worcester zu dirigieren, dabei bot sich ihm die Möglichkeit, bei einem zweiten Konzert am gleichen Tage seine *D-dur-Sinfonie* zu leiten. Außer bei diesen amerikanischen und englischen Aufführungen war das geistliche Chorwerk am 6. und 7. April und dann noch einmal am 7. Dezember in Pilsen zu hören, und am 30. November und 2. Dezember in Prag, wobei der Komponist alle Aufführungen selbst dirigierte, mit Ausnahme der am 30. November, die von Karel Knittel geleitet wurde. Das Werk erreichte Wien am 19. April 1885, wo es von Weinzierl dirigiert wurde, und wurde gegen Ende der gleichen Saison in Mannheim gegeben.

Es besteht ein auffallender Unterschied zwischen der allmählichen Zustimmung zum *Stabat Mater* und der Aufnahme, die der *Geisterbraut* nach der Aufführung beim Birmingham Musical Festival zuteil wurde. Dieses zweite Werk wurde in Pilsen (28. und 29. Mai 1885), Olmütz (2. und 3. Mai) und Prag (16. Mai) erprobt, bevor es am 27. August unter Leitung des Komponisten in Birmingham aufgeführt wurde. Es scheint kein Zweifel daran zu bestehen, daß dies Dvořáks größter Triumph in England war. In den folgenden Monaten wurde die Kantate in Birmingham wiederholt (26. November), von Hallé in Manchester dirigiert (26. November), in Amerika unter Leitung von Tomins in Milwaukee (2. Dezember) aufgeführt^{14a}, von Collinson in Edinburgh dirigiert (1. Februar 1886), in London in der St. James' Hall unter Leitung von Alexander Mackenzie aufgeführt (2. Februar), zweimal in Glasgow von August Manns dirigiert (11. und 13. Februar), im Londoner Kristallpalast unter Leitung von Mackenzie vor der größten Zuhörerschaft der Saison gegeben (13. Februar) und von der Brooklyn Philharmonic Society in Brooklyn (N. Y.) unter Leitung von Thomas gesungen (20. März). Einige Monate später wurde sie in Melbourne, Australien, aufgeführt. Dies ist ein bemerkenswerter Rekord für eine Komposition von Dvořák; und doch ist, wie allgemein bekannt, *Die Geisterbraut* in Vergessenheit geraten, während das *Stabat Mater* seinen festen Platz als das am häufigsten aufgeführte Chorwerk des tschechischen Komponisten errungen hat.

Das Interesse an der Aufführung von Dvořáks Orchester- und Kammermusik, seiner Chorwerke und einiger seiner Lieder war außerhalb Böhmens viel größer als jenes, das der Möglichkeit der Inszenierung seiner Opern entgegengebracht wurde. Die Wiener Hofoper setzte Dvořák zu, eine deutsche Oper für sie zu schreiben, jedoch erfolglos. Wie verschiedene Opernhäuser in Deutschland und London schätzte auch Wien sorgfältig ab, ob es klug sei, eines der tschechischen Werke zu akzeptieren, und man war der Meinung, daß die komische Oper *Der Bauer ein Schelm* und die große Oper *Dimitrij* am ehesten Erfolg versprechen könnten. Dieses zweite Werk, das bei seiner Aufführung in Prag am 6. Oktober 1882 sehr gut aufgenommen worden war, wurde aber schließlich doch abgelehnt. *Der Bauer ein Schelm*, ein früheres Werk, wurde etwa zwei Wochen später, am 24. Oktober, in Dresden mit Erfolg inszeniert und wurde mit fast ebensolchem Erfolg am 3. Januar 1883 in Hamburg aufgeführt. Nach einiger Ungeißheit und mit großer Verzögerung wurde das Werk schließlich am 19. November 1885 in Wien herausgebracht, wo die Aufführung ein Fiasko war. Die Kritiker in Dresden und Hamburg stellten fest, daß die Oper gewisse Schwächen aufwies. Die Handlung war nicht sehr originell und die Übersetzung schwach, aber sie waren erfreut über die Musik und erklärten, das Werk sei ein Erfolg. C. Banck, der im *Dresdner Journal* schrieb, entdeckte mangelndes Einfühlungsvermögen für echten Gesangstil und V. Hock von den *Hamburger Nachrichten* bemerkte, daß Dvořák noch nicht die Fähigkeit besitze, breite dramatische Eindrücke zu erreichen und sich bei der Oper noch im Experimentierstadium befinde. Eine günstige Haltung nahm L. Meinardus, der Kritiker des *Hamburgischen Correspondent* ein, der schrieb: „*Der Musiker hat aus diesem unfruchtbaren Stoff in einer Diktion, die wohl nur durch die Übersetzung so fade und holprig geraten sein mag, bewundernswürdig genug Tonsätze gewonnen, die reichlich, ja*

(Chicago 1905), die amerikanischen Erstaufführungen von 18 Werken Rubinsteins, 15 Werken Schuberts, 14 Werken Saint-Saëns' und 13 Werken Liszts, Wagners und Dvořáks durchgeführt zu haben. Seine Zahlen sind nicht ganz zuverlässig.

14a Die erste Aufführung in Amerika hatte allerdings schon am 18. November 1885 in Providence, Rhode Island, stattgefunden. Der Name des Dirigenten ist nicht bekannt.

fast allzu reichlich aufwiegen, was der Dichter schuldig geblieben ist. Nicht hoch genug ist Dvoraks Versuch einer musikalischen Individualisierung seiner Bühnenfiguren anzuschlagen. Die Charakteristik des Tonausdrucks erlöst dieselben aus ihrer pappenen Drahtpuppen-Existenz und haucht ihnen menschlichen Lebensodem ein. Aber es scheint die schöpferische Kraft doch nicht ganz genug Mannigfaltigkeit der Mittel dargeboten zu haben, um die Vielgestaltigkeit im einzelnen scharf auseinander zu halten.“

Als Dvořák bei seinem dritten und fünften Besuch in England von der *Sunday Times* und der *Pall Mall Gazette*¹⁵ interviewt wurde, erwähnte er seine frühe Oper *Der König und der Köhler*, aber keines seiner anderen Opernwerke. Es ist gewiß seltsam, daß er über keine der Opern sprach, in die er seine größten Hoffnungen einer Aufführung im Ausland gesetzt hatte. Es ist verständlich, daß er möglicherweise eine Vorliebe für eine seiner frühesten Opern gehabt hat, aber indem er nur dieses Werk erwähnte, vermittelte er einen sehr unvollständigen Eindruck von dem, was er für die Bühne geschrieben hatte. Er wußte sehr gut, daß *Dimitrij* diesem zwölf Jahre alten Werk, das er komponiert hatte, bevor er selbst in der Heimat anerkannt war, weit überlegen war.

Obwohl die Aufführungen von *Der Bauer ein Schelm* in Dresden und Hamburg als Erfolg angesehen wurden, lief die Oper nicht lange¹⁶, und, abgesehen von der unseligen Produktion in Wien, wurde keine von Dvořáks Opern für geraume Zeit außerhalb Böhmens inszeniert.

Als Dvořák zum ersten Mal Gast von bekannten Musikern wie Joachim in Berlin und Hans Richter in Wien war, fühlte er sich, abgesehen davon, daß er im Brennpunkt des Interesses aller Anwesenden stand, zweifellos außerordentlich glücklich und ermutigt und wahrscheinlich etwas geschmeichelt. In gleicher Weise muß er sich hoch geehrt gefühlt haben, als das berühmte Wiener Philharmonische Orchester unter Leitung von Richter seine 3. *Slawische Rhapsodie* bald nach der Veröffentlichung spielte. Einige Jahre später, als er bei seinem ersten Besuch in London in der Presse ein lebhaftes Echo fand, wurde das Publikum von Begeisterungstürmen hingerissen, und er wurde zu Recht der Held der musikalischen Saison. Trotz solcher Aufmerksamkeit, die anfänglich ungewohnt war, gibt es keine Anzeichen dafür, daß sie ihm den Kopf verdreht hätte. Er blieb so bescheiden wie er von Natur aus war. Francis Hueffer, der Kritiker von *The Times* bestätigte dies, als er nach seinem ersten Zusammentreffen mit ihm schrieb: „Alle, die persönlich mit dem Komponisten zusammentrafen, waren entzückt über sein einzigartig bescheidenes und einfaches Wesen, unverdorben durch schnellen Erfolg und nur auf sein künstlerisches Ziel gerichtet“¹⁷. Kurze Zeit später zeigte Dvořák sich irritiert, als ein tschechischer Provinzchorleiter ihm in einer außergewöhnlich respektvollen und salbungsvollen Weise schrieb, so daß der Komponist sich gezwungen sah, dem Briefschreiber zu sagen, daß er ihn nicht so anreden solle, da er sich als einfachen tschechischen Musikanten betrachte¹⁸.

Im Grunde war Dvořák absolut ehrlich und direkt, außer vielleicht gelegentlich bei geschäftlichen Angelegenheiten, aber das heißt nicht, daß er unbedingt der beste Beurteiler dafür war, wie seine eigenen Kompositionen in der erregenden Atmosphäre des Konzertsaaes aufgenommen wurden. Es war ganz natürlich für ihn, sich an seine erfreulicheren Erlebnisse zu erinnern, darüber zu sprechen und zu schreiben und sie sogar etwas zu übertreiben, und über die weniger günstigen hinwegzugehen und sie zu vergessen. Dies wird durch Briefe bestätigt, die er an Simrock schrieb, und trifft auch in geringerem Ausmaß auf das zu, was er an seinen engen Freund Alois Göbl schrieb. Zu anderen Zeiten mag er, ohne die geringste Absicht irrezuführen oder zu betrügen, infolge eines falschen Eindrucks oder der Mißdeutung wichtiger Tatsachen falsche Angaben gemacht haben. Zwei Beispiele seien hier angeführt, um diesen Hang zu veranschaulichen. Am 23. November 1879 schrieb Dvořák an Göbl und gab ihm einen Bericht über die Wiener Aufführung der *Slawischen Rhapsodie*, in dem er sagte: „Nur ein paar Zeilen, um

15 *Enthusiasts Interviewed*, Nr. XVII. „Pann' Antonín Dvořák, in: *Sunday Times*, 10. Mai 1885. *From Butcher to Baton*, in: *Pall Mall Gazette*, 13. Oktober 1886.

16 In Dresden wurde die Oper angeblich viermal aufgeführt.

17 *The Times*, 24. März 1884.

18 Brief von Dvořák an B. Fiedler vom 9. Januar 1886.

Dir zu sagen, daß ich kürzlich in Wien war, nachdem ich ein Telegramm von Richter erhalten hatte; ich ging dort letzten Freitag zu der Aufführung meiner 3. Rhapsodie, die sehr gut ankam, und ich mußte mich den Zuhörern zeigen. Ich saß neben Brahms an der Orgel im Orchester und Richter zog mich heraus. Ich mußte kommen. Ich muß Dir sagen, daß ich sofort die Sympathie des ganzen Orchesters gewann und von allen neuen Stücken – wie Richter mir sagte waren es insgesamt etwa 60 – fanden sie meine Rhapsodie am besten. Richter küßte mich mehrmals . . .“ Dies entsprach bis dahin zweifellos den Tatsachen, aber es sagt uns überhaupt nichts über die Reaktion des Publikums. Dr. L. Steiger, einer der Kritiker, hatte keinen sehr günstigen Eindruck von dem Werk gewonnen und war möglicherweise etwas voreingenommen, aber er könnte etwas zu dem von Dvořák gegebenen Bericht hinzufügen. Seine Meinung war: „Der talentvolle Komponist hat große Erwartungen angeregt, aber diese Rhapsodie hat sie nicht erfüllt. Das Publikum verhielt sich 'kühl bis an's Herz hinan' und der anwesende Komponist wurde nicht gerufen“¹⁹. So war das Publikum also nicht sehr empfänglich gewesen und es ging offensichtlich nur von Richter aus, daß Dvořák sich vor ihm zeigte. Die herzlichen Gefühle des Orchesters für den Komponisten und seine Rhapsodie wurden zweifellos durch den großen Anteil von Tschechen in seinen Reihen verstärkt.

Der zweite Fall bezieht sich auf die Uraufführung des Oratoriums *Die heilige Ludmila* im Jahre 1886 in Leeds. Obwohl die Kritiker sich alle darin einig waren, daß das neue Werk übermäßig lang, der zweite Teil wenig handlungsreich und das Libretto unbefriedigend sei, und sie außerdem zu ihrem Erstaunen feststellten, daß Dvořák die moderne Richtung aufgab und auf eine Aufteilung in festgesetzte Nummern zurückgriff, lobten sie die Musik sehr. Pläne wurden bewegt, Aufführungen in Edinburgh, Glasgow und Dundee zu arrangieren und drei Aufführungen waren in London vorgesehen; im November in der St. James' Hall und im Kristallpalast unter Leitung des Komponisten und eine im Januar in der Royal Albert Hall. Dvořák schrieb an V. J. Novotný, daß alle größeren Städte Englands und Amerikas Aufführungen seines Oratoriums planten²⁰. Er teilte Antonin Rus mit, daß alle Londoner Zeitungen schrieben, sein Werk sei der Höhepunkt des Leeds Festival gewesen²¹. Um fünf Nummern gekürzt wurde *Die heilige Ludmila* in der St. James' Hall sehr herzlich aufgenommen, aber am 6. November war der Kristallpalast nicht viel mehr als halb gefüllt und das Publikum war nicht sehr interessiert. Hallé führte das Werk am 26. November in Manchester auf.

Dvořák hatte Unrecht mit der Annahme, daß sein Werk in Leeds das größte Interesse auf sich gezogen hatte und, wie Londoner Zeitungen ganz klar sagten, war Sir Arthur Sullivan's *The Golden Legend* mit Abstand das erfolgreichste erstaufgeführte Werk. Anstelle von *Ludmila* wurde in Edinburgh Dvořáks *Stabat Mater* aufgeführt, und *The Golden Legend* ersetzte das Werk sowohl in Glasgow als auch in der Royal Albert Hall. Es war Sullivan's Kantate und nicht das Oratorium des tschechischen Komponisten, die die Chorvereinigungen aufgriffen. Neben zahlreichen englischen Aufführungen wurde Sullivan's Werk am 26. März 1887 in Berlin gegeben und in Chicago am 11. März sowie in Boston am 8. Mai des gleichen Jahres aufgeführt. Eine einmalige amerikanische Aufführung der *Ludmila* fand am 9. Mai 1888 in Troy, N. Y. statt.

Von Anfang an war Louis Ehlert einer von Dvořáks treuesten Anhängern, und er war begeistert, jede neue Komposition sofort nach der Veröffentlichung zu sehen. In einem Fall jedoch hatte er starke Einwände gegen ein Werk – *Tema con variazioni op. 36* – und machte sehr deutlich, daß er diese sich windenden Chromatizismen für einen Mißgriff hielt. Er ermahnte daher den Komponisten, alles, was er zur Veröffentlichung anbot, sehr sorgfältig zu überprüfen²². Max Schütz war ein weiterer seiner treuen Gefolgsleute; er war zum großen Teil verantwortlich für die frühe Aufführung von *Stabat Mater* in Budapest. Auch Hanslick hatte zweifellos die besten Absichten dem Komponisten gegenüber und unterbreitete Vorschläge, die seiner Meinung nach höchst nutzbringend für Dvořáks Karriere waren. Er riet ihm, deutsche Gedichte zu

19 NZfM 75, 21. November 1879, S. 493.

20 Brief von Dvořák an V. J. Novotný vom 18. Oktober 1886.

21 Brief von Dvořák an Rus vom 18. Oktober 1886.

22 Brief von Ehlert an Dvořák vom 16. März 1879 (unveröffentlicht).

vertonen, deutsche Opern zu schreiben und sich eine Zeit vom Prager Provinzialismus fernzuhalten, wobei er Wien als geeigneten Ort zum Übersiedeln vorschlug²³. Aber Dvořák sah keine Möglichkeit, diese Vorschläge in die Tat umzusetzen. An seinen Kritiken versuchte Hanslick vollkommen objektiv zu sein, indem er lobte, wenn etwas zu loben war, und auf alles hinwies, was er als schwache Punkte ansah. Dvořák war etwas besorgt über diese Art seines Freundes, der es für notwendig erachtete, ihn sowohl zu kritisieren als auch ihm Blumen darzubringen. Zeitweise waren die Arbeiten anderer deutscher Rezensenten von politischem Vorurteil gefärbt, aber alle waren sich einig, daß Dvořák ein Meister der Orchestrierung sei.

In England kann man eine ungefähre Trennungslinie zwischen den orthodoxen Rezensenten und denen ziehen, die stark an Wagner orientiert waren, wobei Francis Hueffer und Ferdinand Praeger Vertreter der zweiten Gruppe waren. Dvořák hatte das große Glück, Musik zu schreiben, die beide Gruppen ansprach; und da England nur sehr lose Bindungen zu Böhmen hatte und es zwischen beiden Ländern keine historischen Meinungsverschiedenheiten gab, die Ende des 19. Jahrhunderts Spannungen hätten verursachen können, waren politische Vorurteile praktisch nicht vorhanden. So konnten die Kritiker die Musik innerhalb der Grenzen ihrer persönlichen Möglichkeiten und Vorurteile nach ihrem Wert beurteilen, und es waren auch nur vereinzelt abweichende Stimmen zu hören. Vor allem aber war die hochherzige Unterstützung des englischen Musikpublikums, das in früheren Jahren unter anderem Händel, Haydn und Mendelssohn so herzlich aufgenommen hatte, ein ganz wesentlicher Faktor, der zu Dvořáks bemerkenswertem Erfolg in England beitrug. Der Empfang, der ihm bereitet wurde, war so überwältigend, daß im Sommer 1884 bereits das Gerücht umlief, daß Dvořák in der nächsten Saison die Vereinigten Staaten besuchen würde.

Diese Unternehmung zur Ausbreitung von Dvořáks Musik innerhalb der Zeitspanne, in der sein Name den Konzertbesuchern im Ausland ein Begriff wurde, bleibt unvollständig. Bisher ist praktisch nichts bekannt über Aufführungen in Belgien, Holland, Dänemark, dem Baltikum und vielen anderen Ländern. Zu der Zeit, in der der Bericht abgefaßt wurde, ist es z. B. nicht möglich, Zugang zu Konzertprogrammen aus Pawlowsk zu bekommen, jenem bedeutenden musikalischen Zentrum einige Meilen von St. Petersburg entfernt, wo der tschechische Dirigent Vojtěch (Adalbert) Hlaváč tätig war. Weiterhin scheint es so gut wie sicher, daß zusätzlich zu den uns bekannten und oben erwähnten Aufführungen verschiedene weitere in Städten Nordamerikas stattgefunden haben. Jedoch können wir im Hinblick auf das bereits Gesagte nun erkennen, daß Dvořáks Musik in diesen frühen Jahren in größerem Umfang und auch öfter aufgeführt wurde, als bisher angenommen worden war²⁴.

(Aus dem Englischen von Elisabeth Wenzke)

23 Brief von Hanslick an Dvořák vom 11. Juni 1882 (vgl. Anm. 1).

24 Der Verfasser dankt den Erben Dvořáks für die freundliche Erlaubnis, den Brief von Jean Becker zu veröffentlichen und anderes unveröffentlichte Material zu verwenden. Er möchte außerdem den vielen Bibliothekaren in verschiedenen Ländern Europas und in den Vereinigten Staaten für ihre hilfreiche Unterstützung danken, die wesentlich zu dieser Untersuchung beigetragen hat.

Claude Debussys Verhältnis zu Musikern der Vergangenheit *

von Ursula Eckart-Bäcker, Aachen

I. Debussys große Vorbilder

Debussys Verhältnis zu Musikern der Vergangenheit wird hier aufgrund seiner eigenen Äußerungen beleuchtet, obwohl sich diese Aussagen nicht immer mit der gültigen musikgeschichtlichen Auffassung decken: es sind persönliche Aussagen eines Musikers, die von der Zeit und dem musikhistorischen Wissen geprägt sind, in der Debussy lebte; von einem überaus sensiblen Musiker stammen, der ständig auf seine Freiheit pocht; schließlich vielfach nur aus der politischen und kulturpolitischen Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen sind.

Ziel ist es, Debussys Bild einiger Komponisten der Vergangenheit kennenzulernen; zu erfahren, warum er sie schätzte und in welcher Weise er auf Besonderheiten der „alten“ Meister reagierte.

1. Jean-Philippe Rameau

Rameau nimmt den größten Teil von Debussys Aussagen über Musiker der Vergangenheit ein. In den Jahren von 1901 bis 1917 kehren seine Gedanken im Blick auf die „musique française“ immer wieder zu Rameau zurück, dessen Musik sich nach Debussy durch Klarheit im Ausdruck auszeichnet, durch Genauigkeit und Gedrängtheit in der Form. Er ist ein Musiker, dem es um Ordnung und Klarheit in der Musik geht, was er nicht zuletzt mit seinem *Traité de l'harmonie* bewies. Rameaus Musik ist von ästhetischer Schönheit, Eleganz, Liebenswürdigkeit, voll Charme und feiner Anmut; darüber hinaus bewundert Debussy die Empfindsamkeit, die aufrichtige Empfindung und die Menschlichkeit, die aus Rameaus Kompositionen herauszuhören sind und jedermann ansprechen. Das Besondere – und hier sucht Debussy bewußt seinem Vorbild zu folgen – ist jedoch Rameaus Gabe, die Natur zu beobachten und sie musikalisch einzufangen.

Als Debussy 1903 in einem Konzert die beiden ersten Akte von Rameaus *Castor et Pollux* hört, schreibt er u. a.: „Dennoch besaßen wir in seinem Werk eine rein französische Tradition, geformt aus empfindsamer und liebenswürdiger Zartheit, mit richtigen Akzenten, strenger Deklamation im Rezitativ, ohne diese Sucht nach deutscher Tiefe, ohne diese Neigung, alles mit dem Holzhammer zu unterstreichen und bis zur Bewußtlosigkeit zu erklären . . . Es ist nur zu bedauern, daß die französische Musik sich allzulange in Bahnen bewegte, die sie fernhielten von jener Klarheit im Ausdruck, jener Genauigkeit und Gedrängtheit in der Form, die die besonderen und bezeichnenden Eigenschaften des französischen Geistes bilden“¹.

Noch im gleichen Jahr setzt sich Debussy für weitere Rameau-Aufführungen ein und rät dem Leiter der Opéra-Comique: „Ich kann ihm einen gewissen Rameau nicht dringlich genug ans Herz legen . . . Er hat *Les Indes Galantes* geschrieben, ein Werk, das sicherlich nichts von der 'großen Operette' an sich hat . . ., das aber für sich spricht durch seine elegante Handschrift und eine Empfindung, deren Aufrichtigkeit genauso unbekannt geworden zu sein scheint wie der Name Rameau selbst . . .“².

* Die Zitate in diesem Artikel sind überwiegend entnommen: Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von F. Lesure, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart 1974. Im folgenden werden daher nur die Titel der Aufsätze bzw. Interviews und die entsprechenden Seitenzahlen in diesem Buch genannt.

1 *In der Schola Cantorum*, in: *Gil Blas*, 2. Februar 1903; S. 81.

2 *Musikalische Bilanz 1903*, in: *Gil Blas*, 28. Juni 1903; S. 170.

Wie sehr Debussy von Rameau als dem französischen Musiker par excellence überzeugt ist, zeigt seine Besprechung der Aufführung von *Hippolyte et Aricie* 1908. Er bedauert hier, daß Gluck der französische Geschmack aufgezwungen wurde, denn „unter diesem Schlag verbogen sich unsere schönen Traditionen, unser Bemühen um Klarheit wurde erstickt, und so gelangten wir auf dem Weg über Meyerbeer folgerichtig zu Richard Wagner . . . Es gibt keine französische Tradition mehr“³.

Die Musik von *Castor et Pollux* veranlaßt Debussy 1903, auf die Lebendigkeit, Lebensnähe und menschlich ansprechende Art dieser Musik aufmerksam zu machen: „Sogleich fühlt man sich umfassen von einer tragischen Atmosphäre, die dennoch menschlich bleibt, nichts spüren läßt von Helm und Peplos: Es sind einfach Menschen, die weinen wie Sie und ich“. Den Klagegesang der Telaira bezeichnet Debussy als die „süßeste, ergreifendste Klage, die je einem liebenden Herzen entströmte“; schließlich meint er, „daß Raum und Zeit wie aufgehoben sind und Rameau uns als Zeitgenosse erscheint, dem wir am Ausgang des Saales bewundernd gratulieren können“⁴.

In seinem *Offenen Brief* an Gluck ruft Debussy seinen Lesern wiederum die menschlichen Qualitäten von Rameaus Musik im Vergleich zu den ihm verhaßten Werken Glucks in Erinnerung: „ . . . wir stellen soziale Ansprüche und wollen das Herz der Menge rühren“, meint er in diesem Pamphlet. „Rameau war Lyriker und das lag uns in jeder Hinsicht näher; wir hätten Lyriker bleiben und nicht ein Jahrhundert lang warten sollen, es wieder zu werden“⁵.

Der miserable Zustand der zeitgenössischen Musik zeige sich darin, wie kompliziert und schwierig sie sich hören lasse, so daß man immer mehr die Fähigkeit verliere, Musik von Rameau in ihrer Feinfühligkeit und liebenswerten Vornehmheit zu hören. Aber „fürchten wir uns weder vor zuviel Ehrfurcht noch zuviel Rührung. Hören wir das Herz von Rameau schlagen“⁶.

Zahlreiche Kompositionen Debussys zeigen sein enges Verhältnis zur Natur, in die er hineinlauscht, ehe er komponiert. Aus diesem Grunde weist er auch auf Rameaus Eigenart hin: „Warum haben wir nicht Rameaus guten Ratschlag befolgt, die Natur zu beobachten, bevor wir sie zu beschreiben versuchen? Weil wir dafür keine Zeit mehr haben? . . . Ungenutzt“, fährt Debussy fort, „lassen wir das ‚Ballett mit Gesang‘, das durch die entscheidenden Beispiele, die Rameau hier hinterlassen hat, uns gemäß und unser Erbe ist . . .; es wäre gut gewesen, mit dieser Form das Bemühen um Eleganz lebendig zu erhalten“⁷.

Obwohl um 1900 kaum konkrete Vorstellungen von „Ballett-Oper“ (opéra-ballet) existieren, schlägt Debussy vor, an der Opéra-Comique *Les Indes Galantes* herauszubringen, und regt mehrfach an, diese Form des Musiktheaters wieder zu beleben, anstelle große, an Wagner orientierte Musikdramen zu komponieren. Seine Begeisterung für die Gattung zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er selbst 1914 von einer Komposition spricht, die er der Gattung des „opéra-ballet“ zuordnen möchte⁸.

Debussy wäre aber ein einseitiger Lobredner Rameaus, würde er nur sein musikalisches Werk sehen und es mit demjenigen Glucks oder Wagners vergleichen. So bewundert er auch den 1722 publizierte *Traité de l'harmonie*, in dem er mehr als nur das Bedürfnis nach Zahlen-spekulationen sieht: „Das bei Künstlern so seltene Bemühen um Erkenntnis ist Rameau angeboren. Um diesen Drang zu befriedigen, schreibt er seine Harmonielehre, in der er die ‚Rechte der Vernunft‘ wieder herzustellen trachtet und in der Musik die Ordnung und Klarheit der Geometrie herrschen lassen will“⁹.

3 Zu „*Hippolyte et Aricie*“ von Jean-Philippe Rameau, in: *Le Figaro*, 8. Mai 1908; S. 178.

4 s. Anm. 1; S. 81.

5 *Offener Brief* – In der *Société nationale* – Ein *Lamoureux*-Konzert, in: *Gil Blas*, 23. Februar 1903; S. 90.

6 s. Anm. 3; S. 179.

7 Ebenda.

8 *Claude Debussy teilt uns seine Theaterpläne mit (Interview mit M. Montabré)*, in: *Comoedia*, 1. Februar 1914; S. 274 f.

9 *Jean-Philippe Rameau*, November 1912; S. 184.

Das Interesse für Rameaus Naturbeobachtung führt Debussy zu einer intensiven Beschäftigung mit diesem Werk: „*Rameaus immense Hinterlassenschaft, die man nicht hoch genug einschätzen kann, ist die Entdeckung der 'Sensibilität in der Harmonik'. Und darum gelangen ihm bestimmte Farben, gewisse Tönungen, Nuancen, von denen die Musiker vor ihm nur eine verschwommene Vorstellung besaßen*“¹⁰.

Im Grunde treffen diese Formulierungen auf Debussys eigenes Werk zu: seine Art, farbliche Nuancierungen zu erreichen – mit den Möglichkeiten der Harmonik, der Instrumentation und der Verwendung kleiner Intervalle in der Melodik –, stellen ihn an den Anfang einer Reihe vom Komponisten im 20. Jahrhundert, für die die Farbe konstruktiven Charakter bekommt.

2. François Couperin (Le Grand)

Gegenüber Debussys Rameau-Bewunderung, die er u. a. mit dem Klavierstück *Hommage à Rameau* (in: *Images*, 1905) musikalisch belegt, tritt die Verehrung für Couperin nicht so nachdrücklich in Erscheinung. Zu Debussys Zeit war über diesen Komponisten noch wenig bekannt. Debussy kannte vermutlich nur Cembalostücke Couperins aus der Interpretation von Wanda Landowska, die von 1900 bis 1913 in Paris lebte.

So verwundert es nicht, wenn Debussy Couperins Namen zunächst, 1904, nur in Verbindung mit Rameau und französischer Musik schlechthin erwähnt: „*Französische Musik, heißt Klarheit, Eleganz, einfache und natürliche Deklamation; die französische Musik will vor allem erfreuen. Couperin, Rameau, das sind die wahren Franzosen*“¹¹. Einige Jahre später provoziert Debussy seine Leser mit der Frage: „*Warum sollten wir den Verlust dieser bezaubernden Art, Musik zu schreiben, nicht bedauern, die wir genauso verloren haben wie die Spur Couperins? Sie mied jeden Wortschwall und besaß Geist; wir wagen kaum mehr, Geist zu haben, wir fürchten, daß es uns an Größe fehle, bei der wir doch nur außer Atem geraten und oft dazu noch erfolglos bleiben*“¹².

Der „Geist“ in Couperins Cembalostücken fasziniert Debussy offenkundig; und mit diesem Charakteristikum meint er den Ideenreichtum, die Poesie schlechthin: „*Wir brauchen wahrhaftig nicht zur naiven Ästhetik Rousseaus zurückzukehren, dennoch gibt uns die Vergangenheit einige geistvolle Lehrstücke an die Hand. So drängen sich meinen Gedanken beispielsweise bestimmte kleine Cembalostücke von Couperin auf; es sind wunderbare Modelle, von einer Anmut und Natürlichkeit, die wir nicht mehr kennen*“¹³.

Daß Debussy selbst in zahlreichen Klavierstücken versucht, Geist und Poesie in seine Kompositionen einzubringen, ist bekannt; auch hier handelt es sich um ideenreiche Meisterstücke, die sich u. a. durch ihre Sensibilität, Poesie und einen geistvoll gestalteten Inhalt auszeichnen.

3. Johann Sebastian Bach

Bei Debussys Begeisterung für Bach fällt auf, daß er tolerant genug ist, um Musik nicht nur unter nationalen Gesichtspunkten zu sehen, auch fähig ist, Komponisten zu verehren, deren Werke offenkundig nicht dem Ideal der „*musique française*“ adäquat sind, schließlich zu einer eigenwilligen Haltung diesem Musiker gegenüber gelangt, der noch zwei oder drei Jahrzehnte zuvor anderer Gründe wegen Vorbild war.

Debussy muß eine genaue Kenntnis von Bachs Schaffen und seinen Kompositionsprinzipien gehabt haben, um sich so intensiv zu ihm bekennen zu können. Vor allem in den ersten Jahren nach 1900 begegnet der Name Bach häufig. So beschäftigt Debussy sich in einer Kritik anlässlich eines Violin-Konzerts 1901 mit Bachs Satztechnik, die ihm große Bewunderung abverlangt. Hier begeistert ihn die fast makellose Arabeske, „*oder vielmehr jenes Prinzip des 'Ornaments', das die Grundlage jeder Art von Kunst bildet*“¹⁴.

10 Ebenda; S. 185.

11 *Wo steht die französische Musik?* (Rundfrage von P. Landormy), in: *La Revue bleue*, 2. April 1904; S. 143.

12 s. Anm. 3; S. 178.

13 *Colonne-Konzerte – Société des Nouveaux Concerts*, in: *S. I. M.*, 1. November 1913; S. 215.

14 *Karfreitag – Die „Neunte Symphonie“*, in: *La Revue blanche*, 1. Mai 1901; S. 32.

Den Begriff „Arabeske“, der für Debussy die Bedeutung von freier Entfaltung oder Zusammenspiel von Linien hat¹⁵, benutzt er häufig. So charakterisiert er 1902 die Zeit Bachs als die Epoche, „da die ‚anbetungswürdige Arabeske‘ in Blüte stand und mit ihr die Musik an den Gesetzen der Schönheit teilhatte“¹⁶.

Aber auch Meister des 16. Jahrhunderts hatten sich dieser „göttlichen Arabeske“ bedient: „Sie fanden ihre Urgestalt im gregorianischen Choral und stützten ihr zerbrechliches Geflecht durch widerstandsfähige Kontrapunkte . . . Bach nahm die Arabeske wieder auf und machte sie biegsamer, flüssiger. Die Schönheit konnte sich trotz der strengen Ordnung, in die der große Meister sie stellte, mit dieser freien, unaufhörlich zu neuen Gestalten drängenden Phantasie bewegen, die uns noch heute in Erstaunen setzt. Das Erregende an Bachs Musik ist nicht so sehr der Charakter der Melodie als vielmehr ihr Kurvenverlauf. Noch mehr wirkt die gleichlaufende Bewegung der Linien, ihr zufälliges Zusammentreffen, ihr einmütiges Zusammengehen, auf die Empfindung ein“¹⁷.

Entsprang die Bach-Pflege César Francks und seiner Schüler um 1875 dem Wunsch, zu klaren Formen zurückzufinden¹⁸, und fußt die Neo-Bach-Bewegung der 1920er Jahre in Frankreich auf den motorischen Rhythmen einiger Bach-Werke¹⁹, so vertritt Debussy eine eigenständige Auffassung.

Für ihn ist das Linienspiel bei Bach das Faszinierende, da es „auf die Empfindung“ einwirkt. Zwar fällt auch bei Debussy der Begriff eines mechanischen Ablaufs in der Musik, aber dieses Mechanische hört er nicht herausgelöst, er verabsolutiert es nicht wie die Komponisten der Neo-Bach-Epoche. „Mit dieser ornamentalen Konzeption gewinnt die Musik die Sicherheit eines mechanischen Ablaufs, der den Hörer beeindruckt und mancherlei Vorstellungen in ihm auslöst“²⁰.

Es ist leicht aufzuzeigen, wie Debussy diese Bewunderung für Bachs Linienspiel sich selbst zueigen macht. In seinen späten Sonaten für Cello und Klavier bzw. Violine und Klavier realisiert Debussy diese Praxis in hohem Maß. Sein Rückgriff auf die Sonate steht in direktem Zusammenhang mit seiner Verehrung für Bach: in der linearen Stimmführung und den harmonischen Wirkungen, die sich wie zufällig ergeben, ist das Vorbild eindeutig erkennbar.

So verwirklicht Debussy in seinen letzten Lebensjahren, was er seit mehr als eineinhalb Jahrzehnten an Bach lobend hervorhob. Bereits 1902 fordert er, man solle das Studium der Harmonielehre, so wie man es an den Musikschulen betreibe, abschaffen: „Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge zusammenzufügen, läßt sich nicht denken . . . Glauben Sie mir, der alte Bach, der die gesamte Musik in sich faßte, scherte sich wenig um harmonische Formeln. Er zog ihnen das freie Spiel der klanglichen Kräfte vor, aus deren parallelen oder entgegengesetzten Kurvenverläufen jenes unerwartete Aufblühen hervorbricht, das mit unvergänglicher Schönheit noch das geringste seiner unzählbaren Werke schmückt“²¹.

Aber auch Bachs Religiosität beschäftigt ihn: „Er errichtete harmonische Bauwerke, schuf sie als großer gottesfürchtiger Architekt, nicht als Apostel“²². Die hier ausgesprochene Bewunderung für Bachs Religiosität unterstreicht Debussy 1913 noch einmal, als er sich zur Frage des „Geschmacks“ äußert: „Schauen wir auf Bach, den Lieben Gott der Musik, an den die Komponisten ein Gebet richten sollten, bevor sie sich an die Arbeit setzen, auf daß er sie vor Mittelmäßigkeit bewahre; schauen wir auf sein umfangreiches Werk, in dem wir auf Schritt und

15 Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 45.

16 Die Orientierung der Musik, in: Musica, 1902; S. 61.

17 s. Anm. 14; S. 33.

18 U. Eckart-Bäcker, Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg 1965, S. 229.

19 Vgl. U. Bäcker, Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez, Regensburg 1962, Kap. V, S. 48-73.

20 s. Anm. 14; S. 33.

21 s. Anm. 16; S. 61.

22 Claude Debussy und „Le Martyre de Saint Sébastien“ (Interview mit H. Malherbe), in: Excelsior, 11. Februar 1911; S. 268.

Tritt Dingen begegnen, die so lebendig sind, als wären sie erst gestern entstanden, angefangen bei der kapriziösen Arabeske bis hin zu jenem religiösen Verströmen, dem wir bis jetzt nichts Besseres zur Seite stellen konnten – wir werden in diesem Werk vergeblich nach mangelndem Geschmack suchen“²³.

II. Ein unliebsamer „alter Meister“: Christoph Willibald Gluck

Es führt zu weit, auch über Debussys Mozart-Verehrung zu sprechen; aber von hier führt der Weg unmittelbar zu Gluck, dessen Renaissance in Frankreich im gleichen Jahr begann wie diejenige Mozarts, 1896. Glucks Opern sind für Debussy schlechthin der Stein des Anstoßes, u. a. auch im Vergleich mit Mozart. In dem *Offenen Brief an Herrn Christoph Willibald Ritter von Gluck* von 1903 heißt es: „Ihr Verdienst ist es auch, die Handlung über die Musik gestellt zu haben, aber ist das so bewundernswert? Da ziehe ich Ihnen doch Mozart vor, der Sie völlig vergißt, der brave Mann, und allein die Musik im Sinne hat. Um diese Vorherrschaft der Handlung über die Musik ins Werk zu setzen, haben Sie griechische Stoffe aufgegriffen, was den Leuten die Möglichkeit gab, den hochtrabendsten Unsinn über die angeblichen Beziehungen zwischen Ihrer Musik und der griechischen Kunst von sich zu geben“²⁴.

Es wäre zu einfach, Debussys Haß auf Gluck nur politisch zu begründen, was äußerlich möglich ist; denn Gluck kam als Protegé der österreichischen Prinzessin Marie Antoinette an den französischen Hof – eine Tatsache, die den französischen Bürger Debussy erboste, zumal Gluck in Frankreich auf Fundamenten baute, die Rameau geschaffen hatte.

Um aber die Möglichkeiten politischer Hintergründe von Debussys Haß auf Gluck kurz zu skizzieren, sei erwähnt, daß Debussy den in Berlin geborenen Meyerbeer als Nachfahren Glucks in Frankreich betrachtet, der – Glucks Fehler fortführend – den Boden für den Frankreich-Feind Richard Wagner bereitet habe. So sehen Debussy und viele seiner Zeitgenossen ihre eigene Musikgeschichte in ständiger Überfremdung, die ihre eigentliche französische Tradition mit aller Kraft vernichtete. Der verlorene Krieg 1871 und das langsame, aber stetige Vordringen Wagners mit seinem Werk in Paris waren u. a. ausschlaggebend für die Resignation einiger französischer Musiker um die Jahrhundertwende, so daß die Besinnung auf Rameau, Couperin, Bach und Mozart nicht von ungefähr kommt²⁵.

Aber Debussy hat gewichtigere Gründe, Gluck abzulehnen, so daß sich sein Gluck-Bild überwiegend aus zwei Komponenten zusammensetzen läßt: zum einen vergleicht Debussy Gluck mit Rameau und stellt Unterschiede in der Musik beider Komponisten heraus, die ihn veranlassen, Gluck abzulehnen; zum anderen sieht er Wagner als den Erben Glucks. Beide Komponisten deutscher Herkunft machten sich im französischen Musikleben breit und verdrängten die französischen Eigenschaften. Debussy kritisiert Wagners Dramen und überträgt die ihm mißfallenden Charakteristika auf Gluck.

Zum ersten Punkt: Erste Bemerkungen Debussys über Gluck finden sich in einer Kritik anläßlich der Aufführung von Rameaus *Castor et Pollux* im Februar 1903: „Der Einfluß Glucks auf die französische Musik ist bekannt; . . . allerdings wurzelt Glucks Genie tief im Schaffen von Rameau. *Castor und Pollux* enthält in gedrängter, skizzenhafter Form bereits das, was Gluck später ausgebaut hat; der Vergleich im einzelnen kann Anlaß geben zu der Behauptung, Gluck habe den Platz Rameaus auf der französischen Musikszene nur dadurch einnehmen können, daß er die Schöpfungen Rameaus in sich aufnahm und zu den seinen machte“²⁶.

In seinem *Offenen Brief*, den er Ende Februar 1903 veröffentlichte, geht es Debussy wesentlich um musikalische Details in Glucks Musik, die er – gemessen an Rameau und seiner eigenen Auffassung von Musik – ablehnen muß. „Im Ganzen genommen waren Sie ein höfischer Musi-

23 *Über den Geschmack*, in: S. I. M., 15. Februar 1913; S. 199.

24 s. Anm. 5; S. 90.

25 s. Anm. 18; S. 179-206.

26 s. Anm. 1; S. 80.

ker. *Königliche Hände wendeten die Seiten Ihrer Manuskripte, und man gewährte Ihnen die Gunst eines falschen Lächelns*“. Wie sehr Debussy das Bemühen Glucks, dem König zu gefallen, anwidert, kommt verschiedentlich zum Ausdruck: „*Aber sehen Sie, von diesem hohen Umgang ist eine fast gleichförmig pomphafte Haltung auf Ihre Musik übergegangen: Wenn man sich dort liebt, dann nur mit würdevollem Abstand, und selbst das Leid macht zuvor artig Diener*“²⁷.

Diese Vorurteile mögen Debussy bewogen haben, unter einer Anspielung auf Rameau auch an Glucks Harmonik Kritik zu üben: „*Der 'glückliche Fund' einer Harmonik, die dem Ohr wohltut, machte einer massiven, administrativen Harmonik Platz; sie war leicht anzuhören, und man 'verstand' endlich*“²⁸.

Noch einen weiteren Vorwurf – ebenfalls aus der Sicht auf Rameau – erspart er Gluck nicht. Es geht um den Begriff des Klassischen, den Debussy zweifach interpretiert: klassisch ist einerseits alles, was schön ist, andererseits das, was in strenger Anlehnung an die Tradition entsteht. Während für Debussy die erstgenannte Klassik-Interpretation positiv ist, haben klassische Werke im anderen Sinn einen negativen Beigeschmack: es ist etwas „*Akademisches*“²⁹. So seien auch Gluck verschiedene und falsche Deutungen des Begriffes „klassisch“ zustatten gekommen: „*. . . daß Sie jenes dumpfe dramatische Gesumse erfunden haben, unter dem man jegliche Musik ersticken kann, reicht nicht hin, um bei Ihnen die Bezeichnung 'Klassiker' zu rechtfertigen. Rameau darf diesen Titel mit größerem Recht beanspruchen*“³⁰.

Zum zweiten Punkt: Weitere Vorwürfe erhebt Debussy gegen Gluck 1904. Obwohl er von einem Vergleich mit Rameau ausgeht, leiten seine Gedanken über zu der Verachtung, die aus Debussys Wagner-Bild resultiert. In der Tat verkörperten Rameau und Couperin in hohem Maße die „*musique française*“: „*Gluck, dieses Untier hat alles zertrampelt! dabei war er doch so langweilig, so pedantisch, so aufgeblasen! Sein Erfolg ist mir ein Rätsel*“³¹.

Als Antwort auf die Frage, warum die Gluck-Renaissance in Frankreich so lebendig sei, meint Debussy: „*Der pompösen und falschen Rezitativbehandlung wegen; dazu kommt noch die schlechte Angewohnheit, die Handlung zu unterbrechen, wie es Orpheus, nachdem er Eurydike verloren hat, mit einer Arie tut, die einem so beklagenswerten Seelenzustand nur unvollkommen gerecht wird. Aber es ist Gluck! . . . und man verneigt sich*“³².

Mit anderen Worten: Die Begeisterung für Gluck in Frankreich resultiert nach Debussys Ansicht aus der Vorliebe vieler seiner Zeitgenossen für die Musik Wagners. Debussy bleibt es unverständlich, daß auch f r a n z ö s i s c h e Musiker sich einen Komponisten wie Gluck zum Vorbild nehmen konnten, so daß er einen beachtlichen, jedoch ziemlich üblen Einfluß habe ausüben können. So sieht er bei Gluck die Wiege der wagnerischen Formeln: „*Unter uns gesagt, Ihre Prosodie ist sehr schlecht, zumindest machen Sie aus der französischen Sprache eine Sprache der Akzentuierung, dabei ist sie eine Sprache der Nuancierung*“³³. Gern, so betont Debussy, wiege er sich in der Vorstellung, daß ohne Gluck die französische Musik nicht in die Arme Wagners gefallen wäre, und daß „*die französische Musik auch nicht so oft Leute nach dem Weg gefragt hätte, die nur zu sehr daran interessiert waren, sie in die Irre gehen zu lassen*“³⁴.

Wie sehr der Haß auf Gluck mit seiner Kritik am Werk Wagners zusammenhängt, beweist Debussys Antwort auf die 1904 gestellte Frage „*Wo steht die französische Musik?*“ Seinen unfreundlichen Ausführungen über Gluck fügt er hinzu: „*Ich kenne nur einen Komponisten, der genauso unerträglich ist: Wagner! Ja, ihn! Diesen Wagner, der uns Wotan auf den Hals geschickt hat, diesen majestätischen, hohlen, abgeschmackten Wotan!*“³⁵.

27 s. Anm. 5; S. 89.

28 s. Anm. 9; S. 185.

29 Vgl. *Der Rompreis aus musikalischer Sicht*, in: *Musica*, Mai 1903; S. 152-156.

30 s. Anm. 5; S. 91.

31 s. Anm. 11; S. 243.

32 Ebenda.

33 s. Anm. 5; S. 90.

34 Ebenda, S. 90 f.

35 s. Anm. 11; S. 243.

III. Debussys Ideal einer „musique française“

Aus Debussys Beschäftigung mit Musikern der Vergangenheit klärt sich sein Ideal einer „musique française“, das sich in vier Sparten von Merkmalen fassen läßt:

- 1) Eigenschaften, die die Form und den Ausdruck betreffen: Klarheit, frei von Aufgeblasenheit und Pomp, einfach, hüllenlos, knapp;
- 2) Eigenschaften, die beim ersten Hören wahrnehmbar sein sollten: Eleganz, Anmut ästhetische Schönheit;
- 3) Eigenschaften, die zu einer nachhaltigen emotionalen Begegnung mit der Musik führen: Empfindsamkeit, Sensibilität, eine unmittelbar ansprechende menschliche Natürlichkeit.
- 4) All diese Eigenschaften lassen sich nur durch den Mut zur Freiheit erreichen: frei von Konventionalität, Akademismus, Traditionalismus.

Zu 1) Als Beispiel führt Debussy sein Musikdrama *Pelléas et Mélisande* an, in dem er das Prinzip der Einfachheit realisiert zu haben glaubt. So versichert er, „daß es kein einfacheres Orchester gebe als das des *Pelléas*“³⁶. Besorgt darüber, daß man ihn für kompliziert hält, heißt es in einem anderen Interview: „Niemand bemühe sich so sehr um Klarheit wie er. Eine andere Frage ist die musikalische Notation: Sie kann kompliziert sein, wenn nur die Wirkung einfach ist. Das Kunst-Mittel geht niemand etwas an, und speziell in der Musik ist die schwierige Notation eine reine Lesefrage . . .“³⁷.

Zu 2): Debussy bedauert das Unvermögen der Franzosen, ästhetisch „schöne“ Musik zu schreiben. Im Zusammenhang mit *Pelléas* spricht er von seinem eigenen Schönheitsgesetz: „Die Personen des *Pelléas*-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt“³⁸. Letztlich ist Debussy verwundert, daß ein Publikum außer Fassung gerät, wenn man versucht, es aus seinen Gewohnheiten herauszulocken: „Das mag manchem unverständlich vorkommen, aber man darf nicht vergessen, daß ein Kunstwerk, ein Versuch zur Schönheit, auf viele Leute wie eine persönliche Beleidigung zu wirken scheint“³⁹.

Zu 3): Von den hier aufgeführten Eigenschaften spricht Debussy wiederum im Blick auf *Pelléas*. Er betont, „daß man sich an lebendige Menschen wendet, die nicht Zeit haben, sich mit symphonischen Episoden aufzuhalten“⁴⁰. So bemüht er sich, der Handlung musikalisch vorwärtsdrängend zu folgen, „sonst läuft man Gefahr, ein Werk gegen den Menschen zu schreiben“⁴¹. Selbstverständlich, daß er auf herkömmliche Formen verzichtet, denn wichtig ist „eine musikalische Atmosphäre, die mit der seelischen oder leiblichen Atmosphäre verschmilzt“⁴².

Zu 4): Über den Begriff „Freiheit“ äußert Debussy sich fast zwanzig Jahre nach seinem Rompreis, 1903. Auf die Nachricht des Preises reagiert er: „Ob man es mir glaubt oder nicht, aber meine ganze Freude war dahin! Ich sah mit einem Mal lauter Verdrießlichkeiten vor mir, die ganze Plackerei, die fatalerweise schon der geringste offizielle Titel mit sich bringt. Und ich fühlte, daß ich nicht mehr frei war“⁴³.

Die Musik wollte Debussy aber vor allem befreit sehen: „Ich strebte für die Musik eine Freiheit an . . . , welche nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte“⁴⁴. – „Die wahre Freiheit“, meint Debussy, „kommt von der Natur.“

36 Am Vorabend der Uraufführung von „*Pelléas et Mélisande*“ (Redigierte Wiedergabe eines Interviews mit L. Schneider), in: *Revue d'histoire et de critique musicale*, April 1902; S. 239.

37 Ebenda.

38 Warum ich „*Pelléas*“ geschrieben habe, April 1902; S. 59.

39 Ebenda.

40 s. Anm. 36; S. 237.

41 Ebenda; S. 238.

42 Ebenda.

43 Die Eindrücke eines Rompreisträgers, in: *Gil Blas*, 10. Juni 1903; S. 164.

44 s. Anm. 38; S. 58.

*Alle Geräusche, die Sie um sich hören, lassen sich in Töne fassen*⁴⁵. Die Liebe zur Musik treibt ihn dazu, „*sie von bestimmten sterilen Traditionen zu befreien . . . Sie ist eine ungebunden hervorsprudelnde Kunst nach Art der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres!*“⁴⁶.

Wer versucht, Debussy einer „Schule“, einer zeitgenössischen musikalischen Richtung zuzuordnen, möge sich seiner oft geäußerten Freiheitsliebe erinnern: „*Ich lege großen Wert darauf, unabhängig zu bleiben; ich schaffe mein Werk, wie ich es muß, wie ich es kann*“⁴⁷.

BERICHTE

Bericht über die Veranstaltungen des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth im Juli/August 1976

von Susanne Vill, Bayreuth

Zum hundertjährigen Jubiläum feierte in Wagners Festspielstadt eine Institution ihren vielversprechenden Einstand, die die besonderen lokalen Voraussetzungen nutzen will, um einen Dialog zwischen Theorie und künstlerischer Praxis in den Schwerpunktbereichen von Dramaturgie, Produktion und Rezeption zu eröffnen und prinzipiell zu führen: das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Als ein, wie der bayerische Kultusminister es formulierte, „*kleines Beispiel für bessere Forschungsaussichten der Universitäten im allgemeinen*“ soll das Institut durch permanente Forschung Probleme des von Musik- und Theaterwissenschaft nur ansatzweise berücksichtigten Musiktheaters bearbeiten und die Ergebnisse zur Diskussion stellen. In Seminaren und Kolloquien sollen Produktions- und Rezeptionsformen des aktuellen Musiktheaters und seines Publikums diskutiert und durch die Publikationen einer breiteren Öffentlichkeit erschlossen werden.

Die Veranstaltungen in diesem Festspielsommer waren – mit einem Kontrastthema über Mozarts *Così fan tutte* – geprägt vom Ring-Jubiläum und erweiterten die Perspektive des Jubiläums-Ringes um zehn Ring-Inszenierungen, die nach 1970 entstanden und in Bayreuth, Braunschweig, Genf, Kassel, Kiel, Leipzig, London, München, New York und Toulouse/Bordeaux zu sehen waren und z. T. noch zu sehen sind. Die mit Bühnenmodellen, Dia-Serien, Szenefotos, Figurinen und fertigen Kostümen reich bestückte Ausstattung informierte, begleitet von Karl Böhms Schallplattenaufnahme des *Ring*, etwa 12000 Besucher und wird in Kürze auch in anderen europäischen Städten gezeigt werden.

45 *Erklärung an einen österreichischen Journalisten*, Dezember 1910; S. 258.

46 *Gedanken eines großen Musikers. Claude Debussy spricht von seinen Plänen und Hoffnungen (Interviews mit G. Delaquys)*, in: *Excelsior*, 18. Januar 1911; S. 264.

47 Ebenda.

Was die Ausstellung optisch darbot, wurde im Seminar *Zur Dramaturgie und Produktion von Wagners „Ring des Nibelungen“*, als dessen Arbeitsvorlage sie eingerichtet war, meist von den Produzenten selbst erläutert und diskutiert. Dem Institut war es gelungen, die Regisseure Patrice Chéreau, August Everding, Joachim Herz, Hans-Peter Lehmann, Jean-Claude Riber, Wolfgang Wagner und die Dirigenten Gerd Albrecht, Pierre Boulez und Gerd Bahner mit den Vertretern der Theorie, Dramaturgen, Musik- und Theaterwissenschaftlern zu einem offenen und produktiven Gespräch zu versammeln. Götz Friedrich, Ulrich Melchinger und Günther Rennert waren durch Probenarbeit verhindert und präsentierten ihre Konzepte indirekt. Der erste Tag bot neben den Erläuterungen zu den Regiekonzeptionen Informationen in Vorträgen von Ernesto GRASSI über *Entsakralisiertes Theater als Ausdruck engagierter Kunst*, von Pierre BOULEZ über *Struktur des Dramas – Struktur der Musik* und einen Beitrag von Patrice CHÉREAU über *Fabel und Allegorie im Ring*. Die beiden folgenden Tage standen im Zeichen intensiver Gruppenarbeit über die Themenkreise *Musik und Drama* (Leitung Boulez/Stichweh), *Szenische Dramaturgie* (Herz/Rexroth) und *Mythos und Ideologie* (Erken/Hamm). Mit ihren Ergebnissen wurde in der Schlußdiskussion das Seminarplenum, die zahlreichen Interessenten – Künstler, Rezensenten, Kulturpolitiker und Festspielbesucher – sowie über die Aufzeichnung des Bayerischen Rundfunks auch weite Kreise der kulturinteressierten Öffentlichkeit konfrontiert. Besonders deutlich traten in den Diskussionen die Gegensätze einer primär historisch-sozialpolitisch akzentuierten und einer überzeitlich-mythologisch orientierten Auffassung des *Ring* hervor, welche von ihren Exponenten, Joachim HERZ (Leipzig) und Jean-Claude RIBER (Genf) vertreten wurde. Aus dieser Polarisierung löst sich als theatergeschichtlich wohl aktuellster Standpunkt das Konzept eines *Ringes* als Theaterstück, das mit theaterspezifischen Mitteln und auf dem Theater spielt (Götz Friedrich, London) heraus.

Demgegenüber trafen sich beim Symposium *Zur Rezeptionsgeschichte von Mozarts „Così fan tutte“* vorwiegend Musik-, Theater- und Literaturwissenschaftler. Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Frankfurt war unter der Leitung von Ludwig FINSCHER und Klaus HORTSCHANSKY mit der Vorbereitung der wissenschaftlichen Beiträge betraut worden und stellte das Spektrum verschiedener Rezeptionsbereiche in Referaten vor. Berichtet wurde über Bearbeitungen des Librettos, *Così fan tutte* in Opernführern (Hortschansky), die Presseresonanz im 19. Jahrhundert (Zietsch), über das Aufführungsmaterial des Frankfurter Opernarchivs (Westphal), *Così* in der musikwissenschaftlichen (Ackermann), in der ästhetischen Literatur (Glagla), in der Belletristik (Glöckner) und im Angebot der Musikverleger (Werner-Jensen). Ein Stück Inszenierungsgeschichte als Spiegel zeit- und geschmacksorientierter Auffassungen beleuchteten die Referate über die Inszenierungen von Wallerstein, Frankfurt/München 1926 (Jost), Friedrich, Hamburg 1975 (Glagla) sowie Ebert, Berlin 1955, Rennert, Salzburg 1972, Fricsay, Frankfurt 1974 (Vill). Eine produktive Erweiterung erfuhr die auf verschiedene Rezeptionsebenen zielende und von einer umfangreichen Ausstellung illustrierte Materialsammlung durch die Diskussionsbeiträge von Götz FRIEDRICH mit Fragen eines Regisseurs an die Rezeptionsforschung, Horst WEBERs *Thesen zur Rezeption von Così fan tutte*, durch die Literaturwissenschaftler Herbert ZEMAN (*Das geistige Ambiente der Entstehung von Così fan tutte als Objekt interdisziplinärer Rezeptionsforschung*) und Volker KLOTZ (*Publikumsdramaturgie des Musiktheaters*) sowie die Vertreter des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien, Frau Margret DIETRICH und Heinz KINDERMANN.

Diese als Fallstudien für eine Rezeptionsforschung – im *Ring*-Seminar als im weitesten Sinne produktionsdramaturgische Diskussion, im *Così*-Seminar als Quellenstudien zu einer Wirkungsgeschichte – konzipierten Veranstaltungen des Instituts für Musiktheater haben gezeigt, daß seine Themenstellung für die Theorie wie für die Praxis richtig und notwendig ist. Gleichzeitig wurde deutlich, daß die weiteren Forschungsprojekte des Instituts – Strukturprobleme des Musiktheaters, Publikumsforschung in Zusammenarbeit mit dem Institut für Projektforschung, Hamburg, und die Publikation des *Handbuchs des Musiktheaters* – sowohl den einschlägigen wissenschaftlichen Disziplinen neue Impulse geben können, als auch an den Bedürfnissen der Praxis orientiert sind.

„Mozart und seine Umwelt“ Die Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung Salzburg 1976

von Manfred Hermann Schmid, München

Das Zentralinstitut für Mozartforschung hatte sich für die Tagung 1976 (3. bis 9. August) das Thema *Mozart und seine Umwelt* gestellt, das innerhalb von vier verschiedenen Sektionen behandelt wurde.

In der Sektion *Kirchenmusik* (Leitung Walter SENN) sprach Karl Gustav FELLERER über die liturgischen Grundlagen der Mozart-Zeit, Joseph Heinz EIBL über die Kirchenmusik in den Mozartschen Familienbriefen, Manfred Hermann SCHMID über Mozart und die Salzburger Tradition und Walter PASS über Sakral und Profan in der Bewertung von Mozarts Kirchenmusik. Die anschließende Diskussion galt vornehmlich den bisher überschätzten Reformmaßnahmen von Erzbischof Hieronymus, die für Mozarts Werk offenbar eine untergeordnete Rolle spielten.

Die Sektion *Volks- und Tanzmusik* (Leitung Gerhard CROLL) war gemäß ihrer Themenstellung zweigeteilt. Walter DEUTSCH beschrieb das eigene Wesen der Volksmusik, das eine Verbindung mit der Kunstmusik nicht zulasse, weshalb die Frage „*Mozart und die Volksmusik*“ nur unter Vorbehalt gestellt werden könne. Ergänzend bemerkte Wolfgang PLATH, daß im öfter diskutierten *Galimathias* KV 32 Beziehungen eben nicht zur Volks-, sondern zur Kunstmusik bestünden. Bei der Frage nach der gegenseitigen Durchdringung von Volks- und Kunstmusik war in der Diskussion keine Einigung über die zeitliche Folge und damit über das Geben oder Nehmen zu erreichen. Dénes BARTHA erneuerte und erweiterte seinen Beitrag zur letzten Tagung, der sich ebenfalls mit dem Vierzeiler als Formmodell beschäftigt hatte. Zum Thema Tanzmusik berichteten Ernst HINTERMAIER über das Tanzwesen im 18. Jahrhundert in Salzburg und Joseph Heinz EIBL über Briefstellen der Familie Mozart, die Tanzveranstaltungen beschreiben.

Die dritte Sektion *Oper und Konzert* (Leitung Walter GERSTENBERG) war von lokalen Gesichtspunkten geprägt. Über Salzburg sprach Ernst HINTERMAIER (*Mozart und die Oper am Salzburger Hof*), zu Mannheim Roland WÜRTZ (*Frühe Aufführungen von Mozartopern am Mannheimer Nationaltheater*). Das Musikleben in Paris um 1778 beschrieb Rudolph ANGERMÜLLER, während Pierluigi PETROBELLI auf den Einfluß des kulturellen Lebens in Italien auf Mozart einging. Robert MÜNSTER referierte über einen unbekanntenen Musikalienkatalog der Kurfürstin Maria Anna von Bayern, dem im Beitrag von Clemens HÖSLINGER eine andere wichtige Quelle zur Operngeschichte gegenübergestellt wurde (*Mozarts Opern in den Sonnleithner-Regesten*). Otto BIBA ging dem vielfältigen Wiener Konzertbetrieb nach, um zu zeigen, daß in Wien das Konzertleben von den 1780er Jahren seinen Ausgang nahm. Über Baron van Swieten im Umkreis Mozarts berichtete Walter PASS.

Als Leiter der Sektion *Musiktheorie* umriß Hellmut FEDERHOFER einleitend die Bedeutung der Theorie für Mozart. Gudrun HENNEBERG sah im Werkbegriff des späten 18. Jahrhunderts eine wesentliche Hilfe zum Verständnis Mozarts. Alfred MANN unterschied die Aufnahme von Fux' Kontrapunktlehre bei Haydn und Mozart. George J. BUELOW führte Beispiele aus der Melodielehre von J. F. Daube (Wien 1797/98) mit einfühlend ergänzter Begleitung vor. Beziehungen zu Mozart konnte Wolfgang PLATH allerdings in den „*historisch ortlosen Lehrbeispielen*“ nicht erkennen. Gernot GRUBER sprach über den Quartsextakkord und seine zwiespältige Deutung auf dem Hintergrund des Basso fondamentale. Aus Zeitmangel konnte Bernd KOHLSCHÜTTER nur auf die schriftliche Fassung seines Referates verweisen (*Neue musiktheoretische Funde im Salzburger Raum*).

Außerhalb der Sektionen standen die freien Referate, die im ganzen ergebnisreicher waren, da sie auf eine zusammenfassende Wiederholung bekannter Fakten verzichten konnten. Die Referenten waren Walther DÜRR (*Zur Dramaturgie des 'Titus': Mozarts Libretto und Metastasio*), Klaus HORTSCHANSKY (*'Il re pastore'. Zur Rezeption eines Librettos in der Mozart-Zeit*),

Rudolph ANGERMÜLLER (*Les Epoux esclaves ou Bastien et Bastienne à Alger. Zur Stoffgeschichte der 'Entführung'*), Frits NOSKE (*Semantik der Orchestration in Mozarts Opern*), Josef-Horst LEDERER (*Zu Form, Terminologie und Inhalt von Mozarts theatralischen Serenaden*), Manfred Hermann SCHMID (*Mozarts Bologneser Prüfungsarbeit*), Kurt von FISCHER (*'Come un'agnello', Aria del Sig. Sarti con Variazioni*), Gerhard CROLL (*Bemerkungen zum Coro Nr. 16 der 'Betulia liberata'*), Imogen FELLINGER (*Mozartsche Kompositionen in periodischen Musikpublikationen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*), Jan LARUE (*Mozart authenticity by activity-analysis*), Marius FLOTHUIS (*Metrische Probleme bei Mozart*), Boris SCHWARZ (*Geigerkomponisten um Mozart*), Robert WERBA (*Mahlers Verhältnis zu Mozart und die Wiener Mozart-Aufführungen und -Bearbeitungen Mahlers*), Christoph-Hellmut MAHLING (*Bemerkungen zum Violinkonzert D-Dur KV 271i*), Christoph WOLFF (*Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzen Mozarts*), Hanns DENNERLEIN (*Mozarts europäische Orgelerfahrung*) und Daniel HEARTZ (*'La clemenza di Tito' in the context of contemporary Opera seria*).

Eine Diskussion zu „Mozart und seine Umwelt“ gab es nicht. Als Ansatzpunkt für die Mozartforschung ist dieses Generalthema seit langem so bewährt, daß Überlegungen zur Fragestellung selbst nicht nötig schienen. Innerhalb der Tagungsreferate war der Begriff „Umwelt“ im engeren Sinn als musikalische Umwelt verstanden worden. Zwei Festvorträge jedoch bezogen erweiternd allgemein Zeit- und Lebensumstände im 18. Jahrhundert mit ein. Hans WAGNER eröffnete die Tagung mit einem Vortrag über *Das Josephinische Wien zur Mozart-Zeit* und Joseph Heinz EIBL sprach gegen Ende der Tagung zu *Mozarts Umwelt in den Familienbriefen*.

Alle vorgetragenen Beiträge sollen im Mozart-Jahrbuch 1977 veröffentlicht werden.

Österreichische Volksmusikforschung

von Gunter Schneider, Innsbruck

Vom 16. bis 21. Oktober 1976 fand in Innsbruck das 12. Österreichische Seminar für Volksmusikforschung statt. Knapp einen Monat nach der Murnauer Tagung des Deutschen Instituts für musikalische Volkskunde behandelten in Innsbruck Praktiker, Pfleger und Forscher *Die musikalische Volkskultur in Tirol*. Neben mehr für den Einzelfall als für die Gesamtschau interessanten Fallstudien waren es vor allem einige Studenten des Innsbrucker Instituts für Musikwissenschaft und dessen Direktor Walter Salmen, die neue Quellen für eine in ihren Richtlinien noch zu fixierende Erforschung der musikalischen Volkskultur in regionaler und überregionaler Sicht erschlossen. Da nach dem vor wenigen Wochen in Kraft getretenen neuen Studienplan das Fach Musikwissenschaft in Innsbruck fast die Hälfte seiner Aktivitäten der Musikethnologie zuwenden muß, stellen diese Initiativen den Beginn einer umfassenden Tätigkeit dar, zu der die lokale Volkskultur zumindest exemplarisch praktische Ansätze ermöglicht.

Ikonographie, die Erfassung weltweit verstreuter Tirolensien, Instrumenten- und Gerätekunde, soziographische Untersuchungen in Hinblick auf kulturpolitische Einsichten und Anregungen sind einige der angeschnittenen Themenkomplexe. Wie notwendig solche Studien für eine wissenschaftliche Volksmusikforschung sind, zeigten die Grundsatzdebatten in Murnau – zu denen es in Innsbruck freilich nicht kam – genauso wie bislang unerschlossene Fragenkreise besonders zeitproblematischer Art.

Die unverständlicherweise simultan mit dem Seminar laufende Tagung des Österreichischen Volksliedwerks und der anschließende 2. Alpenländische Volksmusikwettbewerb waren interessante Ergänzungen und zeigten – im Fall des Wettbewerbs – die sinnvolle Verbindung von Theorie und Praxis – ein guter Teil der Referenten und Teilnehmer des Seminars, allen voran Leiter Walter Deutsch, waren Juroren bei den Wertungsspielen.

Wort-Ton-Beziehung vom theoretischen und historischen Aspekt

Das musikwissenschaftliche Kolloquium anläßlich der elften Internationalen Musikfestspiele in Brno/CSSR (4. bis 6. Oktober 1976)

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Für das jährliche Brünner Kolloquium, das geradezu zu einer festen Institution geworden ist, wurde 1976 ein Thema gewählt, das schon 1969 in ähnlicher Weise begegnete. Damals wurde über *Musik und Wort* verhandelt. (Der von R. PEČMAN herausgegebene Bericht erschien Brno 1973.) Angesichts der kaum überschaubaren Vielschichtigkeit und Weite der Problematik des Verhältnisses von Sprache und Musik stand es nicht zu erwarten, daß es zu Wiederholungen kommen würde. In der Tat ergibt ein Vergleich von 1969 und 1976 ein erstaunlich unterschiedliches Bild, was die methodischen Voraussetzungen eines Teils der vorgetragenen Referate betrifft. In den dazwischenliegenden sieben Jahren ist in den Kreisen der Musikwissenschaft, voran Osteuropas, eine starke Hinwendung zum Strukturalismus und zur Semiotik erfolgt, die nicht nur im verwendeten Vokabular bemerkbar wird, sondern die auch die Fragestellungen leitet. Der semantische Aspekt, der sich beim Problem Sprache – Musik geradezu aufdrängt und der es gleichsam beherrscht, ist von dieser Wendung am stärksten berührt. Überhaupt ist das ganze Thema von der methodischen Erweiterung betroffen, sofern seine Behandlung die Berücksichtigung moderner sprachwissenschaftlicher Positionen herausfordert.

Eine strenge Disziplin der Referenten und ein über den zeitlichen Ablauf wachsames Auge der Sitzungsleiter ermöglichten es, daß an den drei Tagen nicht nur mehr als dreißig Referate von Kollegen aus Ost- und Westeuropa bewältigt wurden, sondern auch noch alle gewünschten Diskussionsbeiträge zu Gehör kommen konnten. Jiří VYSLOUŽIL, als Inhaber des Lehrstuhls der Kunstwissenschaften an der Brünner Universität der Leiter des Kolloquiums, arrangierte den Verlauf der Sitzungen geschickt so, daß Kurz- und Hauptreferate einander in unregelmäßigem Wechsel folgten, wodurch die Spannung der Hörer gewährleistet blieb. Dieser erfreulich unkonventionelle Zug trug nicht wenig zum Gelingen der Tagung bei.

Das geschickte Arrangement des Ablaufs erwies sich als umso vorteilhafter, als die Breite des Themas *Wort – Ton* einen engen inneren Zusammenhang der Referate mitunter nur schwer erkennen ließ und eine Konvergenz auf Schwerpunkte nicht auszumachen war. Insofern muß auch der Versuch, von dem Kolloquium zusammenfassend zu berichten, zwangsläufig sporadisch bleiben, weshalb hier nur eine geringe Auswahl an den Referaten angeführt werden soll, um stellvertretend den Umfang der behandelten Thematik zutreten zu lassen.

Eine Ausnahme in der thematischen Dispersion bildete der Eröffnungsvormittag, sofern er in einem Haupt- und zwei Korreferaten unter der Frage „*Was ist vokal?*“ stand. Harry GOLDSCHMIDT (Berlin/DDR) spannte die Entgegensetzung vokal – instrumental ein in das begriffliche Raster „*genuin vokal*“ und „*genuin instrumental*“ einerseits, „*cantando*“ und „*sonando*“ (wozu sich noch „*recitando*“ als weiteres „*Teilsystem*“ gesellte) andererseits. Mit Hilfe dieses Rasters schien ihm die Möglichkeit an die Hand gegeben, „*sämtliche musikalische Strukturen als semantische ‚Konditionierungen‘*“ kenntlich zu machen. Jozsef UJFALUSSYs (Budapest) Korreferat, ein Muster der Tugend des understatement, mochte sich Goldschmidts Ausführungen nicht in allen Punkten anschließen. Ujfalussy bestritt letzten Endes die eigentlich musikalische Bedeutung der, wie er sie auffaßte, „*prae- bzw. postmusikalischen*“ Begriffe „*genuin vokal*“ und „*genuin instrumental*“. Mirek ČEJKA als Linguist und Jiří FUKAC als Musikologe (beide Brno) griffen in ihrem Korreferat *Musik-Sprache-Verhältnis. Zur Frage der Klassifikation seiner Alternativen* über die abgegrenzte Fragestellung „*Was ist vokal?*“ hinaus und versuchten mit einem großangelegten interdisziplinären „*Modellentwurf*“ bis zu den Wurzeln des Verhältnisses Sprache – Musik zurückzugehen. Die Autoren vermuteten, daß eine Übereinkunft von Musik und Sprache auf der Ebene eines „*Metazeichensystems*“ gedacht werden

könne; als sicher aber könne nur angenommen werden, daß die Musik als Mitteilungssystem der Verknüpfung mit der verbalen Kommunikation bedarf, wenn eine „vollkommene Musikkommunikation“ erzielt werden soll. – In weiteren auf Grundsatzfragen ausgerichteten Referaten wandte sich Jaroslav JIRÁNEK (Praha) gegen die Hanslick zugeschriebene Trennung von musikalischem Sinn und musikalischer Bedeutung, und Hans H. EGGBRECHT (Freiburg i. Br.) trug einen Versuch über sieben Grundsätze („Trends“) der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses bei; dabei ging er von einem doppelten Ansatz aus: das Verhältnis von Musik und Sprache, das in der Geschichte der europäischen Musik ständig theoretisch wie praktisch reflektiert wurde, erscheine sowohl als Parallelität wie als Polarität.

Neben den Referaten allgemeinen und grundsätzlichen Charakters standen solche, die sich einzelnen und detaillierten Fragen widmeten. Exemplarisch seien genannt: Kurt von FISCHER (Zürich), der dem Zwiespalt von A. B. Marx nachging, in seiner Kompositionslehre einerseits der Instrumentalmusik den Primat, andererseits der Vokalmusik die Ursprünglichkeit zuzusprechen. Rudolf PEČMAN (Brno) wies J. G. Herder als einen „Vorgänger“ der „Sprechmotivtheorie“ von L. Janáček aus. Carl DAHLHAUS (Berlin-West) demonstrierte im Ausgang von einem Zitat R. Wagners und an Hand von Vertonungen Hugo Wolfs die Vereinbarkeit von Deklamation des Textes und musikalischem Periodenbau („musikalischer Quadratur“). Jürgen MAINKA (Berlin/DDR) schließlich war es vorbehalten, die Wort-Ton-Beziehung in eine Synthese zu bringen, wenigstens im Bereich der Metapher: Er befaßte sich mit dem der Aufklärungszeit entstammenden Ausdruck „*Singend denken*“.

Kasseler Musiktage 1976

von Wolfgang Birtel, Saarbrücken

Eine Beschäftigung mit der Musik des 19. Jahrhunderts bei den Kasseler Musiktagen 1976 schien auf den ersten Blick mehr oder weniger überflüssig: Kannte man nicht zur Genüge die Musik, die damals aufgeführt wurde? Waren die Probleme theoretischer Art gerade in den letzten Jahren nicht ausführlich behandelt worden – man denke nur an die Reihe „Neunzehntes Jahrhundert“? Die Musik des 19. Jahrhunderts hat sich zwar einen festen Platz in den Programmen des heutigen Musikbetriebes erobert, allerdings handelt es sich hierbei meist um ein Repertoire, das immer wieder auf die gleichen Werke „bedeutender“ Komponisten zurückgreift, einen Großteil der Produktion des vergangenen Jahrhunderts aber außer Acht läßt. Eine Reflexion über die Voraussetzungen dieser Musik muß – so Carl DAHLHAUS in der Podiumsdiskussion, die die Musiktage unter dem Thema *Aspekte des 19. Jahrhunderts* eröffnete – angestrebt werden, über Voraussetzungen, die sich in unserem Jahrhundert geändert haben. Manche unserer Vorstellungen sind zumindest partiell fragwürdig, weshalb unser Verhältnis zur Musik des 19. Jahrhunderts einer genaueren Bestimmung bedarf.

Daß die Institutionen von besonderem Gewicht waren, wurde im Kurzreferat von Christoph-Hellmut MAHLING deutlich, der die *Frage der „Bürgerlichkeit“ der bürgerlichen Musikkultur im 19. Jahrhundert* untersuchte. Die Traditionen des 18. Jahrhunderts lebten im 19. weiter, was sich veränderte, waren Trägerschichten und Organisationsformen. Die Programme der Konzerte unterlagen dabei einem inhaltlichen Differenzierungsprozeß, der sie der jeweiligen „Zielgruppe“ anpaßte. Durch die innere Struktur wurde somit deutlich, für welche Schicht des Bürgertums die Konzerte bestimmt waren. Daneben gab es Veranstaltungen (z. B. Kammermusik-konzerte, Oper), die nur bedingt als bürgerlich bezeichnet werden konnten. An der Stellung des Musikers wurde der Zwiespalt der Situation greifbar: einmal emanzipierte er sich als „Bürger“, zum andern erstrebte er die Zugehörigkeit zum Hof, die er als Auszeichnung empfand.

Eng mit diesem Themenkreis blieb das zweite Kurzreferat verbunden. Monika LICHTENFELD sprach über die *Ausbildung einer Typologie des Konzertprogramms*: Die mehr improvisierten Konzerte des 18. Jahrhunderts wichen solchen mit festgelegten Programmen, Voranzeigen und Programmzetteln. Nach dem ursprünglichen Abwechslungsreichtum zeigten sich verstärkt Einheitstendenzen, hervorgerufen nicht zuletzt durch die immer mehr ins Zentrum rückende Sinfonie. Die Mischanlage ersetzte man allmählich durch anspruchsvollere Programme. Die in der Romantik aufkommenden „historischen“ Konzerte belebten nicht nur ältere Musik, sondern stellten auch Kritik am Musikbetrieb dar. Triviale Musik zog sich in eigene Veranstaltungen zurück.

Ein Exkurs von Heinrich W. SCHWAB über *Konzert und Konzertbetrieb* stellte die Vielfalt der Veranstaltungsformen mit ihrem entsprechend differenzierten Publikumsverhalten am Beispiel des Beifalls dar. Hinter dem Beifall waren „*typische soziale Verhaltensweisen und ästhetische Grundsätze versteckt*“. Vom Schweigen beim Kirchenkonzert bis zum Enthusiasmus beim Virtuosenkonzert gab es die verschiedensten Möglichkeiten der Beifallsbekundung. Daneben unterschied man ebenso einzelne Konzertgängertypen.

Friedhelm KRUMMACHER erläuterte in der anschließenden Diskussion, daß die Reduzierungstendenzen mit der Frage des autonomen Kunstwerks, damals sicher kein „*leerer Wahn*“, zusammenhängen. Sie bedeuten letztlich die Einlösung von Konsequenzen jener Epoche. Anhand des Wagnerschen *Ring* konkretisierte Hellmut KÜHN die These, daß die Musik des 19. Jahrhunderts durch einen Volksbegriff, den er dem Begriff des „Bürgerlichen“ gegenüberstellte und der mit der Zeit zu einem negativen Begriff wurde, in Verruf gekommen sei. Das Verschwinden von Gattungen ist, wie Carl DAHLHAUS darlegte, zurückzuführen auf den Verfall von Institutionen, die als Träger dieser Gattungen fungierten, und auf die heute nicht mehr adäquate Rezeption von Vokalmusik, bei der das Schwergewicht auf die musikalische Seite gelegt werde, die literarische dagegen in den Hintergrund trete. Die Hinwendung zur Musik des 19. Jahrhunderts erschien Rudolf zur LIPPE als eine Art resignative Flucht, die Musik selbst spiegele als bürgerliche Musik die allgemeine Gesellschaftskonzeption wider, die in verstärktem Maße eine Trennung von Arbeit und Genuß brachte.

Die Konzerte der Kasseler Musiktage, veranstaltet vom Internationalen Arbeitskreis für Musik unter der Verantwortung von Wolfgang REHM, boten in einem durchdachten Konzept ein breites Spektrum von Konzerten mit Werken des 19. Jahrhunderts. Manches theoretisch Erläuterte fand praktische Ergänzung und Verdeutlichung, manches Vorurteil wurde relativiert. Das originale Konzertprogramm von 1866 erwies sich im Hinblick auf die Aufnahme-fähigkeit als möglich, wenn auch ungewohnt. Quintett-Matinée und Klavierrecital entsprachen Veranstaltungen, die damals sicher weniger die Massen anzog als ein Konzert mit Mischprogramm. Einen von den Niederungen des Vereinswesens entschlackten Männerchor präsentierte Klaus Martin ZIEGLER, dazu gab es Melodramen mit anspruchsvollerer Literatur dieses Genres. Neben einem vielbeachteten Liederabend mit Edith MATHIS und Geoffrey PARSONS standen ein Konzert mit unbekannteren, zumindest dem Text nach geistlichen Werken für Soli, Chor und Orchester und zum Abschluß Massenets Oper *Manon* in einer musikalisch beachtlichen Aufführung. Das Werk so kitschig-süßlich zu inszenieren ist zwar möglich, ob dies jedoch den Intentionen des Komponisten entspricht, mag bezweifelt werden. Die Kasseler Musiktage 1976 boten nicht nur ausgezeichnete Konzertveranstaltungen, sondern waren darüberhinaus sehr instruktiv, beleuchteten sie doch theoretisch wie praktisch wesentliche Aspekte der Musik des 19. Jahrhunderts.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1976/77

Kiel. Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Robert Schumann (2) – S: Interpretation ausgewählter Werke Robert Schumanns (2) – Beethovens späte Streichquartette (2).

Würzburg. R. Wiesend, M. A.: Ü: Überlieferungsprobleme in der Musik des 18. Jahrhunderts (anhand ausgewählter Quellen) (2).

Sommersemester 1977

Aachen. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Geschichte der Symphonie von Haydn bis Mahler (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Luigi Nono (2) – Grund-S: Die Musik der Renaissance (2) – Paläographie der Musik IV: Mensurale Aufzeichnungsweisen vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert (durch Dr. M. HAAS) (4) – Ethnomusikologie: Probleme der Auswertung von Feldarbeit, in Verbindung mit dem Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i/Br. (3) – Ethnomusikologisches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Geographische, gesellschaftliche und stilistische Schichten der Musik im 14. Jahrhundert (2) – Grund-S: Historische Satzlehre III: vom 16. zum frühen 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S IV: Die Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Arbeitsgemeinschaft: Kontinuität und Neubeginn im Choral des Mittelalters: Propriumstrophen der Weihnachtszeit (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Haupt-S IV: Die Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. W. ARLT) (2) – Ethnomusikologie: Instrumentenkunde (2) – Ethnomusikologisches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. H. OESCH) (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. T. KNEIF: Die Opern von Lully und Rameau (2) – Rockmusik im Querschnitt: Das Jahr 1970 (2) – Ü: Adam de la Halle (2) – Ü: Übungen zur Terminologie in der Rockmusik (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Geschichte der Symphonie (2) – Pros: Geschichte der Symphonie (3) – Haupt-S: Musik und Utopie (3).

Dr. A. NOWAK: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Studium (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Geschichte der Messkomposition bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts (2) – Colloquium: Musik der Zwanziger Jahre (1).

Prof. Dr. A. FORCHERT: Pros: Klassisch und Romantisch in der Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Orchester und Partitur II (2).

Dr. F. ZAMINER: Haupt-S: Johannes de Grocheo (2).

Tutor KAPP: Ü: Mensuralnotation. Lektüre und Übertragungskurs (4).

* In das Verzeichnis der Vorlesungen wurden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit Abschluß Magister und Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.

Abtl. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Musik mittel- und südamerikanischer Indianer (2) – Musik Chinas (Überblick und Auswahl) (2) – Haupt-S: Musikalische Wechselbeziehungen zwischen den Kontinenten (2) – Ober-S: Colloquium für Studierende im Aufbaustudium (Doktoranden-Colloquium) (2).

Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Musik in Äthiopien (2) – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (Wissenschaftsgeschichte, Theorie und Methodenprobleme) (2) – Grundkurs: Instrumentenkunde II (2).

Dr. R. BRANDL: Grundkurs: Transkription II (2) – Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. B. KRADER: Volksmusik in der Tschechoslowakei und in Polen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. SIMON: Musik in Neuguinea (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Idee und Geschichte der absoluten Musik (2) – Pros: Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) – Haupt-S: Klassische und romantische Musikästhetik (2) – Colloquium: Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Wiss. Ass. P. NITSCHKE: Pros: Einführung in die musikalische Stilkunde (2) – Pros: Musikalische Form in der Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (2).

Berlin. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Beethoven. Sein Werk, seine Zeit, die Wirkungsgeschichte (2) – S: Entwicklung der Notenschrift (2) – S: Harmonik und Kontrapunktik der spättonalen Musik (3).

Prof. Dr. W. BURDE: Einführung in die Musikgeschichte I: Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – S: Musik des 20. Jahrhunderts: Geschichte des Jazz (2).

Dr. H. DANUSER: S: Musikalische Analyse (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Bachs Kantaten (2) – S: Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Zeit (um 1200) (2) – Ü: Schiller und Verdi (gem. mit Prof. LÜTHI) (2) – Ü: Zum musikalischen Satz Palestrinas (2) – Kolloquium n. V. – Experimentelle Rezeptionsforschung (durchgef. von P. ROSS) (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Pros: Quellenlektüre zur Generalbaßpraxis (2).

Oberass. Dr. V. RAVIZZA: Musikalische Werkanalyse II (1) – Musikalische Werkanalyse IV (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Geschichte der Passion (2) – Haupt-S: Das Liedschaffen F. Schuberts (2) – Doktorandenseminar n. V. (2).

Doz. Dr. K. RÖNNAU: Geschichte der musikalischen Textüberlieferung (1) – Haupt-S: Der Begriff der musikalischen Form seit A. B. Marx (2) – Pros: Techniken der Analyse europäischer und außereuropäischer Musik (gem. mit Dr. Chr. AHRENS) (4).

Dr. G. ALLROGGEN: Pros: Musik und Musikanschauung in der deutschen Frühromantik (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die europäische Musik von 1450-1700 (Musikgeschichte II) (G) (2) – Haupt-S (unter Beteiligung aller Dozenten): Claude Debussy (H) (2) – S: Zur Geschichte des Oratoriums im 18. Jahrhundert (G + H) (1) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Geschichte des Instrumentalkonzerts (G + H) (3) – S: Einführung in die musikalische Akustik (G) (2) – Doktorandenseminar (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Kolloquium zur Formenlehre der Musik (H pr.) (2) – S: Formenlehre IV: Kontrapunktische Formen (G) (2).

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

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Satzlehre IV (Harmonik in der Musik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) (G) (2).

Priv. Doz. Dr. M. STAEHELIN: S: Quellenkunde und Überlieferung älterer Musik (H) (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Die deutsche Barockoper (2) – Pros: Die Tonartenlehre im 15. und 16. Jahrhundert (3) – Haupt-S: Die Opern G. F. Händels (3).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Die letzten Streichquartette Beethovens (2) – S: Übungen zu Beethovens Spätstil (3) – Haupt-S: Volksmusikinstrumente Europas (3).

Frau Dr. H. LÜHNING: Ü: Verdis „Don Carlos“ (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Händel (2) – Pros: Einführung in die Werkinterpretation (2) – Ober-S: Richard Strauss (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Pros: Stilerkennungsübungen (2) – Ober-S: Debussy und Ravel und ihre Zeit (3) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Notationskunde (2) – S: Studien an Musikhandschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek (2) – S: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts (2) – S: Klaviermusik um 1800 (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Beurlaubt.

Prof. Dr. W. KIRSCH: Abendländische Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (3) – Doktorandenseminar (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Pros: Bläsermusik des 18. Jahrhunderts (2) – Ü: Geschichte und Praxis des Generalbasses (1) – S: Lateinische Theoretikerlektüre: Franco von Köln (2).

K. SCHULTZ (Dramaturg der Frankfurter Oper): S: Sprache und Musik im neuen Musiktheater III (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Methoden der musikalischen Analyse (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2) – Musik und Verstehen (2) – Kolloquium: Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musikgeschichte des europäischen Barock (2) – S: Lektüre von Glareans „Dodekachordon“ (1547) (2) – S: Bachs „Clavier-Übung“ III (2) – S: Stilistische Übungen (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Übungen zur Zwölftontechnik der Wiener Schule (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens II (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. Dr. C. HOLM, Prof. K. HUBER und H.-P. HALLER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Pierre Boulez (2) – Notation im 20. Jahrhundert (1).

Dr. W. RUF: S: Einführung in die Instrumentenkunde (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Kritik der musikpädagogischen Terminologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Übungen zur mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Die musikgeschichtliche Bedeutung der europäischen Aufklärung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. SCHULER: S: Geschichtliches Bewußtsein in der Rockmusik (2).

Lehrbeauftragt. R. STRAUSS: S: Grundlagen der Elektroakustik (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Orgue et musique d'orgue au 20e siècle (2) – L'orgue et les instruments à vent (1) – Pros: Basso-ostinato-Formen (1) – S: Musik um 1900 (1).

PD Dr. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale I: La musique du moyen âge (1) – Introduction à la notation musicale: Tablatures de luth (1) – Einführung in die Musikpädagogik (1) – Edgard Varese (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2) – S: Volksmusik der Mittelmeerländer (m. Transkriptionsübungen) (gem. mit pädag. Mitarb. H. TRIPPMANN) (4) – S: Musik und Manipulation (2) – Doktorandenkolloquium (14-täglich 2 n. V.).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros: Musikalische Akustik (2) – S: Gustav Mahler (2) – Pros: Zur Funktion des Schlagers (2).

Doz. Dr. P. FALTIN: Einführung in die Wissenschaftstheorie und Denkmethode (2) – Pros: Die Darmstädter Krise. Tendenzen der Neuen Musik (2) – S: Ästhetik der Wiener Klassik. Dargestellt an Haydn und Mozart (2).

Doz. Dr. REIMER: Pros: Einführung in die Sozialgeschichte der Musik: Renaissance (2) – S: Hanns Eislers politische Lieder (2) – S: Einführung in die Werkanalyse (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. S. GROSSMANN-VENDREY: S: Richard Wagner (2).

Prof. DISTLER-BRENDEL: Pros: Einführung in die Musikpädagogik (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs (3) – Ü: Übungen zur Entstehung der musikalischen Moderne (Max Reger, Richard Strauss, Arnold Schönberg) (2).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Einführung in die mittelalterliche Mehrstimmigkeit von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert (2) – S: Die Entwicklung der Klaviersonate von Haydn bis Brahms (2) – Ü: Übungen zur Quellenkunde der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2).

Dr. H.-P. HESSE: Haupt-S: Probleme der Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) – S: Experimente zur Tonhöhenwahrnehmung (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Kolloquium: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (Philologie und Stilkritik) (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musikgeschichte Österreichs IV (2) – Musikhistorisches Pros (2) – Musikhistorisches S (2) – Musikhistorisches Konversatorium IV (2) – Übungen an Tonbeispielen (1) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologische Vorlesung II (2) – Musikethnologisches Pros (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Béla Bartók und Zoltán Kodály. Musikethnologische Forschung als Grundlage einer nationalen Musik (2).

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

Lehrbeauftragter Dr. G. NEUWIRTH: Musikwissenschaftliches Pros: Analyse (1).

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. C. FLOROS: Pros: Klassik und Romantik in der Musik (3) – S: Kernfragen der Brahms-Forschung (3) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: Geschichte der Oper vor Mozart (1) – Haupt-S: Instrumentalmusik des 16./17. Jahrhunderts (2) – S: Notationskunde III (3) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Geschichte der Hamburger Oper V (Erstellung aufführungspraktischer Materialien) (2).

Dr. W. DÖMLING: Ü: Werkanalyse I (für Anfänger) (2) – Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft; Wissenschaftliche Arbeitstechniken (für Anfänger) (3) – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten II: Kritik und Rezension (für Fortgeschrittene) (3).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Geschichte der Instrumentalmusik im Mittelalter (1).

Dr. P. PETERSEN: Pros: Tonsysteme in der Musik des 20. Jahrhunderts (2) – S: Die späten Schriften Richard Wagners (für Fortgeschrittene) (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Einführung in Grundfragen der Musikwissenschaft (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKÝ: Systeme und Richtungen der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts (3) – Pros: Beethovens Werk als musiksoziologisches Problem (2) – Ü: Reflexion und Kritik der Texte zur Philosophie der Musik (3).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: S: Musikalische Begabung (2) – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (1) – Musik und Sprache (1).

Prof. Dr. E. MARONN: Praktikum: Raumakustik (mit praktischen Beispielen) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Musik im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Don Giovanni (2) – S: Gattungsprobleme in der Musik des 19. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Doz. Dr. W. SEIDEL: Pros: Romantische Klaviermusik (2) – S: Musiktheoretische Texte des 16. und 17. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Lehrbeauftragter Dr. H. JUNG: Ü: Einführung in die Musikgeschichte II (2).

Lehrbeauftragter Dr. M. DICKREITER: Ü: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Geschichte der Symphonie (2) – Vortrag und Musik mittelalterlicher Dichtung (gem. mit Prof. Dr. A. MASSER) (2) – Pros: Volksmusik und Wiener Klassik (2) – S: Paul Hindemith (2).

Dr. W. LAADE: Formen und Bedeutung außereuropäischer Musik (2).

Dipl. Ing. J. VIERA: Einführung in den Jazz II (mit prakt. Ü) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte der Renaissance (2) – Musikgeschichte der Romantik (2).

Abteilung für Schulmusik. Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Musikalische Materialstrukturen (2) – Methodisch-didaktisches Seminar II (2) – Das Sololied ab ca. 1600 (2).

Lehrbeauftragt. Prof. W. KURZ: Die Entwicklung zum heutigen Marxismus – ihre Entsprechung in den Künsten (Kulturkunde II) (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. BREIG: Die Symphonien von Gustav Mahler (2) – Die deutsche Musik der Schütz-Zeit (2) – S: Heinrich Schütz – S: Übungen zur Musikästhetik um 1800 (2).

Kiel. Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Johann Sebastian Bach – Werkfunktion und Werkstruktur (2) – Haupt-S: Lektüre von Texten zur Musikauffassung des 18. Jahrhunderts (2) (gem. mit Dr. B. SPONHEUER) – S: Bachs vokale Kompositionsart (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL und Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: S: Das deutsche Lied im Zeitalter der Renaissance und des Frühbarock (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Mozarts Da Ponte-Opern (3) – Instrumentenkunde (2).

Dr. A. EDLER: S: Ausgewählte Werke der Symphonik bis Beethoven (2) (HIMG–Lübeck) – S: Grundfragen der marxistischen Musikästhetik (2) (HIMG–Lübeck) – Kolloquium: Allgemeine Fragen der Musikwissenschaft (1) (HIMG–Lübeck).

Dr. H. W. SCHWAB: S: Formen und Probleme deskriptiver Musik (2) – S: Geschichte und Ästhetik der Symphonischen Dichtung (2) (HIMG–Lübeck) – Einführung in die Musikikonographie (2) (HIMG–Lübeck) – Abfassung und Besprechung schriftlicher Arbeiten (1) (HIMG–Lübeck).

Dr. B. SPONHEUER: S: Hanns Eisler (2).

Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-täglich 2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik von Guillaume Dufay bis Josquin Desprez (ca. 1420-1520) (2) – Pros A: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Geschichte des Oratoriums von Händel bis zur Gegenwart (2) – Pros C: Weltliche Vokalmusik der Josquin-Zeit (2) – Haupt-S A: Die Schriften Richard Wagners (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Einführung in die byzantinische Musik (2) – Pros E: Probleme der heutigen Beethovenforschung (2) – Ü: Tabulaturen (1) – Ü: Zur Katalogisierung klassischer Musik (1).

Prof. Dr. J. FRICKE: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung (2) – Pros B: Akustik der Musikinstrumente (2) – Haupt-S C: Hörrelevante Merkmale an Schallvorgängen der Musik (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Ostasiens: Japan V – Musik des Nō-Theaters (2) – Haupt-S B: Das Instrumentalensemble in Asien und Afrika (2) – Kolloquium: Probleme der Feldforschung in der Musikethnologie (2) – Transkriptionsübung (14-täglich 2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente Zentral- und Ost-Asiens (2) – Pros D: Musikethnologische Zeitschriften und außereuropäische Musikzeitschriften (2) – Kolloquium zur Musik Thailands (2).

N. N.: Musikalische Akustik (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in Meßmethoden der Musikalischen Akustik (2).

Dr. H. KUPPER: Einführung in die Datenverarbeitung für Musikwissenschaftler (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Instrumentalmusik der Romantik (2) – Haupt-S: Das Klavierkonzert in Deutschland im 18. Jahrhundert (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Musikanschauung und Entstehung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter – Pros: Ton-, Hör- oder Gehörpsychologie – ein Begriffs- oder Grundsatzstreit (2) –

Haupt-S: Arbeitsseminar: Archivalische Studien zur Mainzer Musikgeschichte (2) – Ü: Notationskunde: Die Modal- und Mensuralnotenschrift (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die italienische Oper von Monteverdi bis Puccini (2) – Haupt-S: Vertonungen des Ariadne-Stoffes (2) – Ober-S: Musikästhetische Schriften der Klassik (mit stilkundlichen Übungen) (für Staatsexamenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Komponisten in der alten Mainzer Universität (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Die vokalen Großformen, Kantate, Messe, Oratorium, Oper im Überblick (1).

Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Die französische Oper von Lully bis Rameau (2).

Akad. Rat Dr. K. OEHL: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (2).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Beurlaubt.

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Zwischen Barock und Klassik: Der neue Stil in der Instrumentalmusik (2) – Pros: Quellenkunde und Paläographie des Gregorianischen Chorals (2) – S: Musikhistoriographie (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Pros: Übungen zur Formenlehre („Die Variation“) (1).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Probleme der Oper (2) – Pros: Musik der Clavecinisten (2) – S: Französische Musik um 1900 I (2) – S: Musikfestspiele (2) – Tutorium zum Seminar „Musik der Clavecinisten“ (gem. mit Tutor N. N.) (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Notenschrift und Aufführung (1) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Musik des 14. Jahrhunderts (2).

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

Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Richard Wagner (2) – Ü: Typen des Sonatensatzes und das Problem ihrer Beschreibung (vornehmlich für Studierende des 1.–4. Semesters) (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: J. S. Bachs Weihnachtsoratorium (2) – Haupt-S: Serenaden und Divertimenti (insbesondere Bläserkompositionen) der Wiener Klassik (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz II (2) – Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Mehrstimmigkeit in der Volksmusik des Mittelmeerraums (2).

Wiss. Ang. Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche: a) Gruppe für Musik des Mittelalters und der Renaissance (Abteilung I: Aufführungsversuche mit Musik bis 1400): Adam de la Halle, Le Jeu de Robin et de Marion (3) – b) Gruppe für Musik des Mittelalters und der Renaissance (Abteilung II: Aufführungsversuche mit Musik des 15. und 16. Jahrhunderts): H. Isaacs italienische Lieder; Cl. Monteverdi, Canti guerrieri (2) – c) Generalbaßgruppe mit Tasten- und Zupfinstrumenten (Aufführungsversuche mit Musik des 17. Jahrhunderts): Cl. Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda (2).

Wiss. Ass. Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Joseph Haydns Messen (3).

Wiss. Ass. Dr. M. H. SCHMID: Ü: Die Instrumentalmusik von Robert Schumann (3).

R. STELZLE: Ü: Die musikalische Notation im Mittelalter (anhand ausgewählter Beispiele) (3).

Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST: Aufführungsversuch: Johann Sebastian Bach, Kunst der Fuge; Versuch, ausgewählte Sätze im instrumentalen Ensemble darzustellen.

Lehrbeauftragt. Dr. K. RUHLAND: Ü: Liturgische Einstimmigkeit: Das Moosburger Graduale als bayerische liturgische Quelle (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Bayerns Beiträge zur Musikgeschichte des Mittelalters (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Neue Musik nach 1600 (2) – S: Die Variation seit dem 18. Jahrhundert (2) – S: Der Einfluß der Volksmusik auf die Kunstmusik und die Bildung der nationalen Schulen (2) – Doktoranden-Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Überblick über die Musikästhetik (2) – S: Sozialgeschichte der Unterhaltungsmusik III (seit 1950) (2) – S: Die europäische Wagner-Rezeption

seit 1951 (2) – Mathematik und elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft/Kolloquium (mit Vorträgen auswärtiger Gelehrter) (2) (gem. mit Dipl.-Math. W. SLABY).

Prof. Dr. R. REUTER: Musik in Frankreich zwischen 1600 und 1900 (2) – S: Französische Klaviermusik im 17. und 18. Jahrhundert (2) – S: Entstehung und Untergang der Regionalstile im Orgelbau und in der Orgelmusik Europas (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Allgemeine Musikgeschichte im Überblick (2) – S: Geschichte der Musikwissenschaft (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4) – Ü: Strukturwissenschaftliche Analyse von Tonsätzen: Barockmusik II (2).

Dr. W. VOIGT: Ü: Einführung in die Musikpsychologie (1).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: 15. und 16. Jahrhundert in der Musikgeschichte (2) – Haupt-S: W. A. Mozart (2) – Ü: Werkanalyse (1).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Beurlaubt.

Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde (1) – Ü: Theoretikerlektüre (1) – Ü: Quellenkundliche Übungen (15./16. Jahrhundert) (1).

N. N.: Pros: Die Trivialmusik des 19. und 20. Jahrhunderts als Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Girolamo Frescobaldi. Das Werk (2) – Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Zum Problem der musikalischen Form im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Das klassische Streichquartett (2) – Geschichte der Passion (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Zur Musik im 20. Jahrhundert (1) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Wort und Ton im 19. Jahrhundert (2) – S zur Vorlesung: Zur Musik im 20. Jahrhundert (1).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Französische Musik im Zeichen von Aufklärung, Revolution und Restauration (2).

Prof. Dr. H. RÖSING: Beurlaubt.

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

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV (P) (14-täglich 4) – Europäische Volksmusik (14-täglich 2).

Doz. Dr. W. PASS: Arnold Schönberg und die Musik des 20. Jahrhunderts II (2) – Conversatorium zur Vorlesung (1) – Kolloquium zum zeitgenössischen Musikleben II (14-täglich 4) – Pros: Gregorianischer Choral II (2) – S: Meistersang und Meistersinger (14-täglich 4).

Ass. Dr. DAHMS: Pros: Die Dramaturgie der Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts II (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Die Musik am fürsterzbischöflichen Hof zu Salzburg im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. G. CROLL: S: Musik und Musikpflege nördlich und südlich der Alpen im 17. Jahrhundert (gem. mit Ass. Dr. DAHMS u. Dr. E. HINTERMAIER) (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: S: Zur Frage der Zeitmaße in der Barockmusik (14-täglich 2).

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

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Musikgeschichte IV (1750–1950) (3) – S: Die deutschen Liederbücher des 15. Jahrhunderts (2) – Musikhochschule Stuttgart: Musikgeschichte IV (1750–1950) (2) – S: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. B. MEIER: Das italienische Madrigal (2) – S: Quellenkunde (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Zur Charakteristik barocker Satztypen (3) – Bach-Dokumente (2) – S: Nono (Il canto sospeso) (3).

Dr. V. SCHERLISS: S: Mozarts Klavierkonzerte (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH (Musikhochschule Stuttgart): Die Musik der Niederländer I: Von Ciconia bis Ockeghem (1) – S: Die Notation und die Kompositionstechnik der Epoche der Niederländer (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv und Bibliothekskunde (6) – Archivpraktikum (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Musikgeschichte Europas in ethnologischer und historischer Sicht II (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik des Nahen Ostens II (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Prof. Dr. G. GRÜBER: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse II (2) – Analyse-Konversatorium (1) – Musikwissenschaftl.-philosoph. Arbeitsgemeinschaft (gem. mit Prof. Dr. KLEIN): Postserielle Musik (2).

Doz. Dr. W. PASS: Übungen zur zeitgenössischen Musik (1) – Meistersang und Meistersinger (2).

Lektor Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde II (Schwarze Mensuralnotation) (2) – Übungen zur Notationskunde IV (Notation der Antike und der einst. Musik d. Mittelalters) (2).

Lektor Dr. H. KNAUS: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar II (2) – Übungen zur Musikgeschichte IV (2).

Lektor DDr. J. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).

Lektor Dr. W. DEUTSCH: Musikalische Schallforschung (2).

Lektor Dr. H. SEIFERT: Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Beurlaubt.

Doz. Dr. M. JUST: Beethovens Symphonien (2) – Haupt-S: Übung zu Rhythmus und Metrum (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Beethovens Klaviersonaten (2) – Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt 2) (2) – Historische Satzlehre II (Bach-Kontrapunkt 2) (2) – Kurs in den Semesterferien: Musik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (a) (1),

Lehrbeauftragt. Frau Dr. J. RUILE-DRONKE: Ü: Schuberts Klaviermusik (2).

Wiss. Ass. R. WIESEND, M. A.: Ü: Musikaufzeichnung in Traktaten des frühen Mittelalters (2) – Kurs in den Semesterferien: Musik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (b) (1).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Béla Bartók (2) – S: Instrumentale Kammermusik 1880 bis 1920 (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik: Nietzsche und Wagner (1).

Priv.-Doz. Dr. M. LÜTOLF: W. A. Mozarts kirchenmusikalisches Schaffen (1) – S: Der Roman de Fauvel und seine musikalischen Einlagen (2) (gem. mit Prof. Dr. M.-R. JUNG).

Dr. A. MAYEDA: Gagaku: Musik am japanischen Kaiserhof (1).

Dr. A. RUBELI: Moderne Musikpädagogik (2).

H. U. LEHMANN: Pros: Analyse romantischer Musik (2).

BESPRECHUNGEN*

Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, im Auftrage des Südtiroler Kulturinstituts hrsg. von Egon KÜHEBACHER. Innsbruck 1974 (ohne Verlag; Auslieferung Seminar für deutsche Philologie). 455 S. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. 1.)

Um Oswald von Wolkenstein und sein Werk in seiner Zeit zu würdigen, kamen nahezu 50 Musikhistoriker, Germanisten und andere zusammen. Jeden der 22 Beiträge hier zu besprechen, geht nicht an, doch kann die Anzeige der Tagung und der Beiträge (Mf 1974, S. 66 f.) dabei Ersatz sein. Der Freiburger Germanist Bruno Boesch legte im Festvortrag *Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse* Gewicht auf die „schillernde Vielfalt“ von Gestalt und Werk, die knappe Aussagen unterbinde. Siegfried Beyschlag ergänzte eine Arbeit Bruno Stäbleins um dort vertagte Bemühung, das in problematischer Aufzeichnung überlieferte Jagdlied Koller Nr. 113 besser zu erfassen. Jagdallegorie und ihr Text im Einzelnen rechtfertigen, daß er eine zweite Strophe (Großstrophe) nicht vermißt. Wenn Oswald seinen Absichten eine Ballade adaptierte, ist aufgrund der Veränderungen die Frage der Kontrafaktur bei ihm neu zu stellen (vgl. Mf 1974, S. 485). Abdruck nach solcher Interpretation wäre wünschenswert gewesen. Beyschlag betont abschließend, Lieder Oswalds seien „vom Vortrag her überhaupt erst verstehbar“, da für Vortrag konzipiert, womit er dem Rezensenten willkommene, selten erfahrene Schützenhilfe leistet. Er trägt damit auch bei zum Referat Cesar Bresgens. Dieser tritt von Marius Schneider ausgehend dafür ein, beim Zeitfall weniger mit symmetrischen Bildungen

zu rechnen. Oswald neige nicht nur beim Tischsegen, sondern selbst bei Tanzliedartigem zur Asymmetrie, wofür der Text Ursache sei, – Beitrag zum Wort-Ton-Verhältnis unter neuem Aspekt. Einwirkung „mediterraner Strukturen“ schließt Bresgen nicht aus. – Helmut Lomnitzer beschränkt sich bei *Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein* auf Behandlung der bisher zu kurz gekommenen Modifikation des Vortrags in den Folgestrophen und deren Konsequenzen bei Edition (die geplante Gesamtausgabe scheint wieder in weitere Ferne gerückt). Dazu wäre auch Bresgens Neuansatz kritisch fruchtbar zu machen, nicht zuletzt in Hinblick auf Beispiel II (Koller Nr. 36), von Lomnitzer nahezu erschöpfend behandelt. Er schließt mit dem durch Uneindeutigkeit von Melodiepartien hinsichtlich der Gliederung entstehenden „Problem der Vers- und Musikzeilenbegrenzung“, dessen Lösung für die Textgliederung unerläßlich ist. Am letzten Beispiel Koller Nr. 80 zeigt er, daß Editoren von Text und Melodie gegebenenfalls gemeinsam Für und Wider abwägen müssen. – Die Frage *Musik im Weltbild Oswald von Wolkenstein* sucht Walter Salmen mit Hilfe der Äußerungen in den Liedern zu klären. Oswalds Musikan-schauung sei die damals gültige: *musica coelestis* und deren irdischer „Abglanz“. Häufig bringt er Momente (und Instrumente) irdischen, dann aber fast ausschließlich unhöfischen profanen Musizierens. Am Schluß dieses an Aspekten nicht armen Beitrages befindet Salmen, daß Musik „Natur und Übernatur“ umgreift, bei besonderer Bedeutung des Tanzes (dazu vgl. noch in DVLG 1971). Kann man sagen, daß Oswald neben anderen, meist Anonymen das Kapitel des mehrstimmigen Liedes „einleitet?“ Chronologisch sicher, indessen liegt dieser Fall sehr apart, ähnlich wie beim einstimmigen Lied (siehe unten bei Stäblein). – Walter Röll unterrichtet über Wesentliches für eine neue Gesamtausgabe, bei welcher Konsequenzen vor allem aus dem „Aneinandervorbearbeiten“ von Schatz und

* Der Eingang der Besprechungen bei der Schriftleitung wird jeweils am Ende der Rezension in Klammern vermerkt.

Koller (DTÖ) zu ziehen sind. Die Überlieferung von Liedern mit Melodie verlange ein „Höchstmaß an Information“ durch „Rekonstruktion des Gemeinten“, soweit für uns noch möglich. Leithandschrift müsse von Ausnahmefällen abgesehen B sein, die Anordnung der Verse von den hörbaren Gliederungsfaktoren bestimmt werden, ebenso die „Verteilung des Textes auf die Zeilen“. Dazu ein Vorschlag: die Gliederung nach Möglichkeit durchsichtiger zu machen durch augenfällige analoge Anordnung der Strophenglieder, wobei erster Versuch bei Beheim (*Deutsche Texte des Mittelalters*, Bd. LXV) kritisch weiterzuführen wäre; die ohrenfällige wird damals ohne Zweifel Verständnishilfe gewesen sein. Koller 106 „Stand auf Maredel“ ist bei weiterem Referat Rölls ebenfalls Zeugnis, daß Kontraktur bei Oswald neu zu beurteilen ist, hier umso mehr, als er sich beim Dialog von Frau und Magd auffällig an vorgegebene Elemente anlehnte, die nicht unbedingt selber schon Liedganzes gewesen sein müssen, da im Lande weit verbreitet. Es wäre vielleicht zu folgern, daß die Unzulänglichkeit des Terminus auf übergreifenden Sachverhalt weist (vgl. Mf 1968, S. 290; Rölls Hinweis auf M. Curschmann kommt nicht von ungefähr). In einem dritten Beitrag macht Röll weitere Zeugnisse von Streuüberlieferung bekannt. Er schließt aus ihnen, daß Lieder Oswalds weiter verbreitet waren als bisher angenommen, vermutet andere unter anonymem Liedgut des Spätmittelalters. — Bruno Stäblein versucht mit *Oswald von Wolkenstein und seine Vorbilder* (gemeint: Vorlagen) an drei Beispielen zu zeigen, wie Oswald Vorgegebenes an und in Vortragsformen für seine Texte umformt (Rezensent unternahm es auf seine Weise, von Stäblein kaum jemals, geschweige denn kritisch erwähnt). Der damit angeschnittene Fragenkreis läßt sich hier auch nicht annähernd verdeutlichen. Deshalb nur einiges zum ersten Beispiel Koller Nr. 38, für Stäblein Aufnahme von Regenbogens „*grauem Ton*“, von dem es laut Röll (ZfdA 1968) mindestens zwei Varianten gibt. Bei Synopse sieht sich Stäblein genötigt, Noten zu ergänzen, und erste Gemeinsamkeit (bei Oswald *gagg*) besagt nicht viel, da häufige „*Viertonformel*“ (Wendler). Das „*Regenbogens Ton*“ einleitende Versglied ist doppelt so lang wie dasjenige Oswalds, der zwei

(der vier) Verse des Abgesangs von 14 Silben als 8 + 6 bringt. Auch wenn Oswald sich hier anlehnte, bedarf es weiterer Indizien, bei diesem „*Liebeslied*“ auf „*Individuallied*“ (Stäblein) zu erkennen. Handelt es sich nicht doch um die Liebe zur himmlischen Maria? Der mehr Beachtung verdienenden Schlußstrophe zufolge war Oswald schon Alternder. Abwendung vom Weltlichen in der Spätzeit ist nicht zu bezweifeln; man stellte ihn früher kurzschließend zu den Meistersingern. Wenn er sich hier an Maria wendet, wäre *Doch* als Abgesangsbeginn (auch andere Lieder Oswalds sind in Zeitfall und Melodie zweiteilig) noch weniger Adversativum, mit welchem Stäbleins Interpretation steht und fällt. Gegen Schluß kommt er, der hier wie in DVLG 1972 auf Heranziehen von Wendlers weiterführender Dissertation über die Melodiebildung Oswalds (1963) verzichtet, zum Befund, „*Übernahme einer einstimmigen Liedmelodie*“ durch Oswald ohne Veränderung sei „*schlechthin ein Ding der Unmöglichkeit*“ (S. 306). Das Ansetzen von Vorlagen ist dann nicht weniger problematisch, von der Bauweise mit Typischem noch abgesehen. (Ergänzung: Oswald textierte *e i g e n e* Töne bis zu siebenmal). Daß er Neuerer war, bezweifelt niemand mehr, aber „*Höhepunkt dieser ganzen mittelalterlichen Musik?*“ Aufgrund welcher Kategorien? Sehr einleuchtend dagegen: wie Oswald Vorgegebenes für seine Zwecke wenig brauchen konnte, so die Liedautoren nach ihm seine „*kühnen . . . Gebilde*“. Stäblein kann auf diese Weise auch den „*merkwürdig schwachen Nachhall*“ so bedeutenden Schaffens erklären. — Erika Timm behandelt *Wo hat Oswald von Wolkenstein das Komponieren gelernt?* zu Recht sehr eingehend, ist doch ähnliche Kenntnis vom Satz bei Liedautoren seiner Jahrzehnte nicht nachweisbar (vgl. auch Mf 1974, S. 319 ff.). Das Ergebnis der Prüfung aller namentlich bekannten Autoren in Europa zwischen 1300 und 1450: Instruktoren — auch von Fürsten — können nur die „*geistlichen Bildungsmusiker*“ (Bessler) gewesen sein, zumal sie sich der weltlichen Mehrstimmigkeit annahmen (Tabelle: 1. „*Unbekannte*“, 2. Geistliche, 3. mit Titel Magister [Ser], 4. „*gehobene Menestrels*“, 5. Amateure; dazu 25 Anmerkungen). Da Erika Timm wohl zu Recht davon ausgeht, daß Oswald unterwegs nicht wie in Südtirol

Muße dazu hatte, lag es für sie nahe, als Quelle seiner Kenntnisse das ihm nahe Kloster Neustift (MGG) anzusehen, wo ihren Forschungen zufolge auch die Handschriften mit Melodien entstanden (vgl. *Mf* 1974, S. 484 ff.). Der Musikhistoriker erfährt in diesem gewichtigen Beitrag nicht nur Instruktives zu Oswald selber. – Der Band repräsentiert den heutigen Stand der Forschung, selber entschieden zu ihr beitragend. Beigegeben ist u. a. eine annähernd vollständige Bibliographie von 441 Nummern. – Eine Schallplatte mit Auswahl des in Neustift gleichzeitig vom Workshop Erarbeiteten: Das alte Werk (Teldec) Nr. SAWT 9625 – B. (Juli 1975) Christoph Petzsch

Musikpädagogische Rundschau 1973/74. Veröffentlichungen der Hochschule „Mozarteum“. Herausgeber: Helmut ZEHETMAIR. Salzburg und München: Universitätsverlag Anton Pustet 1974. 96 S.

Vom Verlag wird das Bändchen als erste Nummer eines neuen Periodikums vorgestellt. Es ist gedacht als Publikationsorgan des Instituts für vergleichende Musikpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg, dessen Leiter als Herausgeber fungiert.

Der vorliegende Band enthält im ersten Teil das Programm der Eröffnungsfeier des Instituts vom 23. November 1972 sowie die Begrüßungsansprachen und drei Kurzreferate von Helmut ZEHETMAIR, Cesar BRESGEN und Josef Friedrich DOPPELBAUER. Es folgt eine Reihe von Beiträgen, die der Zielsetzung des Instituts entsprechen: Edmund A. CYKLER schildert das System der *Music Education in the United States of America*, und Helmut ZEHETMAIR, Christine RICHTER und Bruno STEINSCHADEN behandeln in drei Aufsätzen die Violinmethode von Shinichi Suzuki. Im letzten Teil gibt Helmut ZEHETMAIR einen kurzen Überblick über verschiedene pädagogische Auffassungen vom *Musikerleben als pädagogisch initiiertes Prozeß*, um damit auch den Bericht von Werner J. SCHULZ über seine bereits recht betagte Untersuchung *Über die Analyse und Interpretation außermusikalischer assoziativer Vorstellungen*

gen beim Musikhören in den Zusammenhang der Institutsarbeit einordnen zu können.

Der erste Band der neuen Reihe zeigt noch wenig eigenes Profil, aber man kann wohl noch nicht mehr erwarten, erschien er doch bereits knapp zwei Jahre nach Eröffnung des neuartigen Instituts, über dessen Forschungen die Reihe informieren soll. (September 1976) Werner Abegg

Forschung in der Musikerziehung 1975. Publikationsorgan des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher, des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung, der Bundesfachgruppe Musikpädagogik. Schriftleitung: Egon KRAUS. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 130 S.

Aus den jährlich ein- oder mehrmals veröffentlichten Beiheften zur Zeitschrift *Musik und Bildung* hervorgegangen, erscheint das Publikationsorgan dreier musikpädagogischer Verbände mit der vorliegenden Ausgabe zum zweiten Mal als Jahrbuch im Taschenbuchformat. Es enthält sechs Beiträge, die ausschließlich der Arbeit des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung entstammen: Vorträge einer Arbeitstagung vom Mai 1975 in Hannover. Die Autoren referieren in Zwischenberichten über erste Ergebnisse abgeschlossener oder laufender Untersuchungen und Forschungsprojekte. Die Untersuchung von Klaus-Ernst BEHNE *Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen* richtet sich auf die Einstellungen von Personen zwischen 15 und 70 Jahren zu verschiedenen Musikarten, die mit mehreren Verfahren erhoben werden. Interessantes Einzelergebnis: 44% der 16-17-jährigen halten klassische Musik für sentimental. Im dritten Lebensjahrzehnt stellt Behne einen „*Sentimentalitätsknick*“ fest, der sich so äußert, daß 16-20jährige in einigen Aspekten ihrer Präferenzen mit über 40jährigen übereinstimmen, daß sie z. B. die Operette zwar für gefühlsbetont, aber nicht für sentimental halten. Dies tun dagegen die 30jährigen.

Direkter auf die Interessenlage von Schülern ausgerichtet sind die Untersuchungen von Peter BRÖMSE (*Interessengebiete Jugendlicher im Musikunterricht*) und Siegmund HELMS (*Über die Beurteilung außer-*

europäischer Musik – Zwischenergebnisse einer Schülerbefragung). Brömses Teilergebnis, daß Jugendliche im Musikunterricht solche Musik behandelt sehen möchten, die auch ihre Freizeit ausfüllt, läßt sich mit der These von Helms, daß die Schüler auch an außereuropäischer Musik Interesse bekunden und daß diese Musik daher auch im Unterricht behandelt werden sollte, nicht ohne weiteres vereinbaren. Die Korrelation von Schülerinteressen und tatsächlichen Wünschen nach Unterrichtsinhalten muß wohl noch eingehend untersucht werden, hier bleibt es vorläufig noch bei Vermutungen.

Die bisher genannten Untersuchungen sollten mit ihren Ergebnissen Grundlagen für didaktische Entscheidungen einbringen. In zwei weiteren Beiträgen des Bandes wird über anders angelegte Projekte berichtet: Ergebnisse und Erkenntnisse fließen hier in das Experiment direkt zurück und beeinflussen dessen weiteren Verlauf. Dazu gehört Helmut SCHAFFRATHS Forschungsprojekt *Einflußfaktoren im Schülerurteil*. Die erste Studie, die er durchgeführt hat und über die er hier berichtet, ist nur ein Teil seines Gesamtprojekts, sie gibt aber bereits erste Aufschlüsse über die Relevanz der Faktoren Altersspezifik, Geschlecht, Hörgewohnheiten, Soziale Schicht, Unterricht etc., die als weitere Hypothesen in das Projekt eingehen. Wie sich durch dieses Verfahren sogar die Zielrichtung des Forschungsprojekts ändern kann, macht Niels KNOLLE in seinem Bericht über die Arbeit der Oldenburger A. G. Unterrichtsforschung *Popmusik: Unterrichtsgegenstand oder Erfahrungsbereich der Schüler* deutlich. Die Popmusik wurde anfangs als Objekt der traditionellen Analyse angesehen, im Laufe der Arbeit rückte aber der Aspekt des außerschulischen Musikverhaltens in den Vordergrund und wurde seinerseits zum Unterrichtsgegenstand.

Bei all diesen Untersuchungen handelt es sich um Forschungsprojekte von Einzelpersonen. Der AMPF diene den Forschenden entsprechend seiner bisherigen Funktion als Diskussionsforum. Vorschläge, wie der AMPF zu einem Koordinationszentrum von gezielter Unterrichtsforschung werden könnte, macht Jürgen FRIEDRICHS in dem umfangreichen Hauptbeitrag des Bandes *Forschungspläne zur Analyse des musikbe-*

zogenen Verhaltens in der Schule und seiner außerschulischen Determinanten. Er plädiert dafür, angewandte Forschung zu betreiben, die sich auf den Bezugspunkt Schule konzentriert. Er schlägt vorrangig drei Projekte vor, die er sehr konkret, auch hinsichtlich ihrer Durchführungsbedingungen beschreibt. Eine Realisierung seiner Vorschläge wäre sicherlich zu begrüßen.

(September 1976)

Werner Abegg

BARRY S. BROOK: Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography including printed, manuscript, and in-preparation catalogues; related literature and reviews; an essay on the definitions, history, functions, historiography, and future of the thematic catalogue. Hillsdale, N. Y.: Pendragon Press 1972. XXXVI, 347 S.

Eine Bibliographie aller thematischen Kataloge im Bereich der Musikwissenschaft ist ein Novum, für das Brook höchste Anerkennung gebührt, zumal jede Incipit-Sammlung die sicherste Identifizierungsgrundlage für Musikstücke (mit Ausnahme von Volksmusik) darstellt. Daß dabei 1444 Titel zusammengetragen werden konnten, ist erstaunlich und konnte vorher von einem Außenstehenden und vielleicht auch vom Autor selbst wohl kaum vermutet werden. Erfasst sind in der Bibliographie gedruckte thematische Verzeichnisse, etwa die allseits bekannten Verkaufskataloge aus dem 18. Jahrhundert von Breitkopf, Hummel und Ringmacher; erfasst sind Werkverzeichnisse, wie sie die musikwissenschaftliche Forschung seit mehr als einem Jahrhundert vorgelegt hat; erfasst sind zahlreiche bekannte, aber auch unbekannt, zumeist handschriftliche Bestandskataloge älterer, heute nicht mehr oder noch bestehender Sammlungen (Donauessingen, Dresden, Ehreshoven etc.); erfasst sind Incipit-Aufstellungen von Handschriften in der modernen Zeitschriften-, Buch- oder Ausgabenliteratur (z. B. Glogauer Liederbuch, Chansonnier Dijon 517 [bei Brook mit der alten Signatur 295] etc.); erfasst sind schließlich Verlegerwerbungen in Form von Incipit-Ausdrucken auf Musikalien (z. B. Fesca). In die Bibliographie wurden aber auch solche thematischen Verzeichnisse einbezogen, die noch gar nicht erschienen sind, sondern – im allgemeinen wohl – als Dissertationsarbeiten „in prepa-

ration“ sind. All das ist des Lobes wert, zumal natürlich neben handschriftlichen Verzeichnissen auch solche in Maschinenschrift bibliographiert wurden.

Einige kritische Anmerkungen seien trotzdem erlaubt. Auch wenn sich Brook in seiner Einleitung darum bemüht, u. a. den Begriff 'thematischer Katalog' als Incipit-Katalog definitionsmäßig zu umreißen (S. VIII), begegnen in der Bibliographie doch Titel, die nicht hineingehören, z. B. Nr. 622, J. Vogel, Leoš Janáček, London 1962, wo die Incipits nicht als Werkverzeichnis, sondern je nach Bedarf als Textillustrationen vorkommen (was Brook auch anmerkt).

In der obengenannten Zahl der Titel ist auch „*literature about thematic catalogues or cataloguing*“ (S. XXXI) enthalten, doch wird diese in das einzige Ordnungsalphabet eingegliedert, ohne daß im Register ein Stichwort „*literature*“ auftauchte (auch wenn diese durch ein spezielles Symbol als solche gekennzeichnet wird, s. dazu unten). Da ohnehin kaum jemand alle Autoren solcher theoretischer Literatur kennt, wäre es sinnvoller gewesen, die entsprechenden Titel der eigentlichen Bibliographie der thematischen Kataloge voranzustellen und ev. im Hauptteil Verweise anzubringen.

Das Spielen mit insgesamt vier Symbolen vor diversen Titeleintragungen erscheint überflüssig, zumal es den Benutzer nötigt, immer wieder nach deren Bedeutung zu forschen. Daß Literatur über die Problematik, Bedeutung und Anlage thematischer Kataloge nicht in die eigentliche Bibliographie gehört und damit das Sondersymbol (ein Quadrat) entbehrlich ist, wurde bereits gesagt. Das Symbol für hand- oder maschinenschriftliche thematische Kataloge (ein auf der Spitze stehendes Dreieck) kann entfallen, da der Befund bei der jeweiligen Titelaufnahme ohnehin verbal ausgedrückt wird. Daß eine Titelaufnahme nach derjenigen der Library of Congress vorgenommen wurde (symbolisiert durch einen fünfzackigen Stern), ist für die Mehrheit der Benutzer ziemlich uninteressant, hat man doch wenigstens den Nachweis. Daß Arbeiten „*in preparation*“ sind (Symbol – ein Asteriskus), hätte man auch wie bei den hand- und maschinenschriftlichen Verzeichnissen ohne viel Platzaufwand verbal ausdrücken können. Daß die genannten Symbole bei der Erklärung derselben gar nicht abgedruckt sind (S. XXXI), bedeutet vielleicht nur, daß

der Rezensent ein mißratenes Exemplar des Buches erhalten hat (die erste Erklärung und Abdruck der Symbole – S. 90).

Brook spart mit Verweisen, leistet sich dagegen den Luxus von Nachweisen der Besprechungen gedruckter Werke in Zeitschriften, die, da ohnehin unvollständig und vermutlich willkürlich, im allgemeinen entbehrlich erscheinen. Besser wäre es, auch gedruckte Bibliothekskataloge bezüglich thematischer Incipits nach Komponistenamen aufzuschlüsseln (z. B. Nr. 658, 769), wie es der Verfasser bei hand- und maschinenschriftlichen Verzeichnissen selbstverständlich tut (z. B. Nr. 309, 310, 313), und sie natürlich anschließend in den Index aufzunehmen. Bei den handschriftlichen Verzeichnissen gerade der älteren Zeit vermißt man zudem den Hinweis, ob und wieviele Incipits über die mit Namen verzeichneten hinaus als Anonyma geführt werden. Manches ist noch unausgewogen. Die Incipits des Inhaltes des Glogauer Liederbuches würde man gemäß Brooks eigenem System nicht unter dem „*compiler*“ Ringmann, sondern unter dem Stichwort der die Handschrift besitzenden Bibliothek Berlin suchen. S. 68 muß es unter dem Faks. „17?“ statt „18?“ heißen.

Brooks Bibliographie ist mehr als ein erster Versuch, doch werden die Stimmen nicht ausbleiben, die fehlende Titel einbringen. Ihr Schwerpunkt dürfte auf der Zeitschriften-Literatur einerseits (Beispiel: R. Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in *Mf* 4, 1951, mit mehr als 40 Incipits, fehlt) und auf den Incipit-Abdrucken in Noteneditionen (Umschlag) namentlich des 19. Jahrhunderts (vgl. auch S. XI), die noch kaum überschaubar sind, andererseits liegen. Solche zukünftigen Accidentia berühren die Bibliographie nicht in ihrer grundsätzlichen Bedeutung, die sie nicht nur für den etablierten Musikwissenschaftler, sondern auch für den Studenten im höheren Semester, der sich mit Quellenstudien befaßt, hat; sie stellt sich als eines der wichtigsten Handbücher dar, das in letzter Zeit erschienen ist. Der Druck im Composer-Satz und die Ausstattung sind im übrigen vorzüglich. Das Buch wird abgerundet durch einen umfangreichen Index. (Bei der Erwähnung des entstellten geschriebenen Namens des Rezensenten, Seite 322, fehlt der Verweis auf Nr. 658.)

(September 1976) Klaus Hortschansky

Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT. Band I. Teil 1: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800, bearbeitet von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT (zugleich RISM B/VIII/1). Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. 64 u. 745 S.*

Nahezu zehn Jahre währten die Vorbereitungen, nun erschien als erster Band des umfassenden Melodienlexikons *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL) das Verzeichnis der gedruckten Quellen. Mit ihm besitzt die hymnologische Forschung, soweit sie sich mit dem Kirchenlied in deutscher Sprache befaßt, wieder eine aktuelle Gesangbuchbibliographie – und zum ersten Mal eine Bibliographie, die überkonfessionell ist. Denn sie vereinigt katholische und evangelische Gesangbücher, dazu die Liedersammlungen der Böhmisches Brüder, der Täufer und Mennoniten und auch der Sonderkirchen und Sekten. Die bislang gebräuchlichen Hilfsmittel von Wackernagel, Bäumker, Zahn und Fischer-Tümpel sind konfessionell gebunden und repräsentieren dazu einen Quellenstand aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, weshalb ihre Angaben sowohl hinsichtlich der Fundorte wie auch hinsichtlich der Vollständigkeit vielfach überholt sind. Dennoch werden sie durch DKL nicht vollständig ersetzt werden, wenn man bedenkt, daß beispielsweise Wackernagel auch Drucke ohne Noten verzeichnete und die bibliographische Beschreibung bis zur Inhaltsangabe ausdehnte, ja auch wichtige Vorreden mit abdruckte, während Zahn, dessen Melodielexikon DKL der Intention nach am nächsten kommen mag, den Berichtszeitraum bis an seine Tage heranzuführte. Die im DKL zu verarbeitende Materialfülle zwang indes dazu, hier engere Grenzen zu ziehen, sollte der Band mit – schätzungsweise – über 5000 Titeln (Zahn: 1471) nicht ein Mehrfaches an Umfang annehmen (und erschwinglich bleiben). Er umfaßt nun die Drucke mit dem Erscheinungsdatum zwischen 1481 und 1800 und beschränkt sich ausschließlich auf solche, „in denen mindestens eine Melodie mit Noten zu finden ist“, wengleich es schmerzlich erscheinen muß, daß durch diesen Verzicht die wohl einmalige Chance, auch jene Legion melodiloser Gesangbücher zu erfassen,

vorüber ist. Der dafür erforderliche Arbeitsaufwand an Mitarbeitern wird sich auf lange Sicht sicherlich nicht mehr finanzieren lassen, und es kann daher der gewiß richtigen Überzeugung der Herausgeber, nicht nur die Hymnologie, sondern auch die Kirchen-, Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte, die Germanistik und die Kulturgeschichte werde von dem hier erschlossenen Material profitieren, nur unter einem gewissen Vorbehalt zugestimmt werden. Eine Gesangbuchgeschichte läßt sich mit Hilfe der hier verzeichneten Quellen allein noch nicht schreiben.

Die bibliographische Beschreibung ist aus Platzgründen auf ein Minimum reduziert. Mitgeteilt werden im wesentlichen der Titel, darunter Druckort und Drucker (Verleger), Umfang und Fundorte. Gelegentlich wird auch auf spezielle Literatur verwiesen. Abweichend von den Gepflogenheiten bei RISM finden sich unter den Titeln auch solche, die heute nicht mehr nachweisbar sind, „deren früheres Vorhandensein aber durch ältere Bibliographien oder durch die Forschung sichergestellt ist“ (Vorrede). Der Versuch, Vollständigkeit und Kürze in der Titelwiedergabe miteinander zu vereinigen, wird durch Anwendung vielfältiger Abkürzungen unterstützt. Das ist üblich und legitim, geht aber wohl dort etwas zu weit, wo auch für Teile des Titels selbst, insbesondere für das Beiwerk wie z. B. Approbationen, Bilder, Privilegvermerke, Wappen usw. Abkürzungen auftreten, die als solche nicht eigens kenntlich gemacht sind, und weil unüblich, auch nicht ohne weiteres verständlich sind. Die Erteilung eines Privilegs, seine Dauer und Herkunft und auch seine Formulierung dürften zudem nicht nur wissenswert, sondern geradezu ein Identitätsmerkmal sein.

Der vorliegende Band soll durch einen folgenden, der sämtliche Register enthält, ergänzt und dadurch voll erschlossen und benutzbar gemacht werden. Hier wird ein Desiderat älterer bibliographischer Werke erstmals nachgeholt werden. Neben den Verzeichnissen der Titel, der Namen von Personen und Orten, der Drucker und Verleger soll der zweite Band eine ausführliche Einführung enthalten. Beide Bände zusammen, die in bislang ungekannter Vollständigkeit die Quellen nicht nur aus deutschen Bibliotheken, sondern auch – und das dürf-

te gleichfalls erstmalig sein – aus Bibliotheken von weiteren 18 Staaten (darunter auch Kanada und USA) erschließen, werden in Verbindung mit den älteren Gesangbuchbibliographien der hymnologischen Forschung hervorragende Dienste leisten und ihr neue Impulse verleihen.
(September 1976) Oswald Bill

HARTMUT SCHAEFER: Die Notendrucker und Musikverleger in Frankfurt am Main von 1630 bis um 1720. Eine bibliographisch-drucktechnische Untersuchung. 2 Bände. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 711 S. (Catalogus musicus. VII.)

Untersuchungen zur Lokalgeschichte der Notendrucker und Musikverleger liegen für den deutschen Sprachbereich bisher nur in geringer Zahl vor. Die meisten Drucker vor allem des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bedürfen noch eingehender bibliographischer Studien, bevor eine endgültige Wertung und Beurteilung der musikgeschichtlich relevanten Fakten möglich ist. Die Untersuchung Schaefers gilt einem Zeitraum, welcher durch die Zersplitterung des Musikdrucks auf zahlreiche kleinere Firmen gekennzeichnet ist. Erschwerend für die Forschung wirkt sich die Tatsache aus, daß vor allem für den Frankfurter Raum, dem die Studie gewidmet ist, das Gebiet der Musik von den meisten Firmen nur in verhältnismäßig begrenztem Umfang berücksichtigt wurde; die Gesamtproduktion bleibt in erster Linie anderen Fachgebieten vorbehalten.

Mit der vorliegenden, 1971 als Dissertation angenommenen Arbeit hat der Verfasser eine Grundlage für die biographische und bibliographische Erschließung der Produktionen Frankfurter Notendrucker und Verleger von 1630 bis 1720 geschaffen, so daß sich nunmehr aufgrund der zusätzlichen Studie von E.-L. Berz (für den Zeitraum von den Anfängen bis etwa 1630, Kassel 1970, *Catalogus musicus* V) der Notendruck Frankfurts bibliographisch gut überblicken läßt.

Das Hauptgewicht der Untersuchungen liegt auf der umfassenden bibliographischen Verzeichnung der einschlägigen Drucke durch Autopsie, nachdem das Titelmateriale aufgrund der einschlägigen Kataloge und

anderen Nachschlagewerke ermittelt worden war. Als wichtigste zeitgenössische Sekundärquelle wertete der Verfasser die Anzeigen der Frankfurter und Leipziger Meßkataloge aus, jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern in der zusammenfassenden Form des Verzeichnisses von A. Göhler (Leipzig 1902). Der auf Frankfurt Bezug nehmende Bestand wurde einer gewissenhaften Prüfung unterzogen, welche sich in den verschiedenen Abteilungen des Buches niedergeschlagen hat (Frankfurter Firmen, Auswärtige Firmen mit Druckort Frankfurt sowie Auswärtige Firmen, deren Publikationen Frankfurt als fingierten Erscheinungsort aufweisen oder in den Meßkatalogen mit dem Bezugsnachweis Frankfurt angezeigt wurden). Neben der *Musica practica* sind auch alle sonstigen Publikationen mit Noten angeführt (Lieder- und Gesangbücher, Komponistenporträts und Dedikationsblätter mit Noten, Gelegenheitswerke mit Musikbeigaben, Erbauungsliteratur mit Liedern, Schriftproben der Gießereien, nichtmusikalische Schriften mit Notendruck), außerdem die gesamte Literatur über Musik.

Es erübrigt sich, an dieser Stelle ausführlich auf den großen Nutzen derartiger bibliographischer Untersuchungen einzugehen. Hier sei nur festgestellt, daß sich nicht nur neue Tatsachen zu den einzelnen Druckerzeugnissen und Druckerpersönlichkeiten ergeben, sondern darüber hinaus viele Details zur Biographie einzelner Komponisten bemerkenswert bestätigt oder ergänzt werden können. Besondere Sorgfalt hat Schaefer der ausführlichen Beschreibung der Drucke gewidmet (u. a. diplomatisch getreue Wiedergabe des jeweiligen Titels), so daß nicht nur der Forschung, sondern auch dem Buch- und Bibliothekswesen mit den exakten Angaben ein außerordentlicher Dienst erwiesen wurde. Angaben über den Umfang und das Format des Druckes sind sogar die Signaturen der Druckbogen und Hinweise auf den Druckspiegel und die Drucktechnik hinzugefügt. Fundorte und Literaturangaben ergänzen den informativen Wert des Kataloges beträchtlich.

Der Bibliographie (Band 2) voraus geht ein stattlicher Band mit speziellen Ausführungen zum Frankfurter Notendruck. Umfassend beleuchtet der Verfasser die Drucktechnik anhand der verschiedenen Typen-

materialien (Typensätze), deren Kenntnis eine Typentabelle mit Faksimiles und mit Maßangaben ausgewählter Typen vermittelt. Für den Vergleich der Frankfurter Notentypen untereinander stellt dieser Abschnitt in methodisch geglückter Form ein wertvolles Hilfsmittel ebenso bereit wie für die Identifizierung fremder Notentypen. Der Hauptteil des Bandes ist der Druckerbiographie und Firmengeschichte gewidmet. In den chronologisch geordneten Abschnitten wertet der Verfasser geschickt die vorhandene, teilweise verstreute Literatur aus und bespricht die in der Bibliographie verzeichneten Titel in Verbindung mit der Geschichte der einzelnen Firmen.

Ein Anhang zum letzten Band enthält solide ausgearbeitete Register, ein ausführliches Literatur-Verzeichnis sowie außerordentlich nützliche Spezialverzeichnisse (Abkürzungen, Sigel, Abbildungen). Mehrere Abbildungen illustrieren die Studien, welche in Anlage und Ausführung nicht nur in der Musikforschung Beachtung verdienen. (Mai 1976) Richard Schaal

Dichterliebe. Heinrich Heine im Lied. Ein Verzeichnis der Vertonungen von Gedichten Heinrich Heines, zusammengestellt zum 175. Geburtstag des Dichters [von Annemarie ECKHOFF und Lutz LESLE]. Hamburg: Hamburger Öffentliche Bücherhallen – Musikbücherei 1972. 87 S.

Ein Katalog der Vertonungen Heinescher Gedichte ist seit langem ein Desideratum der Musikforschung – ist doch kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts so häufig in Musik gesetzt worden wie Heine. Schubert hat er angezogen wie Loewe und Mendelssohn, Schumann und Brahms wie Hugo Wolf, aber auch Hanns Eisler. Das vorliegende Verzeichnis ist freilich nur ein erster Schritt zu einem solchen Katalog: es „führt alle Vertonungen der Gedichte von Heinrich Heine auf, die sich im Besitz der Musikbücherei der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen befinden“. Diese Beschränkung bringt – vor allem für weniger bekannte Meister – naturgemäß gewisse Zufälligkeiten mit sich; so spricht zwar das Vorwort von 119 Kompositionen nach Heines Gedichten von Vesque von Püttlingen – im Katalog findet man davon jedoch nur 23. Dennoch

ist es erstaunlich, ein wie farbiges Bild von der Liedkomposition nach Heinescher Dichtung er uns vermittelt.

Das Verzeichnis gliedert sich in zwei Teile: der erste – „Liedanfänge und Liedüberschriften“ – nennt zu jedem Liedanfang die Komponisten eines Gedichtes; Konkordanzen zu den Liedertiteln der Komponisten und Heines sind eingearbeitet. Aus Raumgründen verzichtete man leider auf genauere bibliographische Angaben: Opuszahlen und die Titel eventueller Zyklen müssen zur Identifikation einzelner Kompositionen genügen.

Der zweite Teil – „Komponisten“ – führt unter dem Namen eines Komponisten die nachgewiesenen Heine-Lieder auf, wobei – neben Vesque von Püttlingen – zahlenmäßig vor allem Robert Franz (mit 62 Kompositionen) und Robert Schumann (mit 43 Kompositionen) herausragen.

In einem Vorwort „Zum Thema“ gibt Lutz Lesle einen anschaulichen historischen Überblick über die Vertonungen Heinescher Gedichte. Ausgehend von Schuberts Heine-Liedern im *Schwanengesang* (er weist dabei auf den grundsätzlich neuen Ton dieser Lieder in Schuberts Liedschaffen hin) wendet er sich insbesondere Schumanns *Dichterliebe* zu (und betont dabei die Bedeutung des Ironischen gerade in diesem Zyklus).

Dankbar ist der Benutzer für die zahlreichen Faksimiles, die der Katalog enthält: abgebildet sind verschiedene Titelseiten seltener Erstausgaben und das Autograph von Mendelssohns *Allnächtlich im Traume*.

(Januar 1975)

Walther Dürr

FRIEDRICH BASER: Große Musiker in Baden-Baden. Tutzing: Hans Schneider 1973. 236 S.

Friedrich Baser schreibt im Vorwort dieses Buches mit Recht „Baden-Baden ist eine Musikgeschichte wert“, doch nennt er es mit gutem Grund (und sicher nicht nur wegen des wirkungsvolleren Titels) *Große Musiker in Baden-Baden*. Denn deren Aufzählung, die ein Einordnen in einen größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang vermissen läßt, bildet den Hauptinhalt. Aber es sind keineswegs nur „Große“, die

dem Leser in dieser Chronik rund um das Kurhaus, die Konzertsäle und die Lichten-taler-Allee begegnen, viele, ja allzu viele sind darunter, die kaum noch Interesse erwecken können, nicht zuletzt deshalb, weil der Verfasser nur selten dazu beiträgt, die „Herauf-beschworenen“ auch zu echtem Leben zu erwecken. Abschnitte wie die über Berlioz, Clara Schumann und Brahms, Wagner oder die Sängerin und Gesangspädagogin Pauline Viardot-Garcia bilden davon eine rühmliche Ausnahme. So wirken die Erzählungen des Chronisten auf die Dauer ermüdend, zumal sie jener spritzig-eleganten Diktion ermangeln, die selbst Belanglosigkeiten noch interessant erscheinen zu lassen vermag. Hier hätte nicht nur gestrafft, es hätten auch die zahlreichen Wiederholungen ein-und derselben Begebenheit (noch dazu in der gleichen Formulierung) eliminiert werden müssen. Die Ursache für diese Wiederholungen liegt darin begründet, daß Baser immer wieder sich selbst abschreibt, gelegentlich auch andere, und diese Passagen zwischen einige neue einschleibt. So hat Baser beispielsweise den Anfang seines Kapitels *Französische und internationale Musikfeste im Weltbad* (S. 17) bis einschließlich des zweiten Abschnittes (S. 18) wörtlich der Anmerkung 50 und der Seite 245 seiner *Musikheimat Baden-Württemberg* entnommen, desgleichen den zweiten Abschnitt auf Seite 20, während die Seiten 167/68 teils wörtlich, teils leicht verändert aus der *Erlebten Musikgeschichte* von Max Butting stammen, ohne diesen als Autor zu nennen. Man fragt sich unwillkürlich, was an wirklich Neuem von Belang an diesem Buch übrig bleiben würde, wenn man es mit den zahlreichen Beiträgen Basers in Zeitschriften und Zeitungen vergliche.

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

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

Eine von Karl Gustav Fellerer angeregte und geförderte Arbeit, für die reiches Quellenmaterial vorlag, vor allem im lückenlosen Bestand Bielefelder Zeitungen von 1809 bis

zur Gegenwart. Das hat den Verfasser allerdings veranlaßt, diesen Quellen folgend, seine Darstellung primär chronologisch anzulegen, was zu einer zeitweise ermüdenden Aufzählung von Namen und Fakten und vor allem zu zahlreichen Überschneidungen geführt hat. Eine straffere Zusammenfassung und eine mehr sachlich als zeitlich bestimmte Einteilung wäre m. E. eher angezeigt gewesen. Auf diese Weise hätte man einzelne Institutionen, wie z. B. den *Musikverein* und sein Wirken vom ersten öffentlichen Konzert im Jahre 1820 an kontinuierlich durch die folgenden Jahrzehnte darstellen können, statt wie jetzt die Nachrichten darüber auf Seite 24 ff., 74 ff., 127 ff. u. a. zusammensuchen zu müssen, um nur ein Beispiel zu nennen. Begrüßenswert ist es dagegen, daß der Verfasser die Entwicklung in Bielefeld im Kontext zu derjenigen im übrigen Deutschland sieht, wie am Beispiel der *Liedertafel* dargelegt sei (Zelters *Liedertafel* – Gründung 1808, die erste *Liedertafel* in Bielefeld 1831 gegründet, s. S. 31). Ähnliches gilt für die „Gründungswelle“ von Männerchören nach 1848 und vor allem Ende der 1870er Jahre im Zuge des immer stärker erwachenden Nationalbewußtseins.

Besonders hervorgehoben sei das intensive Eingehen des Verfassers auf die soziologischen Gegebenheiten, z. B. darauf, eine wie große Rolle gerade im 19. Jahrhundert die soziale Herkunft für die Mitgliedschaft in verschiedenen musikalischen Vereinigungen spielte und welche Folgen das für die Zusammensetzung dieser Chöre und Liebhaber-orchester hatte (s. bes. S. 33, 55, 63 und 143).

Der Volkskundler findet in dieser Arbeit vor allem viele Einzelinformationen, wie z. B. über die Kurrendesänger (S. 35) und das sogenannte „Leichensingen“ (S. 37 und 135), über das Turmblasen (S. 94) sowie über Fahrende Musiker (S. 41 f., 45), um nur einiges zu nennen. Zu begrüßen ist auch, daß ganze Konzertprogramme abgedruckt werden, so daß der Leser die Möglichkeit hat, sich über den Wandel des Repertoires zu informieren.

Zum Literatur-Verzeichnis sei angemerkt, daß es ratsamer wäre, Zeitschriften u. ä. nicht abgekürzt und ohne Erscheinungsort zu zitieren, wie z. B. im Falle der Zeitschrift *Westfalen* und des Werkes *Der Raum Westfalen*.

Im übrigen wird die Arbeit, die mit ihrer Fülle von Fakten von Fleiß und Akribie des Verfassers zeugt, ihren verdienten Platz unter den musikalischen Ortsgeschichten einnehmen und darüber hinaus namentlich in Bielefeld selbst ein wichtiges Nachschlagewerk nicht nur für die musikalischen Vereinigungen werden, sondern für jedes Haus, in dem musiziert wird.
(Februar 1976) Renate Brockpähler

GEORGES FAVRE: Histoire Musicale de la Principauté de Monaco du XVI^e au XX^e siècle. Monaco: Éditions des Archives du Palais Princier – Paris: Éditions A. et J. Picard (1974). 154 S., 16 Taf.

Der Gegenstand der Untersuchung war nicht einfach und das Buch antwortet nicht auf die Gesamtheit des Titels. Nach der Lektüre scheint es nicht möglich, eine „*histoire musicale de la Principauté de Monaco*“ zu schreiben, da diese sich hinsichtlich der Epochen eher unerheblich denn profiliert darstellt. Unwillkürlich denkt man hier an das französische Sprichwort, Titel einer Fabel von Jean de la Fontaine: „*Le grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf* . . .“ („Der Frosch, der sich ebenso dick machen will wie der Ochse“) . . . Verhält es sich hier nicht ein wenig so, als wenn man von Honoré I., Fürst von Monaco, sagen wollte: „Das ist der Louis XIV. des Fürstentums“, um einen Schriftsteller vom Anfang des Jahrhunderts zu paraphrasieren. Ebenso möchte das Buch zweifellos den Glauben an die Existenz einer Musikgeschichte des Fürstentums Monaco erwecken.

In Wirklichkeit aber gibt es keine fortlaufende Geschichte, sondern nur zwei hervorstechende Zeitabschnitte, deren Beschreibung ausgereicht hätte, um dieses Buch zu verfassen. Der erste umfaßt die Regierungszeit Antoine I. (1660-1731), der zweite beginnt mit der Gründung der ersten Spielbank von Monaco 1856, anders ausgedrückt mit der Eröffnung des ersten Casinos. Zwischen diesen Zeiten aber herrscht gänzliche oder nahezu gänzliche Leere.

Die Beschreibung dieser beiden Zeitabschnitte durch Georges Favre regt daher vor allem zur Betrachtung an, nicht zuletzt deswegen, weil sie gründlich ist und weil sie sich auf zahlreiche Dokumente stützt.

Fürst Antoine I., ein aufgeklärter Herr-

scher, war ein wahrhafter Liebhaber der Musik. „*Ich bin Ihnen für Ihre Liebe zur Musik unendlich dankbar*“, sagt er sehr hübsch zu seinem Schwiegersohn Jacques de Maignon. Er bildet seine Kinder in der Musik aus, gewährt Couperin den Lebensunterhalt, um auf diese Weise seine Lieblingstochter in der Kunst des Klavierspiels zu fördern, trägt Sorge für die musikalische Erziehung seiner begabtesten Untertanen, erstellt eine glänzende Musikbibliothek, die leider nach seiner Regentschaft verstreut wurde, und hielt sich über alle musikalischen Neuheiten auf dem Laufenden. Seine musikalische Welt ist im übrigen beschränkt auf Italien und Frankreich und verschließt sich völlig gegenüber der deutschen Kulturwelt. Die soziologische Feststellung, die sich aus der Untersuchung Georges Favres ergibt, ist die, daß die Oper die absolute Vorherrschaft gegenüber allen anderen Gattungen hatte, die Oper, die andererseits als „*charmantes Vergnügen*“, als das vollkommene Symbol des Vergnügens einer Pariser Jugend und der damals in den Kulissen erlebten Liebesabenteuer galt. Dabei handelt es sich im übrigen nur um die französische Oper und um ihre damalige Lebenskraft; einmal mehr wendet sich die Geschichte dem Fürstentum Monaco zu. Wenn Antoine I. schreibt: „*(Im Palast) musizieren wir von morgens bis abends und die Tage scheinen kurz zu sein. Oh! 'Dolce vita'*“, so zweifeln wir sicher nicht an seinen Worten. Bleibt schließlich noch darauf hinzuweisen, daß sein Blick ganz nach Paris gerichtet ist. Auch wenn Favre das Leben des Komponisten Honoré Langlé (geb. 1741 in Monaco) beschreibt, muß er erkennen, daß die Karriere dieses Musikers niemals mit der Geschichte des Fürstentums verbunden ist, sondern mit der Geschichte der französischen Hauptstadt.

Bei der Untersuchung des Wiederauflebens der Musik im 19. Jahrhundert, verbunden mit dem Aufschwung (und den finanziellen Möglichkeiten) des Casinos, geht Georges Favre zweifellos mit vollem Recht mehr auf die Entfaltung der Oper ein als auf diejenige der reinen Instrumentalmusik (47 gegen 10 Seiten). Deutlich erkennt man hier noch die Schwierigkeiten der Aufnahme der Musik der Romantik und der deutschen Musik in die Konzerte bis zu der Zeit, da Arthur Steck im Jahre 1885 an die Spitze des Orchesters tritt. Die ersten

Aufführungen mehrten sich später und zwar im gleichen Maße, wie sich der musikalische Horizont erweiterte und auch aus Rußland oder Deutschland kommende Musikwerke aufgenommen wurden. Es liegt so im Bereiche des Möglichen, daß Nietzsche, der sich im Dezember 1885 in Nizza aufhielt, in Monaco zum ersten Mal das Vorspiel zum *Parsifal* von Wagner hörte. Léon Jehin, der Nachfolger von Arthur Steck, behält in den Programmen der Konzerte, die er veranstaltet, diese Weltoffenheit bei. Die von Favre im Anhang publizierten Verzeichnisse der symphonischen Werke, die unter der „Herrschaft“ dieser Dirigenten in Monaco ihre Erstaufführungen erfuhren, sprechen für sich.

Was die Kunst der Oper betrifft, so erlebte sie durch den mächtigen Impuls von Raoul Gunsbourg (1893-1951) eine erstaunliche Reihe von Uraufführungen. Von 1893 bis 1914 sind u. a. in Szene gegangen: Hector Berlioz: *La Damnation de Faust*; César Franck: *Hulda, Ghiselle*; Edouard Lalo: *La Jacquerie*; Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre Dame, Chérubin, Thérèse, Don Quichotte*; Camille Saint-Saëns: *Hélène, L'Ancêtre*; Georges Bizet: *Don Procopio*; Gabriel Fauré: *Pénélope*, ganz abgesehen von Maurice Ravel: *L'enfant et les Sortilèges*. Dies alles ist ein Beweis für die unglaubliche Lebendigkeit des Direktors der Oper von Monaco. Damals schreibt *Le Figaro*: „Man geht nach Monte Carlo, wie man nach Bayreuth geht.“ Sicher, aber es war in diesem bestimmten Fall ein Bayreuth, das mehr Uraufführungen gebracht hatte als Werke, die dem Spielplan der „geweihten Vergangenheit“ angehörten. So dreht es sich bei den Überlegungen, die dieses Buch abhandelt, hauptsächlich um die Frage: Wäre es heute noch möglich, internationales Gehör zu finden, wenn man einen entsprechenden Teil der Tätigkeit einer solchen Institution zeitgenössischen Werken widmete? Gibt es überhaupt noch eine derartig enge Beziehung zwischen dem Publikum und den Autoren von heute?

Dieser Versuch, die Musikgeschichte „auf einem Felsen“ zu beschreiben, bedeutet letztlich die Darlegung der Musik eines Mikrokosmos, der die Situation und die Entwicklung der Musik eines Makrokosmos widerspiegelt. Und darin liegt letzten Endes über das Fürstentum hinaus sein Reiz.

(November 1975)

Brigitte Massin
(Deutsch von Chr. H. Mahling)

The German Baroque. Literature, Music, Art. Hrsg. von Georg SCHULZ-BEHREND. Austin und London: University of Texas Press 1972. 166 S.

Die Vorträge, die in diesem Buch zusammen erschienen sind, wurden für das Symposium *Der deutsche Barock* vorbereitet, das am Institut für die germanischen Sprachen der Universität von Texas in Austin stattgefunden hat. Der Herausgeber erklärt in der Einleitung, daß der Untertitel des Symposiums „Literatur, Musik, Kunst“ den Wunsch zum Ausdruck bringe, statt der üblichen Beschränkung auf Sprache und Literatur ein umfassendes Bild der gesamten künstlerischen Errungenschaften dieser Epoche zu vermitteln.

In dem ersten Beitrag beschreibt Leonhard FORSTER den Einfluß von Martin Opitz und seinen beiden Schriften *Buch von der deutschen Poeterey* und *Teutsche Poemata* auf die Reform der deutschen Poesie. Förster glaubt, daß diese Reform nicht unvorbereitet kam, jedoch sei die genaue Rolle der Vorgänger von Opitz noch nicht genügend untersucht.

J. D. LINDBERG befaßt sich mit dem Opern-Libretto als einem vernachlässigten Genre der deutschen Literatur. Die Anzahl der Opern-Libretti übertraf die der gesprochenen Dramen. Obwohl die deutschen Libretti in der Mehrzahl dem italienisch barocken Libretto-Schema folgten, die Heroen und Heroinnen waren Menschen ihrer Zeit, mit den Gedanken und Ideen ihrer Zeitgenossen. Lindberg beschreibt die Gründung der vier wichtigsten Opern-Zentren in Hamburg, Braunschweig, Leipzig und Weissenfels, sowie die Repertoire-Politik und die künstlerische Evolution, und gibt zugleich eine ausführliche Bibliographie. Zwei Librettisten werden besonders hervorgehoben: Christian Heinrich Postel und Barthold Feind. Beide waren der Meinung, daß das Publikum nicht nur unterhalten, sondern auch belehrt werden solle. Deswegen haben ihre Libretti auch einen didaktischen Zug. Feind schrieb den Traktat *Gedanken von der Oper*. Er bevorzugte als Modell die dramatische Schreibart von Shakespeare gegenüber den literarischen Formen des französischen Neoklassizismus. Seine Libretti und theoretischen Schriften brachten Änderungen in das deutsche dramatische Werk und deswegen verdient Feind wieder als Schriftsteller entdeckt zu werden.

„Die Beziehung zwischen Wort und Ton in der Barockzeit“ ist der Titel der Abhandlung von Hans-Heinz DRAEGER. In der Beschreibung der verschiedenen Kriterien für die Wort-Ton Beziehungen, behauptet Draeger, daß das eigentliche Ziel der Barockmusik „*expressio verborum*“ war – der Ausdruck der Bedeutung der Worte – wie auch „*affectus exprimere*“ – Ausdruck der Affecte. Draegers eigene Analyse besteht aus zwei Kategorien: in der ersten ist der Text der Musik untergeordnet, und in der zweiten wurzelt die Musik in der latenten Sprach-Melodie. Draeger zitiert die Kritik der Bachschen Zeitgenossen über das unnötige Wiederholen der einzelnen symbolisch komponierten Wörter, die das Verständnis des Textes erschweren. Draeger belegte diese Ansichten mit Musikbeispielen aus der Johannes- und Matthäuspassion. Draegers Analyse braucht jedoch eine weitere Erklärung. Joh. Seb. Bach bedient sich gelegentlich der Schilderung des Textes durch musikalische Symbole, obwohl er nicht zögerte, manchmal ältere Musikstücke dem neuen Text anzupassen. Er war in erster Linie ein Komponist des polyphonen Satzes. Tonmalerei und musikalische Symbolik waren nicht immer ein Maßstab seines Komponierens und seiner musikalischen Bestrebungen.

Blake Lee SPAHR beschreibt den Begriff des Spiegels in der deutschen Barockpoesie und deutet ihn als ein Symbol zur Kennzeichnung einer Dualität der Existenz. Dieser Begriff ist nicht nur als „Schein“ oder Widerspiegelung zu verstehen, sondern auch als ein Element der Wahrheit.

Justus BIER gab statt seines Vortrags eine Abhandlung über den deutschen Maler und Graphiker Johann Adam Delsenbach. Bier beschreibt die Delsenbachschen Ansichten der Stadt Nürnberg. In 114 Abbildungen ist der mittelalterliche Charakter der Stadt durch Szenen des täglichen Lebens in einer meisterhaften Projizierung der Perspektive und der architektonischen Maße wiedergegeben.

Das Zitat des Opitzschen Verses am Ende der Abhandlung von Draeger, könnte sehr gut als Motto des ganzen Buches paraphrasiert werden: „... es weiß auch fast ein Kind / daß dein und meine Kunst / Geschwister Kinder sind.“

(Februar 1975) Jelena Milojković-Djurić

JOACHIM BLUME: *Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele.* Wolfenbüttel und Zürich: Möseler (1972). 83 S.

„Gegenstand der . . . Untersuchung ist das Aufspüren von Entwicklungszügen in der Musik von 1910 bis zum Zweiten Weltkrieg, wobei Entwicklung in der Kunst mehr als Veränderung denn im Sinne von Progression verstanden sein will. Die Auswahl der behandelten Werke ist subjektiv, denn ich habe mich ausschließlich mit solchen Stücken befaßt, die mich näher interessieren, weil sie mir vom Hören her gefielen oder weil sie mir zur Darstellung bestimmter Entwicklungsstadien besonders geeignet erschienen“ (S. 5).

Des Autors Hinweis auf seine Themenstellung ist im ganzen zutreffend und doch insofern irreführend, als genaugenommen nur ein einziger Entwicklungszug untersucht wird, und zwar derjenige, der „über bestimmte Werke von Debussy, Skrjabin, Schönberg, Webern und Messiaen zu total-determinierter Musik führt“ (S. 22). Das kompositorische „Verfahrensprinzip“, das sich nach Joachim Blume – und dies ist tatsächlich, wie sich erweist, ein fruchtbarer Gedanke – in den untersuchten (etwa 15) Werken zunehmend deutlicher artikuliert und historisch akkumuliert, ist das später „seriell“ genannte. Fermenthaft gärt es – in Form zahlenmystischer und symbolistischer Momente, kanonischer Künste, axialsymmetrischer Motivumbildungen, eingearbeiteter Akrosticha u. ä. – seit je in der abendländischen kompositorischen *res facta*. Besonders lohnend erweisen sich Blumes „serielle“ Untersuchungen an (noch) nicht seriellen und nicht-dodekaphonen Stücken von Debussy (*Préludes* I, 1910, Nr. 2: *Voiles*), Cyril Scott (*Rainbow-Trout*), Skrjabin (Klaviersonate Nr. 7, op. 64), Webern (5 Sätze für Streichquartett op. 5), Schönberg (3 Klavierstücke op. 11), Varèse (*Hyperprism* und *Ionisation*). Nimmt man einmal die in Diether de la Motte's *musikalische analyse* (Bärenreiter 1968, mit kritischen Anmerkungen von C. Dahlhaus) für den heutigen Anspruch aufgestellten Analyse-„Wegweiser“ als eine Art Maßstab an – jedenfalls für die kompositionsunterrichtlich-handwerkliche Praxis –, so darf man Blume bescheinigen, daß er gute Arbeit geleistet hat, zumindest gute Vorarbeit für ein noch

nicht annähernd erschöpftes und wichtiges Thema. Je nach Art des Werks, das er sich vornimmt, befragt er es hinsichtlich der Faktur-, „Schichten“, die ihm für sein Problem aufschlußreich erscheinen: Tonhöhenverhältnisse und -register, Klangdichte und Akkordik, Rhythmik und Pausen, Dynamik und Tempo, Takt, Metrum, Wahl der Instrumente und Klangfarbe, Artikulation, Phrasierung. Nur das Stimmführungsproblem wird nicht, das Konsonanz-Dissonanzproblem bloß beiläufig, aber immerhin kritisch, erwähnt (S. 36 und 47).

Joachim Blume unterscheidet drei Integrationsstufen „seriellen Verfahrens“: 1) „Allgemeine serielle Technik“ – etwa im Sinne der oben genannten Werke, in denen das Material in der Regel noch in keiner Hinsicht total durchorganisiert ist; 2) „Zwölftönig-serielle Technik“ – Dodekaphonie in allen Spielarten und Individualisierungen bis zu Weberns „Reihentechnik als Möglichkeit konzentriertester polyphoner Gestaltung“ (W. Kolneder, in: *A. Webern . . .*, Rodenkirchen 1961, S. 102); 3) „Spezielle serielle Technik“ – wozu Blume bereits den späten Webern, vor allem aber die „total determinierte Musik der Webern-Nachfolge nach dem Zweiten Weltkrieg“ zählt (S. 57). (Er überschätzt deren Bedeutung und Ausmaß anscheinend, setzt sich auch mit den zuerst von Kolneder bemerkten – noch bei Ligeti, *Melos 33*, 1966, S. 116-118, also bis offenbar heute sich forterbenden – Mißverständnissen über die Bedeutung der „punktuellen Manier“ [Blume, S. 36] bei Webern nicht auseinander. Vielleicht bringt es die angekündigte Fortsetzung der Arbeit?)

Alles andere, nicht im weitesten – Blumeschen – Sinne „serielle“ Komponieren wird von ihm „modal“ genannt. Die diesbezüglichen terminologischen Erörterungen – und überhaupt der „Begriffe“ überschriebene 1. Teil der Arbeit – sind wenig überzeugend, größtenteils auch überflüssig, zumal der das „serielle“ Prinzip betreffende Hauptgedanke erst, wie beiläufig, viel später (S. 57-58) ausführlich dargelegt wird. Auf acht knappen Seiten, ohne jede Bezugnahme auf die Entwicklung und den Stand des musiktheoretischen Denkens eilt dieser 1. Teil an einer Anzahl fachlich gewichtiger Begriffspaare und Einzelbegriffe mehr vorbei, als daß er sie einvernehmlich träge: „Tonalität-Atonalität“, „Modalität-Serialität“, „System und

Material“, „Funktion“ und Form“, „Rhythmus“, „Notation“, „Qualität, Kunst“. Das liest derjenige, der sich um diese Materie Kopfschmerzen macht oder nur weiß, wie viele ernsthafte Forscher sie sich machen, nicht gern, abgesehen vom gelegentlichen Stolpern über falsch benutzte Termini (z. B. „isorythmisch“ auf S. 33 und 63).

Zu den nicht übersehbaren Schwächen des Buches gehört der in die gleiche Richtung weisende Verzicht auf die Erwähnung eventuell von anderer Seite übernommener Untersuchungsergebnisse oder -anregungen, überhaupt auf die Anziehung anderer Arbeiten über die untersuchten Werke und also auch hierin auf die Kommunikation mit dem Stand wenigstens der Praxis, wenn nicht der Forschung. Der Autor selbst hätte den größten Gewinn daraus ziehen können, etwa schon durch den Einbezug neuer statistischer Analysemethoden (Stuttgarter und Kölner Schule, und allgemeinästhetisch: Bense, Fucks . . .), oder des das Material-Denken entlastenden Ansatzes von der „Gebärde“ her (Schnebel, letztlich auf Brecht-Eisler, ja Kurth-Mersmann zurückgehend). Ob Blume weiß, daß viele der von ihm besprochenen Stücke bereits mehrfach mit teilweise ähnlichen Ergebnissen besprochen worden sind, und daß es auf Analysen basierende Werk-Monographien gibt, die denjenigen brennend interessieren müßten, der es ernst mit dem Versuch meint, „im Labyrinth kompositorischer Arbeitsmöglichkeiten nach der Stilwende um 1910 einige Hauptwege zu finden“ (S. 22) – ? Ich nenne nur die bedeutende, auch hinsichtlich der Quellen- und Literaturlauswertung vorbildlich gründliche Monographie Reinhold Brinkmanns über *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11, Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Wiesbaden 1969, Bd. VII der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft). Brinkmanns Buch hätte Joachim Blume sogar in seinem Hauptgedanken stützen können, etwa mit Ausführungen zu Arbeiten Dritter, die Schönbergs op. 11 für vorweggenommene reihentechnische Arbeitsgänge in Anspruch nehmen zu können glauben (Brinkmann S. 51 und früher).

Ungerecht wäre es, dem Autor die Unvollständigkeit seiner Analysen und das häufige Fehlen von Hinweisen auf die konstitutiven musikalischen Gedanken der untersuchten Werke ernstlich zum Vorwurf zu

machen. Es geht ihm um den Nachweis des Vorhandenseins, der Art, des Umfangs und immer wieder der kompositorischen Fruchtbarkeit des (allgemeinen oder je besonderen) „seriellen Prinzips“ – und das freilich jeweils „am Werk“, an verschiedenartigsten Werken. Der Sachverhalt entschärft auch die bereits geäußerte Kritik, ja, er bringt in erster Linie Gewinn. Zum Beispiel beschert er dem Untersuchenden häufig mühelos und wie beiläufig Einsichten in substantielle Parallelen zwischen sehr verschiedenen Kompositionen und Komponisten (z. B.: Debussy, Scott, Skrjabin und sogar Wagners *Tristan*-Anfang; weiter: 1. Satz von Weberns op. 21 und dessen Variationen op. 27, S. 42; oder: Vergleich Webern-Varèse, S. 30 und später).

Man wünschte sich einmal eine ausführliche Synopsis der wichtigsten und wertvollsten Analyse-„Funde“ hinsichtlich einiger Hauptwerke der Perioden der Neuen Musik (und vielleicht der Musik überhaupt). Manche wertvollen Entdeckungen und mühselig herausgefundenen Strukturzusammenhänge finden sich auf viele Einzeldarstellungen verstreut, wenn es freilich auch sein Gutes hat, daß immer wieder Leute sich unbefangen, ab ovo, an die Arbeit des Eindringens in Werke machen, die man bereits für analytisch „abgeerntet“ halten mag. (So machte Siegfried Borris die auch von Blume weder bemerkte noch angemerkte Entdeckung, daß zu Anfang von Weberns Sinfonie jeder Ton (jede Tonigkeit) in seinen Wiederholungen an eine gleichbleibende absolute Tonhöhe gebunden ist, wodurch „ein in die Zeit projizierter Klangraum“ entsteht, der sich genau „als ein um den Eröffnungston a gelagerter aufsteigender 5-Quarten-Akkord (D-G-c-f-b-es') und den gespiegelten absteigenden 5-Quarten-Akkord (e''-h'-fis'-cis'gis-dis) erweist.“ [S. Borris, *Stilistische Synopsis. Analogien und Kontraste*, in: *Stilporträts der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, Bd. 2, Berlin 1961, S. 77.]

Eine Bemerkung noch zur Verteilung der Gewichte in Joachim Blumes Arbeit. Die etwa 2/5 des Beispielteils umfassenden dodekaphonen Reihenuntersuchungen hätten zugunsten substantieller Darstellungen etwas beschnitten oder in den Akzenten verlagert werden sollen, entsprechend dem

Schönbergischen Mahnwort: „Für mich kommt als Analyse nur eine solche in Betracht, die den Gedanken heraushebt und seine Darstellung und Durchführung zeigt.“ (Natürlich ist der reinmusikalische „Gedanke“ gemeint, nicht ein poetischer.) Blume weiß um das Problem und rechtfertigt sich: „Das etwas mühselige Heraustüfteln der Reihenverläufe, Reihenformen und -umformungen kann nur nachweisen, daß es sich eindeutig um Musik auf zwölftönigserieller Basis (Reihentechnik) handelt“ (S. 28). Aber das weiß man ja schließlich schon; warum also so viel davon? Weil es „in einigen Werken . . . zur Erhellung der Formstruktur“ nötig sei, meint Blume. Gewiß, aber dann muß dies Ziel auch deutlich angesteuert werden.

Ein Sonderlob dem Autor für die ganz auf Anschaulichkeit eingerichteten Notenbeispiele und graphisch-tabellarischen Zusammenstellungen – und dem Verlag für die vorzügliche und hinsichtlich der sehr umfangreichen Notenbeispiele großzügige Herstellung! Das heißt allerdings nicht, daß man nach Notendruckfehlern vergebens suchte. Sie überfallen den Leser gelegentlich sogar ungesucht (z. B. auf den Seiten 30, 31, 56, 60, 76 . . .).

(Januar 1973)

Jens Rohwer

Autorenkollektiv: Dějiny české hudební kultury 1890/1945 (Die Geschichte der tschechischen Musikkultur von 1890-1945). Bd. I: 1890-1918. Prag: Akademia-Verlag 1972. 300 S., 192 Abb., Notenbeisp.

Obwohl nur die theoretische Einleitung, der ausführliche Inhalt und die Bildüberschriften deutschsprachig zugänglich sind, verdient das Werk unsere Aufmerksamkeit. Erstens ist es eine Kollektivarbeit im wahren Sinne, d. h. nicht eine bloß redigierte Sammelchrift, sondern eine stilistische Verschmelzung einzelner Beiträge, deren Schlußfassung diskutiert und abgestimmt wurde. Zweitens geht es um eine soziologisch aufgefaßte Geschichte der musikalischen Kultur schlechthin, d. h. nicht nur des Schaffens und der Komponistenschicksale, sondern auch des Musikbetriebs, der sozialen Rezeption und sogar der Trivialmusik. Dem entspricht die Gestaltung in vier umfangreichen Abschnitten: I. *Das*

Musikleben; II. Die Künstlerpersönlichkeiten; III. Die Musikgattungen; IV. Die Musiksprache, Stilcharakteristik und das ästhetische Ideal der Epoche. Der erfreuliche Einfluß des soziologischen Ausgangspunktes macht sich sichtbar in einer objektiven Wiedergabe der historischen Faktizität, ohne ideologisch verzerrende Akzente; es fehlt z. B. nicht ein Kapitel über Kirchenmusik, die Einwirkungen des Marktes und der Warenproduktion sind ohne übliches emphatisches Vokabular geschildert. Schon in dieser Fassung bereichert das Werk unsere Kenntnisse des mitteleuropäischen Musikgeschehens. Wird die Geschichte der deutschen Musikkultur in Böhmen und die Rezeption der deutschen Musik nur in Konturen erörtert (Vgl. Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alexander Zemlinsky u. a. nach dem Personenregister), so ist daran nicht etwa eine nationalistische Einschränkung, sondern allein der Mangel an Vorarbeiten und die unzureichende Erschließung der Quellen schuld. Die entdeckungsreiche Bildausstattung, Dokumente zu musikalischen Motiven des Prager Jugendstils oder zur symbolistischen Expression des Erfinders der kinetischen Malerei Fr. Kupka („Klaviatur“, 1909) machen das Buch für jeden kulturgeschichtlich und soziologisch interessierten Musikforscher reizvoll. Diesem durchaus positiven Eindruck widerspricht leider gerade die deutschsprachige Einleitung. Die hier artikulierte Theorie der Musikgeschichtsschreibung leidet an Verbalismen, die, mögen sie auch in der Originalsprache durch den Hauch einer wissenden Überlegenheit auf den Leser wirken, allein durch die Übersetzungsoperation sich als Banalitäten entblößen. Ein Beispiel: „*Das für den natürlichen Prozeß der logischen Abstraktion typische methodische Vorgehen vom Einfachen zum Komplizierten ist dabei Ausdruck der Erkenntnis, die von der vom Phänomen her konkreten Sphäre zum inneren Wesen, also vom Pseudokonkreten zum wirklichen Konkreten der in ihrer realen Totalität begriffenen Phänomene vorgeht*“ (S. 14). Daß hier hegelianisch von „Gesetzmäßigkeiten“, von „dialektischer Einheit“ und anderem mehr geredet wird, nimmt – zum Vorteil des Werkes – auf die eigentliche Wiedergabe der historischen Faktizität kaum Einfluß und bleibt (es ist zu hoffen, daß auch im

Bd. II dem so wird) auf der Ebene einer einleitenden Pflichtübung. Das in der Regel aus der Auslegung selbst konstruierte „Gesetzmäßige“, in dem verschiedene Lehrformeln ihre Geltung aufweisen müssen, wird nicht der wirklichen Geschichte imputiert, es wurde nicht zum darbietenden Prinzip. Somit bleibt die wertvollste Leistung musikgeschichtlicher Forschung aufrechterhalten: die entdeckte Autonomie des Kunstwerkes, das sich über das fade soziologische Bild des „Musiklebens“ erhebt und statt einer Illustration jener „Gesetze“ als eine unersetzliche *Quelle* zur Geistesgeschichte erscheint. Es wäre wünschenswert, dieses Werk so bald wie möglich als Gegenstand einer methodologischen Auseinandersetzung in deutscher Fassung zugänglich zu haben. Man kann erwarten, daß es mittlerweile schon möglich wird, die Autoren von einigen anonym zitierten oder bloß mit Initialen versehenen Literaturangaben zu entziffern; dies ist eigentlich die einzige Unzulänglichkeit der sonst ausgezeichneten dokumentarischen Akribie des Werkes.

(Januar 1975)

Vladimir Karbusický

Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts, hrsg. von Franz KESSLER. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1973. XCII, 394 S.

Verlorene Schätze glänzen in der Erinnerung besonders hell. Verloren ist der unmittelbare Traditionsanschluß an eine wohlbestellte evangelische Kirchenmusik in Danzig, und als verloren müssen auch zahlreiche Quellen dafür gelten. Franz Kessler, letzter deutscher Kantor und Organist an der alten Marienkirche, huldigt der abgerissenen Tradition mit einer aufwendigen Ausgabe von 27 geistlichen Vokalwerken von 17 Danziger Komponisten von der zweiten Hälfte des 16. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Band ist reich bebildert, zu reich vielleicht, wenn man über den thematischen Bezug des farbig wiedergegebenen Ausschnitts aus Hans Memlings Engelskonzert nachdenkt (S. XIV), und die Einleitung informiert weitläufig über die Danziger Kirchenmusik – zu weitläufig, da doch fast alles Faktenmaterial aus Hermann Rauschnings bekanntem Buch von 1931 stammt und da kein Orgelstück in der Aus-

gabe enthalten ist, das die seitenlangen Dispositionsangaben für die Danziger Orgeln (S. XXXVIII-XLIV) mit Leben erfüllen könnte.

Keßler veröffentlicht keinen zufällig erhaltenen „Rest“ der Danziger Kirchenmusik. Vor allem durch die Fürsorge polnischer Bibliothekare hat ein ansehnlicher Bestand von Handschriften und Drucken die Katastrophe von 1945 überstanden, aus dem es auszuwählen galt. Leider verschweigt der Herausgeber die Kriterien seines Sichtens. Offenbar wollte er aus den entscheidenden drei Jahrhunderten evangelischer Kirchenmusik mindestens ein selten gewordenes Vokalwerk von jedem irgendwie herausragenden Danziger Kirchenkomponisten mitteilen. Das Merkmal der „Seltenheit“ ergibt sich aus der Tatsache, daß zwölf der wiedergegebenen Stücke nur aus Danziger Quellen bekannt sind; eines davon stammte aus „einer vom Herausgeber vor 1945 in Danzig angefertigten Sparte“ (Kritischer Bericht, S. LXXVIII). Warum aber blieb dann Crato Bütners wohl ebenfalls nur in einer Keßler-Übertragung erhaltenes Psalmkonzert *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* (S. VI) fort? Dessen Neudruck wäre philologisch wichtiger gewesen als derjenige von Franziscus de Rivulos Evangelienvertonung *Descendit angelus Domini*, die in einem bekannten Sammeldruck von 1564 erhalten ist und die von hier aus in viele zeitgenössische Handschriften gelangte (auch in die *Harmoniae sacrae* I und II im sächsischen Zöbzig, vgl. AfMw XIII, 1956, S. 273-276).

Auch sonst scheint der zu rekonstruierende Grundsatz nicht ganz konsequent verwirklicht. Ein paar Werke gehören nur bedingt zur „Danziger Kirchenmusik“, so des Nicolaus Zangius *Harmonia votiva pro felici fato* für Kurfürst Christian II. von Sachsen (1602) wegen des Gelegenheitscharakters der Komposition, wegen ihrer ganz sächsischen Ausrichtung und wegen der Biographie des Autors, der von 1602 bis 1605 nicht in Danzig tätig war. Johann Valentin Meders sehr „bildliches“ Psalmkonzert *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn* entstand laut autographem Titelblatt in Reval (vgl. Faksimile S. LXX). Sollte die weitverbreitete, bis in die kleine thüringische Nebenresidenz Freyburg vorgedrungene Komposition Kaspar Försters *Jesus, dulcis memoria* (vgl. Mf XV, 1962,

S. 132) ausgerechnet in den zwei Danziger Amtsjahren des unruhigen Kapellmeisters entstanden sein? Andererseits wurde bei zwei mit Sicherheit „Danziger“ Werken auf einen vollständigen Abdruck verzichtet: Friedrich Christian Mohrheim und Benjamin Gotthold Siewert kommen nur mit je einer Kantateneinleitung zu Wort.

Fraglos hat auch der Gesichtspunkt künstlerischer Qualität bei der Auswahl eine Rolle gespielt. Die mitgeteilten Werke spiegeln den hohen Stand des Komponierens in dem nordöstlichen Handelszentrum. Das vom Schuldienst befreite Kantorat an St. Marien war eines der angesehensten kirchenmusikalischen Ämter des deutschen Protestantismus zwischen 1560 und 1810. Aus ihm kam die kraftvolle Polyphonie des einst auch in Mitteldeutschland geschätzten Niederländers Johann Wanning (1537-1603, zwei Belege) – aber auch die „Frühklassik“ Benjamin Gotthold Siewerts (ein Beleg, 1767). Und im weiteren Umkreis dieser Hauptkirche wurde ebenfalls gute Musik gemacht, wie die altertümliche Kontrapunktik des Thomas Strutius (zwei Belege, 1664) und die Musizierfreude des bei Telemann in Hamburg geschulten Johann Jeremias du Grain (eine Kantate) beweisen. Alle in dem Band vereinigten Werke sind durch Karl-Günther Hartmann in Erlangen editorisch gut betreut worden.

Evangelische Kirchenmusik ist ein komplexes, vielschichtiges Phänomen, Keßler bietet viele Choralbearbeitungen (Hymnus, Sequenz, deutsches Lied) und noch mehr „freie“ Formen. Mit der Wiedergabe eines Kantionalsatzes (F. de Rivulo) wird die Erwartung geweckt, daß alle wichtigen Bereiche gottesdienstlicher Musik in Danzig berücksichtigt worden sind. Warum fehlen aber dann andere schlichte Gebrauchskompositionen? Wie wurde die „Missa“ weiter ausgestaltet? So wirkt die „Danziger Kirchenmusik“ insgesamt doch mehr wie eine schöne Anthologie oder wie eine Beispielsammlung zu einem nicht vorhandenen bzw. umständlich zu erschließenden Text.

(März 1975)

Werner Braun

INGEBORG KÖNIG: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. 163 S. (Schriften zur Musik, Bd. 21.)*

Es entspricht der außergewöhnlichen Bedeutung von Grauns *Tod Jesu*, daß dem Text dieses Werkes, das im 18. und 19. Jahrhundert weit mehr Aufführungen als jede vergleichbare Komposition erlebte (Bachs *Matthäus-Passion* seit 1829 nicht ausgenommen), eine besondere Untersuchung gewidmet wird; denn nicht nur Grauns Musik, sondern auch Ramlers Dichtung kam dem Zeitdenken und -empfinden außerordentlich entgegen. Auf 35 Seiten vermittelt die Verfasserin zunächst ein Bild über die zahllosen Wiedergaben des Werks während des besagten Zeitraums, bevor sie sich ihrer dreifachen Aufgabe zuwendet: der Beschäftigung mit dem religiösen Inhalt des Librettos, das sie als „eine Passionsdichtung im Geiste der Aufklärung“ charakterisiert, der Untersuchung, in welcher Art die Leidensgeschichte dargeboten wird (sie entspricht der Zeit der frühen Empfindsamkeit) und der Behandlung von Ramlers Dichtung als „musikalischer Poesie“ im Sinne der zeitgenössischen Musikästhetik, vor allem von Chr. G. Krauses gleichnamigem Werk (Berlin 1752). Es wird nachgewiesen, daß in dem Libretto der Zweck der Vertonung von vornherein berücksichtigt worden ist (das Werk war im Auftrag der Prinzessin Anna Amalie, der Schwester des Preußenkönigs Friedrich II., sowohl gedichtet als auch vertont worden). Die Verfasserin sieht in Ramlers Passionsdichtung die früheste, die nicht mehr der atlutherischen Orthodoxie und pietistischen Strömungen, sondern vielmehr der Aufklärung und der Empfindsamkeit verpflichtet ist. Die heilsgeschichtliche Bedeutung von Christi Passion verschwindet nahezu völlig vor dem „Tugendhelden“ Jesus, dessen menschliche Züge im Vordergrund stehen und nachempfunden werden sollen. Ungeachtet der vorzüglichen Darstellung der theologie-, geistes- und kunstästhetischen Zusammenhänge, in denen Ramlers Dichtung zu sehen ist, sind vielleicht doch noch nicht genug Vorarbeiten geleistet worden, um mit Sicherheit Ramlers *Tod Jesu* als den Beginn einer neuen Art von Passionsdichtung erscheinen zu lassen; vor allem müßte einmal ein eingehender Ver-

gleich mit Telemanns Kantatenreihe *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens . . . Jesu Christi* (1728) vorgenommen werden. Für die Musikwissenschaft ist neben den Ausführungen über die „Musikalische Poesie“ die terminologische Erörterung, ob es sich beim *Tod Jesu* um ein Oratorium oder eine Kantate (so die Benennung im Originaldruck von Grauns Partitur von 1760) handelt, von besonderem Interesse. Tatsächlich liegt das Werk mit seiner Auswahl von Episoden aus der Passionsgeschichte als halbdramatisch, nur mit Zitaten arbeitend ohne eigentlich redende Personen, in der Mitte zwischen beiden Gattungen, das man jedoch allein schon wegen des Umfangs eher als Oratorium, aber eben als typisches Passionsoratorium des mittleren 18. Jahrhunderts, denn als Kantate bezeichnen möchte. – Die außerordentlich anregenden Untersuchungen der Verfasserin werden durch eine große Zahl hilfreicher Anmerkungen und ein gutes Literaturverzeichnis ergänzt. Dem Abschnitt *Übersicht und Nachweis des Textes* (S. 149 ff.) mit den aus einem Brief Ramlers an Gleim entnommenen Arientiteln hätte nur noch der vollständige Text des Librettos folgen sollen; das Buch wäre dadurch schwerlich nennenswert verteuert worden. Denn wem ist schon Ramlers Dichtung leicht zugänglich!

(April 1975)

Walter Blankenburg

MARGUERITE FALK: *Les parodies du Nouveau Théâtre Italien* (1731). *Répertoire systématique des timbres. Préface de Jacques CHAILLEY. Bilthoven (Hollande): A. B. Creyghton* (1973). 213 S. (davon 100 S. Notenbeispiele.)

Marguerite Falk, Amsterdamer Schülerin des Pariser Ordinarius für Musikwissenschaft Jacques Chailley, stellt in ihrem Buch eine bisher wenig bekannte Sammlung von Chansons und Vaudevilles des ausgehenden 17. und ersten Drittels des 18. Jahrhunderts vor. Die Melodien sind in vielen Fällen keine reinen Volkslieder, sondern sie stammen aus dramatischen Werken Lullys und denen seiner Zeitgenossen. Die drei kleinen Bände, die diese Sammlung ausmachen, tragen den Titel: *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*. Sie wurden 1731 in Paris bei Briasson ediert. Die Sammlung gibt nicht nur gedruckte Melodien wieder, son-

dern gesungene Melodien vom Volkslied bis hin zum Vaudeville. Abgedruckt sind auch die Vaudevilles des in Avignon geborenen Jean-Joseph Mouret, der 1714 Orchesterchef und Compositeur der Académie Royale de Musique, 1717 Compositeur des Théâtre Italien und 1728 Direktor des Concert spirituel wurde.

Nach dem Verbot der „*Italiens*“ 1697 durch Ludwig XIV. ließ der Duc de Bourgogne 1716 eine neue italienische Truppe nach Frankreich kommen. Diese stellte u. a. neue Parodien von Lullyschen Werken und anderer dramatischer Komponisten der Zeit vor. Als Librettisten vieler Parodien zeichnen u. a. Dominique, Romagnesi, Bailly de Ponteau und Fuzelier. Die „*Italiens*“ bedienen sich nach Falk in ihren Parodien folgender vier Verfahren:

- 1) der ursprüngliche Operntext wurde parodiert und mit volkstümlichen Melodien versehen,
- 2) Ausschnitte von ursprünglichem Text und vorgegebener Melodie blieben erhalten,
- 3) der Text wurde geändert, die Opernmelodie beibehalten,
- 4) ein Vaudeville bildete den Schluß der Parodie.

Nach kurzen einleitenden historischen Betrachtungen und einer ausführlichen Bibliographie – Zeitschriftenaufsätze sind allerdings nicht immer genau erfaßt – einschließlich zeitgenössischer Sammlungen von *Airs*, *Chansons*, *Divertissements* und *Parodies* enthält der zweite Teil des Buches ein alphabetisches Répertoire der *Timbres*, das nach Texten und Melodien gegliedert ist. Kennt man den Text, findet man 1) – falls vorhanden – den Titel der Parodie, 2) das Incipit und/oder den Refrain der rhythmisierten Melodie, 3) weitere bibliographische Angaben. Kennt man die Melodie – sie ist allerdings vom Suchenden nach C-dur oder a-moll zu transkribieren – so erfährt man 1) die Originaltonart und 2) die Incipits korrespondierender Texte.

Im dritten Teil des Bandes sind ausgewählte Texte der „*Parodies du Nouveau Théâtre Italien*“ und sämtliche Melodien, die sich in den drei Bändchen dieser Sammlung finden, aufgezeichnet.

In seinem Vorwort weist Jacques Chailley auf die Vorzüge der Falkschen Methode für vorliegende Katalogisierung von Melodien hin – man vergleiche dazu auch seinen

Artikel *Un procédé de codification alphabétique des timbres de chanson*, in: *Fontes Artis Musicae* 1964, Nr. 3, S. 166-167. Falks Arbeit ist ein nützliches Handbuch für alle, die sich mit Parodien – sowohl textlich als auch musikalisch – und Melodietypen des ausgehenden 17. und ersten Drittels des 18. Jahrhunderts beschäftigen. Man möchte einen weiteren Band in Händen haben, in dem gleiches für die Zeit Mozarts so übersichtlich gestaltet ist.

(September 1975) Rudolph Angermüller

IRENE MAMCZARZ: *Les Intermèdes comiques Italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*. Paris: (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique) 1972. 684 S., 28 Taf.

Eine umfassende Darstellung des italienischen Opern-Intermezzo ist seit langer Zeit erwünscht. So steht man diesem Buch, das äußerlich groß aufgezogen ist, mit berechtigten Erwartungen gegenüber – leider ist es eine Enttäuschung. Die Verfasserin hat alles, was es an komischen Einaktern im 18. Jahrhundert gibt in ihre Betrachtung einbezogen, ohne genaue Definitionen oder Abgrenzungen der verschiedenen Arten zu geben. *Farsa*, *Burletta*, *opéra buffa*, *opéra comique*, *comédie* gehen bunt durcheinander, wobei die Beschreibung der eigentlichen Intermezzi viel zu kurz gekommen ist. Man erfährt zwar fast alle Titel derartiger Stücke, die in Katalogen zusammengestellt sind und die etwa die Hälfte des Buches einnehmen, die aber unnötige Wiederholungen und Ungenauigkeiten enthalten. Die Verfasserin hat alle ihr in Frankreich und Italien erreichbaren Libretti gesichtet und diese nicht nur in alphabetischer Reihenfolge der Stücktitel verzeichnet, sondern die gleichen Titel nochmals nach Aufführungs-orten und weiter in chronologischer Folge gesondert wiederholt. Leider fehlt eine stoffliche Behandlung der Intermezzi, ihrer Inhalte, Bedeutungen und Hintergründe, welche hier gerade besonders interessant gewesen wären. Statt dessen erfährt man einiges über Versmaße und Formen der Texte, wobei nicht erkannt wurde, daß Dialekt, Sentenzen, Parodie, Realismus bereits in den Texten der Villanellen und Moresken des 16. Jahrhunderts zu finden sind, die als Vorgänger der Intermezzi anzusehen sind.

Wichtige Quellen wurden überhaupt nicht beachtet, so die in der LB Dresden befindlichen umfangreichen Intermezzo-Musikhandschriften (Mus. Ms. 1 F. 39,1 und 39,2), auch wichtige Fachliteratur wurde nicht herangezogen wie die Dissertation von Hanns Nietan, *Die Buffoszenen der spätvenezianischen Oper* (1680-1710), ferner das umfangreiche Kapitel „Die komischen Einakter und Intermezzi“ in meinem Buch *Die Barockoper in Hamburg* (Wolfenbüttel 1957), Bd. 1, S. 109-131. Übersehen wurde die Vorgeschichte der Intermezzi in der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts, die ich behandelt habe in *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937. Deutsche Autoren wie Otto Jahn werden in einer englischen Übersetzung zitiert (S. 10).

Infolge des Fehlens einer genauen Definition des italienischen Intermezzo wurde die Verfasserin auch zu Irrtümern für Frankreich veranlaßt. Kennzeichnend für die italienischen Intermezzi ist die Ausschaltung der Figuren der Commedia dell'arte, ihre Ersetzung durch bürgerliche Figuren der Gegenwart – wenn sie annimmt, daß bereits das Théâtre de la foire in Paris, die Texte von Lesage und Fuzelier vom italienischen Intermezzo beeinflusst seien, so übersah sie, daß in diesen Jahrmarktsstücken fast immer noch die Figuren der Commedia dell'arte verwendet wurden, die gerade nicht charakteristisch waren für die Intermezzi! So sind auch die zahlreichen diesbezüglichen Abbildungen von den Figuren der Commedia dell'arte im Anhang völlig verfehlt. Wertvoll sind jedoch einige Nachweise für die Umwandlungen italienischer Intermezzi zu französischen opéra comiques, so etwa von *La Zingara* zu Favarts *La bohémienne* (1755), von Goldonis dreiaktiger opera buffa *Bertoldo* (Venedig 1749) zu einem zweiaktigen *Intermède* für ein Kindertheater in Paris (*Troupe Bambini*) 1753. Auch die Zusammenhänge von Goldonis frühen „*comédie abbozzate*“ mit seinen späteren Komödien wie *La bottega da caffè*, *Il giocatore* und *La birba* sind behandelt, während die Intermezzi von Metastasio, Salvi, Pariati, Noris, Hasse, Jomelli und anderen äußerst kurz erwähnt werden. Die Verfasserin fand ein bisher unbekanntes Intermezzo von Giuseppe Baretti *Don Chisciotte in Venezia*, das für London entstand und das im An-

hang vollständig abgedruckt ist. Ein anderes bisher unbekanntes Intermezzo von Benedetto Marcello, eine Einlage zu einer Tragedia des L. Commodo, ist so wenig genau beschrieben, daß man sich kein rechtes Bild davon machen kann – weder Titel noch Fundort desselben sind angegeben – in einer Fußnote S. 282,2 verweist die Verfasserin auf den *Catalogue des partitions* (S. 495-506), hier sucht man aber das Werk Marcellos vergeblich. Das Kapitel über die Musik der Intermezzi ist nicht mehr als eine summarische Aufzählung, die ohne musikalische Fachkenntnis abgefaßt ist. Über die Musik der Intermezzi von J. A. Hasse weiß die Verfasserin nicht mehr zu sagen als daß sie „*pleine d'effets et d'une grace simple et naturelle*“ sei. Die kammermusikalische Notierung der Musik der Intermezzi wird für unvollständig gehalten: „*Les partitions ne donnent, le plus souvent, que les parties vocales, quelques parties d'instruments principaux, violons, flutes ou hautbois, et la basse continue*“ – daß dies aber gerade die typische Orchesterbesetzung der Intermezzi war, wurde nicht erkannt und entsprechend gar nicht erst genauer beschrieben. Es wimmelt von Ungenauigkeiten, so wird als Komponist von *Il maestro di musica* hier immer noch Pergolesi angegeben, obwohl es sich um ein Pasticcio von Pietro Auletta handelt (vgl. Helmut Hucke, *Pergolesi*, in: MGG 10, 1962, Sp. 1056). Besonders peinlich wirkt der groß aufgemachte Bildanhang (60 Abbildungen auf 28 Tafeln), weil nur ganz wenige dieser Abbildungen wirklich mit dem Intermezzo zu tun haben. Da findet man Schäferszenen von Boucher, Kostümentwürfe von Boquet (nicht Bouquet), Volksfiguren Venedigs wie der Commedia dell'arte in buntem Durcheinander mit Schauspielerporträts und Theaterzetteln. Die zahlreichen Titelabbildungen zu Goldoni stammen aus dessen Ausgabe vom Jahre 1794 und können für die eigentliche Blütezeit der Intermezzi vor 1750 überhaupt keine Gültigkeit mehr haben, die Kostüme sind alle viel zu modern. Es fehlt eine Besprechung des Bildanhangs, in den sich weitere Fehler einschlichen, so ist Abb. XVIII,2 keine Darstellung auf dem Foire St. Germain zu Paris, sondern auf dem Markusplatz in Venedig, es ist kein Intermezzo, welches hier gespielt wird, sondern es sind Ausrufer in der Tracht der Commedia dell'arte, der

Stecher ist nicht „*anonym*“, sondern heißt Luca Carlevaris, bereits von P. Molmenti (*La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1926, Bd. 3) genau bezeichnet. Selbst die scheinbar einzige echte Wiedergabe eines venezianischen Intermezzo auf Tafel XXVIII,2 erweckt starke Zweifel, da es sich mehr um eine Ballettszene handelt als um eine jener typischen realistischen Schauspielsszenen der Intermezzi.

Ein großer Aufwand wurde hier vertan. Man kann sich nur wundern, daß ein so führendes wissenschaftliches Unternehmen wie die Editions du Centre National de la Recherche Scientifique ein derart unausgereiftes Buch publizieren konnten. Vielleicht wäre eine größere Beschränkung des Stoffes ratsam gewesen, wie es neuerdings Ortrun Landmann machte in *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. Rostock 1972 (masch.). Vielleicht darf ich auch auf meine Darstellung der „*comic scenes*“ hinweisen, welche im Kapitel „*Italian Opera from the later Monteverdi to Scarlatti*“ im V. Bande von *The New Oxford History of Music* (S. 1-72) kürzlich erschienen ist. (November 1973) Hellmuth Christian Wolff

JACQUES CHAILLEY: *Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris: Alphonse Leduc 1972, 105 S. und 8 S. *Répertoire méthodique des thèmes conducteurs*. (Au-Delà des Notes, Collection d'explications de Textes Musicaux dirigée par Jacques Chailley, No. 3.)

Die Beschäftigung mit einer Schrift, die so gründlich und einfühlsam wie die vorliegende um eine Erhellung der textlichen Problematik und eine verstehende Analyse der Musik von Wagners *Tristan* bemüht ist, konfrontiert den Betrachter zwangsläufig wieder einmal mit der einzigartigen, bereits in der Konzeption begründeten Wagnerischen Einheit von Dichtung und Musik. Schon die Wahl der Quellen – Chailley nennt neben dem Epos Gottfrieds noch, für den dritten Akt, das Fragment eines französischen Romans von Thomas und weist für den zweiten auf das geistige Vorbild der mittelalterlichen Chanson d'Aube hin – ihre Ausschöpfung und Verschmelzung lassen diese Grundlage erkennen. Ein derart

weitgehender Verzicht auf jede Handlung (auch wenn das Werk selbst den Untertitel „Handlung“ erhielt) konnte nur aus musikalisch-dramatischem Geist heraus erfolgen. In diesem Zusammenhang ist es auch bezeichnend, daß die Komposition in den Szenen, da die Handlung notgedrungen in den Vordergrund tritt, am Ende des zweiten und dritten Aktes, von Chailley mit Recht kalt und konventionell genannt werden kann.

Nach einer knapp gefaßten, übersichtlichen Auseinandersetzung mit den Quellen, mit der Entstehungsgeschichte des Werkes und Wagners eigener dichterisch-philosophischer Deutung geht der Verfasser sodann zur Betrachtung der Musik über. Geschickt stellt er dabei anhand einer eingehenden harmonischen Analyse des Vorspiels die *Tristan*-Chromatik und Wagners Verhältnis zur Tonalität als für die Wirkung des Werkes ausschlaggebende Kriterien an den Anfang, nicht ohne verschiedentlich scharf und mit guten Gründen gegen die auf falschen Voraussetzungen beruhenden Ansprüche der Schönberg-Schule auf Wagner als ihren Vorläufer Front zu machen.

War es bis hierher noch möglich, Wagner den Dichter und Denker und Wagner den Musiker getrennt zu behandeln, so erfolgt nun die Darstellung des „Wort-Ton-Dichters“ nicht unmittelbar durch das Medium der Oper selbst, sondern zunächst am Ariadne-Faden eines Leitmotivkatalogs entlang. Hier eben zeigt sich die fast pausenlose Sinnerfülltheit dieser Musik, von deren Motiven es nicht mehr heißen kann „das bedeutet“, sondern heißen muß „das ist“. Dabei zeugt es von Wagners überragendem musikalischem Genie, daß man von der Großartigkeit etwa des „Nachtgesangs“ aus dem zweiten Akt oder von Isoldes Liebestod – beides Stücke, angesichts derer auch Chailley eine genauere Analyse „fast als Sakrileg“ empfindet – unmittelbar überwältigt wird, auch wenn man von der Bedeutung der Motive nichts weiß. Andererseits ist es in der Tat nicht möglich, eine „*explication*“ des Werkes zu geben, ohne einen solchen Katalog voranzustellen, so sehr einem ein solches handfest rationalistisches Vorgehen auch widerstreben mag. Chailley ist sich der Fragwürdigkeit einer derartigen Zusammenstellung durchaus bewußt. Er hebt die den seelischen Spannungen folgende, oft ungreifbare Wandelbarkeit

der meisten Motive und die daraus resultierende Verschiedenartigkeit ihrer Deutung hervor und hat manche (z. B. Nr. 20) gegenüber den vorhandenen Katalogen recht glücklich umgedeutet, einige gestrichen, dafür andere hinzugesetzt, doch gibt er zu, daß bei einem so in allen Farben schillernden Material eine endgültige Lösung nicht möglich ist.

Dann folgt eine Analyse der drei Akte, wobei Drama und Komposition mit Hilfe der Motive Hand in Hand erklärt werden. Von einer Erörterung rein musikalischer Fragen sieht der Verfasser mit Rücksicht auf die gebotene Knappheit der Darstellung dabei ab; nur ganz sporadisch werden Besonderheiten der Form, der Harmonik, Melodik, Satztechnik oder Instrumentation erwähnt. Bemerkenswert sind die Hinweise auf die stellenweise so enge innere Verwandtschaft zwischen *Tristan und Pelléas et Mélisande*, die Debussys Haß-Liebe zu dem Werk Wagners deutlich hervortreten läßt.

Im Ganzen dürfte die einzigartige Bedeutung des deutschen Musikdramas französischen Studenten kaum besser nahegebracht werden können als durch diese Schrift.

(März 1974)

Anna Amalie Abert

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: *Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Köln: Arno Volk Verlag (1972). 163 S. (Das Musikwerk. Heft 41).

Diese Anthologie mit Vokalverzerrungen von Kompositionen der Renaissance und des Barockzeitalters schließt inhaltlich an den Improvisations-Band von Ernest T. Ferand an, der 1956 (2., rev. Aufl. 1961) in der gleichen Reihe erschienen ist. Die Aufnahme eines weiteren Bandes mit Improvisationen in die teils wissenschaftlich, teils pädagogisch orientierte Reihe „Das Musikwerk“ begründet der Herausgeber mit dem Hinweis auf das „praktische Interesse“ an den Gesangs improvisationen, das heute größere sei als je zuvor. Die Auswahl der Kompositionen erfolgte aufgrund eines meist unveröffentlichten, wenn auch nicht immer unbekanntes Quellenbestandes.

Der Band enthält etwa zu gleichen Teilen verzierte Fassungen von polyphonen und monodischen Kompositionen. Der Herausgeber wählte aus dem 16. Jahrhundert zwei

Chansons von Cl. Sermisy, ein Madrigal und eine Canzone von C. de Rore sowie ein Madrigal von Palestrina, aus dem 17. Jahrhundert drei Solo-Motetten von I. Donati und vier Airs von B. de Bacilly, und aus dem 18. Jahrhundert schließlich Arien und Lieder von G. Fr. Händel, Chr. Graupner, J. A. Hasse und G. Ph. Telemann aus. Unter den mehrstimmigen Kompositionen nimmt die Canzone *Alla dolce ombra* von de Rore eine Ausnahmestellung ein, da hier – im Gegensatz zur Oberstimmenverzerrung der übrigen Sätze – sämtliche Stimmen in einer verzierten Fassung überliefert sind. Daß diese Canzone aber in voller Länge (40 Seiten) abgedruckt wurde, scheint dem Rezensenten wenig sinnvoll, zumal schon Ferand in seinem Improvisations-Band ein Madrigal de Rores veröffentlicht hat, das der gleichen Quelle entnommen worden ist. – „Einleitung“ und „Anmerkungen“ (S. 5-10) beschränken sich auf die wichtigsten Angaben zur Diminutionstechnik im allgemeinen und zu den einzelnen Kompositionen des Bandes im besonderen. Hinweise auf weiterführende wissenschaftliche Literatur oder auf exemplarische Schallplatteneinspielungen fehlen leider fast gänzlich.

Die begrüßenswerte und im ganzen sorgfältig gearbeitete Edition hätte m. E. noch gewonnen, wenn der Herausgeber auf Metronom- oder Tempoangaben sowie dynamische Zeichensetzungen entweder verzichtet oder sie konsequent durchgeführt hätte. Den stilgerecht ausgesetzten Generalbaß hätte man sich in Stichnoten gedruckt gewünscht. Ärgerlich an diesem Band, der ganz offensichtlich unter Zeitdruck redigiert worden ist, sind die häufigen Unkorrektheiten und Druckfehler im Notenteil, die man dem Herausgeber nicht wird anlasten dürfen.

(März 1975)

Hans Joachim Marx

TONY THOMAS: *Music for the Movies.* South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company London: Tantivy Press 1973. 270 S. (m. Abb.)

Die Bücher, die das Thema der Filmmusik behandeln, sind leider außerordentlich gering. Diese Tatsache beweist wiederum, wie unerforscht das Gesamtgebiet der Filmmusik ist. Nun liegt ein sehr instruktives Buch zu diesem Thema vor, das vor allem aus der amerikanischen Sicht heraus ent-

standen ist. Thomas hat Erfahrungen bei der Canadian Broadcasting Corporation gewonnen, er war erstmalig 1959 in Hollywood.

Filmmusik sollte nach Thomas die verschiedenen Teile eines Films verbinden. Sie kann zwei wesentliche Dinge herstellen: 1) eine Atmosphäre schaffen, 2) die Farbigekeit des Tones zum Bild bewirken.

Das Buch gibt einen guten Überblick über das Schaffen der verschiedensten Filmkomponisten, insbesondere Ernest Gold, Lawrence Rosenthal, Bronislav Kaper, Erich Wolfgang Korngold, Georg Antheil, Virgil Thomson, Aaron Copland, Henry Mancini und Lalo Schiffrin. In den Mittelpunkt wird Korngold gerückt. Seine wichtigsten Filme waren: *A Midsummer Night's Dream* (1935), *The Adventures of Robin Hood* (1938), *The Sea Hawk* (1940), *The Sea Wolf* (1941), *King's Row* (1942), *Escape me Never* (1947), *Magic Fire* (1955). Sein vielfältiges Schaffen: ein Violinkonzert, eine Symphonie, eine symphonische Serenade und viele andere Werke stehen unmittelbar zu Filmthemen. Das Violinkonzert, von Jascha Heifetz aufgeführt, basiert auf Filmthemen. Seine Oper *Die Tote Stadt* konnte sich in Wien nur schwerlich durchsetzen, zehn Jahre nach seinem Tod erfolgte eine Aufführung an der Wiener Staatsoper. Korngold war ein sehr guter Pianist, er sagt selbst: „*Ich spiele nur 2 Instrumente – das Klavier und das Orchester.*“ Hugo Friedhofer schreibt: „*Wenn Korngold Klavier spielte, klang es wie ein Orchester.*“

Weiterhin ist in dem Buch ein aufschlußreiches Interview zwischen Thomas und Bernstein gegeben. Hier erklärt Bernstein, daß der Beruf des Komponisten sehr vielfältig ist. Man kann die emotionalen Aspekte der Filmmusik erfassen, eine Sprache, die der Film alleine nicht besitzt. Das Buch wird abgeschlossen durch eine Zusammenstellung der Komponisten der Filmmusiken, die auf Schallplatten erschienen sind. Einen sehr guten Überblick gibt die von Clifford McCarty zusammengestellte Liste mit den Angaben, welche Kompositionen die einzelnen Komponisten, die in diesem Buch aufgeführt werden, geschrieben haben. Das instruktive Buch sollte in den Musikwissenschaftlichen Instituten und in den Bibliotheken den Interessenten zugänglich gemacht werden.

(Januar 1976)

Konrad Vogelsang

TILMAN SEEBASS: Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. 2 Bände. Bern: Francke Verlag 1973. 212, 130 S. (Studien, ausgehend von einer Ikonomie der Handschrift Paris Bibliothèque nationale fonds latin 1118.)

Durch Reinhold Hammersteins grundlegende Publikationen zur Musikikonographie vorab des Mittelalters hat dieser Bereich der Musikwissenschaft beträchtlich an Gewicht und Nachhall gewonnen. Zeugnisse der bildenden Kunst erwiesen sich als erstrangige Dokumente einer Musikanschauung, der nach wie vor eine große Zahl ungelöster Fragen gegenübersteht. Es scheint sich nun eine Art „Schule“ abzuzeichnen, die sich in der Wahl ihrer Themen und deren Bewältigung stark an ihr Vorbild anlehnt. Eine gewichtige Arbeit aus diesem Kreis liegt in der erweiterten Fassung einer Dissertation aus dem Jahre 1970 vor, die Tilman Seebass unter dem Titel *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter* im Francke Verlag Bern 1973 veröffentlicht hat. Verspricht der Titel und vor allem eine vom Verlag prächtig besorgte zweibändige Ausgabe kulinarischen Genuß, so verweist der Inhalt sogleich in die Bahnen methodischer Strenge, der es mit Aufmerksamkeit zu folgen gilt, will der Leser die Gedankengänge des Autors nachvollziehen. Zwar verleitet der mehr als hundertseitige Bildband zu schweifendem Umherblättern, seinen Sinn erhält er aber erst im Zusammenhang mit einer Reihe sich überschneidender Problemkreise zur Musikdarstellung des frühen Mittelalters.

Zugrunde liegt der Arbeit der Codex Paris, Bibl. nat. fonds latin 1118. Es handelt sich um eine südfranzösische liturgische Sammelhandschrift wohl aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, die auf f. 104-113' ein vollständiges Tonar enthält, wobei jedem der acht Töne eine Miniatur beigegeben ist. Zu sehen sind Instrumentalisten und Tänzer, die in abwechslungsreicher und teilweise bewegter Gestik wiedergegeben sind und einer oberflächlichen Betrachtung als unverbindliche Verlebendigung dieser Seiten erscheinen könnten. Hier liegt der Ansatz von Seebass: Der Autor beschränkt sich vorerst auf eine minutiöse Bildbeschreibung, deren Rechtfertigung sich wohl erst im Rückblick ergibt und die gleich zu Beginn eine wohl der bemerkenswertesten Tatsachen dieser

Arbeit festhält: Ihr methodisch nüchternes, sich ganz auf den Gegenstand konzentrierendes und dadurch über jeden Zweifel erhabenes Vorgehen. Eine gewisse Sprödigkeit und Langatmigkeit sind Folgen davon, die dem Verfasser sicher nicht zum Vorwurf gemacht werden dürfen. Dann wendet sich Seebass den Musikinstrumenten zu, die er vergleichend an Hand seines reichen Bildmaterials in den Zusammenhang stellt. Was unseres Ermessens noch hätte geleistet werden können, wären einige grundsätzliche Bemerkungen zu den oft verwendeten Begriffen der „Wirklichkeitstreue“, der „Naturtreue“, des „Wirklichkeitsgrades“ etc.; ein wohl schwieriges Unterfangen, das man aber gern zur Kenntnis genommen hätte.

Von Seite 56 an, wo sich Seebass nachdrücklich kunsthistorischen Stilfragen zuwendet, erweist sich sein diesbezügliches Wissen als nicht nur für interdisziplinäre Arbeit genügend, sondern zeigt recht eigentlich kunsthistorisch fundierte, eigenständige Kenntnis. Sie führt ihn zur stilistischen Bezeichnung der Hs. als „*etwas isolierte Regionalkunst*“ (S. 82) und zur Datierung zwischen ca. 1000 und 1050.

Mit Abschnitt V. beginnt vermehrt die Arbeit einer Interpretation, in die nun sein ganzes eindrückliches Bildmaterial vergleichend und abwägend einbezogen wird. Ein Nachvollzug kann hier nicht geleistet werden. Auf Seite 138 erfolgt jedenfalls eine erste Zusammenfassung, wenn der Bilderzyklus der Hs. als „*aus der Thematik der karolingischen Buchmalerei*“ zu verstehen festgelegt wird, und der Anstoß als „*von dem allgemeinen und großen Thema ‚David und seine musizierenden Begleiter‘ aus der Psalterillustration in Byzanz und im Abendland*“ ausgegangen erkannt wird. In einem Schlußkapitel Seite 165ff. wird die Handschrift in ihrer Individualität als Sonderfall wie auch paradigmatisch zusammenfassend beschrieben. Es wird nochmals gewarnt, die gemalten Musikszenen mit der Praxis damaliger Zeit voreilig gleichzusetzen. Hervorgehoben wird die durch beträchtliche Stoffkenntnis sich auszeichnende Leistung des Auftraggebers, während der Maler, wahrscheinlich ein fahrender Artist, ohne rationale Durchdringung des Bildkonzeptes, in den beiden Jongleur-szenen „*die Künstlerschaft seines eigenen Standes*“ (S. 166) aufscheinen ließ.

Die Arbeit von Seebass ist ein eindrückliches Beispiel gewissenhafter Forschertätigkeit, die „*Denkmäler per se mit der ihnen eigentümlichen Aussage verstehen*“ zu wollen (S. 12). Daß daneben „*allzuvielen Arbeiten . . . die Bilddenkmäler eher als Informationsquellen benützen*“ (ebda.) erwähnt werden, ist als Vorwurf schwer verständlich. Er vermag aber den guten Eindruck der Arbeit nicht zu trüben.

(Dezember 1975)

Victor Ravizza

BRIGITTE PETROVITSCH: Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band LXVIII.)

Wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, in einer Zeit hochgezüchteten Spezialistentums den Versuch unternommen hat, ein umfassendes Werk über die Violine zu schreiben, ein Werk, das notwendigerweise über weite Strecken kompilatorischen Charakter haben mußte, fühlte sich oft von der Musikwissenschaft im Stiche gelassen. Dieses Gefühl des Völlig-auf-sich-selbst-Gestelltseins nimmt zu, je mehr man sich in der Darstellung der Gegenwart nähert . . .

Man muß der Verfasserin außerordentlich dankbar sein, daß sie ein Dissertationsthema gewählt hat, dessen Schwierigkeiten ihr von vornherein klar sein mußten. Sie hat für den in Frage stehenden Zeitraum nicht weniger als 172 Werktitel zusammengetragen – das sind rund sieben pro Jahr –, demgegenüber ist das Literaturverzeichnis mit 92 Titeln mager genug ausgefallen, wobei noch der Großteil der angezogenen Werke über oberflächliche Erwähnungen kaum hinausgeht. So lag schon im Thema der Zwang zu eigener analytischer Arbeit.

Bereits Flesch hat darauf hingewiesen, daß die Musik für Violine solo im 20. Jahrhundert in der Verbindung von Bachscher Tradition und den klanglichen Vorstellungen der Zeit ins nahezu Unspielbare führen mußte, er war eigentlich ein Gegner der Gattung. Wer für die Violine allein schrieb, mußte wissen, daß er das fast für sich allein betrieb. Da die meisten Kompositionen für Solovioline das Können eines großen Solisten erfordern, andererseits derartige Werke

nur selten im Repertoire eines konzertierenden Geigers aufscheinen, hat diese Gattung kaum einen Lebensraum. Man kann sich die immerhin große Werkzahl nur so erklären, daß mit einer der schwierigsten Kompositionsgattungen ein Komponist sich selbst erproben wollte.

Um das Thema aus seiner geschichtlichen Verankerung darzustellen, hat die Verfasserin an zwei Stellen weiter ausgegriffen („*Die Entwicklung vor 1945*“ und „*Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen für Violine solo 1900–1945*“). Insbesondere das erste dieser Kapitel war notwendig, um der Darstellung historische Tiefe zu geben. Mit spürbarem Engagement hat sie „*Analyse dodekaphoner Werke (1945–1955)*“ und „*Analyse der Werke (1955–1965)*“ betrieben (S. 68 und S. 82) und das Kapitel „*Bevorzugte Spielarten in den dodekaphonen und seriellen Werken nach 1955*“ (S. 98) gehört zu den besten Abschnitten der Arbeit. Die zahlreichen Beispiele aus Werken von Heider, Wirzniewski, Alche, Großkopf, Jelinek und Finkbeiner sind eindrucksvoll und verkörpern den modernen Stand des Violinspiels. Daß demgegenüber „*Folklore und Exotismus*“ (S. 129–152) nicht vernachlässigt sind und insbesondere die „*Folklore des Vorderen Orients*“ (S. 135–150) einbezogen ist, gibt der Arbeit interessante Aspekte, weil von dorthier möglicherweise eine Regeneration der Soloviolin-Komposition kommen kann.

Eine kritischere Stellungnahme hätte man der Verfasserin bei der Behandlung moderner Spieltechniken gewünscht. Die bloße Aufzählung genügt nicht, man hätte eine Gliederung in solche gewünscht, die man im Saal auch über die 6., 8., 10. Reihe hinaus hört, und in solche, die bloß dem (metamusikalischen) Theater, wenn nicht gar der Show angehören. Wenn es S. 124 heißt, „*Pizzicato auf unbestimmter Tonhöhe, indem die Finger der linken Hand nur leicht auf die Saiten aufgesetzt werden*“ und weiterhin „*ditto, aber in vorgezeichneter Tonhöhe*“ so kann das wohl ein geschickter Tontechniker auf Band und Platte zaubern, im Konzert ist davon aber schon gar nichts zu hören. Hier wäre auch eine stärkere Auseinandersetzung mit Karkoschka (*Das Schriftbild in der Neuen Musik*, Celle 1966) wünschenswert gewesen, der nur auf S. 116

kurz erwähnt wird. Jeder, der sein (Streich-) Instrument liebt, wird heftig protestieren, „*wenn z. B. nun auf dem Korpus des Instruments geklopft, getrommelt, . . . werden soll*“ (S. 126). Was auf dem Schlagbaß und dem Klavierdeckel Jahrzehnte vor der heutigen sogenannten Avantgarde schon von Jazzmusikern praktiziert wurde, ist auf Geigenlack des 18. Jahrhunderts zum Beispiel ganz einfach eine Brutalität. Es ist nicht einzusehen, wieso „*geräuschhafte, aktionsfreudige Spielarten*“ „*materialgebundener*“ (S. 128) sein sollen. Hier müßte genau definiert werden, was man darunter versteht. Mir scheint an dieser Stelle der Terminus „*rohmaterialgebunden*“ passender zu sein. (Januar 1975) Walter Kolneder

FRANÇOIS LESURE: *L'Opéra Classique Français – XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève: Editions Minkoff 1972. 119 S. (*Iconographie Musicale*. I.)

Dieses Werk besteht aus 93 ganzseitigen Abbildungen, denen eine *Introduction* von neun Seiten und eine kurze Bibliographie vorangestellt sind. Die Geschichte der alten französischen Oper, der *Académie de Musique* von 1672 bis 1789 wird hier durch zeitgenössische Abbildungen belegt, denen meist kurze Kommentare und Quellenangaben in kleiner Schrift am unteren Rand jeder Seite hinzugefügt sind. Es handelt sich ausschließlich um die ernste Oper (nicht die *opéra comique*), welche in dem genannten Zeitraum eine stilistische Einheit aufwies, so daß man sie schon seit langer Zeit in Frankreich als die *opéra classique* bezeichnet – bereits die 36 Klavierauszüge von Opern jenes Zeitraums, die seit 1880 erschienen, wurden als *Les chefs d'oeuvres d'opéra classique français* betitelt. Mit dem bei uns üblichen Begriff etwa der Wiener Klassik hat dies nichts zu tun. Die Einheit der französischen Oper entstand vor allem durch das Vorbild Lullys, welches bis zur französischen Revolution in der Praxis wirksam war. Der Verfasser verzichtete daher auf eine Gliederung nach wechselnden Stilarten und wählte die Dreiteilung *Salles* (Theaterbauten), *Décor et machines*, und *Costumes*, wobei den letzteren fast die Hälfte der Abbildungen gewidmet wurde. Besonderer Wert wurde

auf große, ganzseitige und besonders gute (34) farbige Abbildungen gelegt. Dies ist auch der Grund, weshalb fast nur Pariser Quellen herangezogen wurden, welche die getreue Wiedergabe der Originale ermöglichten.

Von den Freilichttheatern in Versailles bis zur Oper in der Rue Richelieu werden einige der wichtigsten Pariser Opernhäuser, auch Bühnenanlagen, Stellungs- und Sitzpläne der Solisten wie des Orchesters sowie einige Opernhaus-Projekte abgebildet. Die Operndekorationen in Paris wandten sich nach der Übernahme italienischer Vorbilder bei Torelli eigenen Formen zu, wobei statt der Tiefenperspektive eine querbetonte Rampenbühne zur Anwendung gelangte, die von Carlo Vigarani und Jean Bérain ausgestaltet wurde. Zweifellos war diese Bühnenanlage günstiger für das Textverständnis der Sänger sowie für die zahlreichen Ballette, welche die französischen Opern bestimmten. Der Verfasser weist in der *Introduction* darauf hin, daß die französische Oper größeren Wert auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung und ihre psychologische Begründung legte als die Italiener. Wenn er auf „*la pure vraisemblance dramatique*“ der französischen Oper hinweist, so war dies nur die eine Seite derselben, auf der anderen steht die Verzauberung der Zuschauer, die trotz allem Rationalismus in Frankreich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wirksam blieb. In Frankreich spielten die Zauberopern mit ihren vielen technischen Wundern, Verwandlungen und Flugmaschinen, auch dann noch eine wichtige Rolle, als man in Italien unter Metastasios Einfluß auf solche völlig verzichtete. Dies muß als Ergänzung erwähnt werden. Im einzelnen ist die Geschichte des französischen Bühnenbildes im 18. Jahrhundert noch so wenig untersucht, daß man für die Stellung Servandonis, Bouchers, Algieris, Machis bisher nur auf Vermutungen angewiesen ist. Wahrscheinlich wird der Einfluß der Italiener ziemlich groß gewesen sein, wenn man etwa die mitten auf der Bühne befindlichen Baumgruppen bei „*les Slodtz*“ (Abb. 47 und 48) mit älteren Vorbildern in Italien, in Rom und Turin vergleicht (vgl. meine *Oper – Szene und Darstellung* Abb. 74 und 80). Historische Genauigkeit, resp. *couleur locale* findet man bereits in einer Abbildung zu Rameaus *Les Indes galantes* (1736;

Nr. 46). Der technischen Ausführung der Flugmaschinen sind eine ganze Reihe von Abbildungen gewidmet.

Besonders reizvoll ist die Entwicklung des Pariser Opernkostüms belegt, vor allem aus Entwürfen von Louis-René Boquet. Die schweren langen Kostüme der Lully-Epoche wurden im 18. Jahrhundert durch breite Krinolinen (*tonnelles*) verdrängt, die seit 1730 auch kürzer wurden, so daß für Tanz und Darstellung mehr Gelegenheiten geschaffen wurden. Die weiblichen Opernkostüme beeinflussten nachweisbar die Mode ihrer Zeit, wobei einzelne Tänzerinnen ihre Kostüme selbst entwarfen. Eine größere Vielfalt findet man freilich bei den männlichen Kostümen, deren Träger eine stärkere Charakterisierung bieten konnten. Gestalten wie Riesen, Krieger, Faune, Ungeheuer, Neger, Chinesen, oder allegorische Figuren wie der Haß (*la haine*; Abb. 76) wurden durch unkonventionelle Kostüme dargestellt – der Haß etwa durch ein Kostüm aus Schlangen und ein zeretztes Gewand. Unter dem Einfluß Noverres wurden einfachere Kostüme wirksam, auch die *couleur locale* (seit 1763). Im 18. Jahrhundert begann man, bekannte Tänzer und Tänzerinnen in Rolle und Kostüm zu porträtieren, wie die Vestris, Lany, Camargo und Sallé, für welche Beispiele gegeben werden. Die Frage der Regie und Leitung der Inszenierungen ist für die französische Oper noch völlig ungeklärt. Zur Ergänzung sei auf die Studien von Gösta M. Bergman hingewiesen (*Zur Entstehung der modernen Regie in Frankreich*, kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 16, Berlin 1958), der für Schauspiel und opéra comique in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckte Regiebücher nachweisen kann.

(November 1973) Hellmuth Christian Wolff

FRIEDRICH NEUMANN: Die Tonverwandtschaften. Phänomen und Problem. Wien: Lafite 1973. 97 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 5.)

Der Verfasser geht in seiner Studie Fragen der Tonsysteme nach. Es gibt hier bekanntlich eine systematische und eine historische Betrachtungsweise, die nicht selten

im Gegensatz zueinander stehen oder gebracht werden. Der Verfasser entscheidet sich für keine der beiden ausschließlich, er versucht vielmehr, beide „zu überbrücken“. Das Mittel der Überbrückung ist „*Die Vorstellung einer ersten und zweiten musikalischen Natur*“ (S. 9). Als erste musikalische Natur bezeichnet Neumann den „*Bereich der Tonverwandtschaften*“, als zweite den der „*geschichtlichen Tonsysteme*“ (ebda.). Beide hingen so miteinander zusammen, daß sich die „erste“ musikalische Natur zur „zweiten“ entfalte. Diese Entfaltung geschehe jedoch nicht zwangsläufig, sondern lasse „*bestimmte, in der Natur der Sache liegende Wahlmöglichkeiten offen*“ (ebda.). Neumann behauptet nun, daß „*die Auffassung der konkreten geschichtlichen Wirklichkeit als zweite Natur, in der die ‚Triebkraft‘ der ersten Natur steckt*“, zu einer Wissenschaft besonderer Art führe, die er „*musikalische Morphologie*“ nennt. Diese sei zugleich historisch und systematisch. Als historische Wissenschaft stütze sie sich „*auf die historischen Stoffmassen*“, als systematische Wissenschaft lese sie „*an diesen Stoffmassen durch Vergleich allgemeine Gesetze der Gestaltbildung ab*“ (ebda.).

Bei diesen Überlegungen bleibt die Grundschwierigkeit immer der Begriff „*Natur*“, des Näheren die Frage, wie weit hier Metaphorisches hineinspielt. Es bleibt auch eine unklare Vorstellung von Geschichte. Denn nicht nur die Tonsysteme, auch die Tonverwandtschaften werden von der Geschichte getragen. Ist es zweite oder erste Natur, wenn Neumann von der „*musikalischen Natur des Menschen*“ spricht, die er auch das „*musikalische Organ*“ nennt (S. 14)? Jedenfalls betrachtet es Neumann als seine Aufgabe, „*die Struktur dieses musikalischen Organs in ihren ersten Anfängen zu erschließen*“ (ebda.).

Neumann beruft sich bei seinem Vorgehen auf Goethes Lehre von den Urphänomenen, wie dieser sie in seiner Farbenlehre entwickelte. Der Versuch, Goethes Gedankengänge für die Musiktheorie nutzbar zu machen, ist freilich nicht neu. Schon R. Louis und L. Thuille hatten es sich in ihrer Harmonielehre zur Aufgabe gemacht, das ganze Gebiet der Harmonik ihrer Zeit und Kultur „*auf einige wenige paradigmatische Grundtatsachen . . . zurückzuführen*“, die

sie – wohl nur im Analogieverfahren – als „*Urphänomene*“ im Goetheschen Sinne ansprachen (vgl. R. Louis und L. Thuille, *Harmonielehre*, erste Auflage 1907, Vorwort). Neumann, der ihr Buch gut kennt – er verweist häufig in seiner Schrift darauf – ist da offensichtlich von ihnen beeinflusst. Doch geht er über eine bloße Analogiebildung zum Goetheschen Begriff „*Urphänomen*“ hinaus, in dem er den Versuch unternimmt, der Formel Goethes für das Farbphänomen eine „*Tonformel*“ an die Seite zu stellen. Der psychologischen Unvergleichbarkeit von Farbe und Ton, auf die Goethe nachdrücklich hingewiesen hatte, ist sich Neumann wohl bewußt. Er folgt nur einigen Sätzen Goethes, vor allem dem Satz: „*Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur*“ (*Farbenlehre*, § 739).

Das Tonphänomen geht nach Neumann zurück auf „*eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweigung gelangen könne*“ (Goethe, ebda.). Als „*ursprüngliche Einheit*“ bezeichnet er die Prim, „*die Gleichheit eines Tones mit sich selbst*“ (S. 57). Die Stufen der Entzweigung sind der Reihenfolge nach 1) die Oktave als Stufe relativer Gleichheit, 2) Quinte und Quarte als „*ausgeprägt polare Stufe*“, 3) „*die Doppelpolarität von Dur und Moll als Vertretung und Bestätigung einerseits, offener bzw. latenter Zersetzung andererseits*“ (S. 59). Diese Stufen entsprechen der Rangordnung der Intervalle, wie sie Neumann im systematischen Teil seiner Abhandlung (S. 18–58) aufstellt. Zunächst ordnet er „*empirisch*“ die Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad. Die so entstandene Folge, Einklang, Oktave, Quinte, Quarte, Terzen und Sexten, wird ihm zu einer „*prinzipiellen, logischen Folge*“ (S. 18). Quinte und Quarte folgen auf die Oktave, d. h. sie werden erst durch die Oktave verständlich. Entsprechend setzen Terzen und Sexten die Quinte bzw. Quarte voraus. Mit der relativen Ähnlichkeit ihrer Töne treten Oktave, Quinte und Quarte, Terz und Sexte zwischen die absolute Gleichheit des Einklangs und die absolute Ungleichheit der Dissonanzen.

Neumann versucht nun, die prinzipiellen Ähnlichkeitsverhältnisse der Töne „*in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit nach Art eines Stammbaumes*“ zu verdeutlichen. Dieser ergäbe dann „*recht eigentlich das äußere Bild*

der Tonverwandtschaften“ (S. 20). Dabei nimmt Neumann an, „daß die Anlage des menschlichen Ohres zum Auffassen und Begreifen von Tonverhältnissen im Laufe der Jahrtausende wohl etwa gleich bleibt“ (S. 46f.). Er räumt allerdings ein, daß sich der Mensch innerhalb dieser Anlage mit einer gewissen Freiheit bewegen könne (vergl. ebda.).

Die Vorstellung, die der Verfasser von den Tonverwandtschaften hat, wird jedoch der geschichtlichen Wirklichkeit nicht immer gerecht. Er scheint mir die Tonverwandtschaften zu weit unter dem Aspekt der Dur-Moll-Tonalität zu sehen. Daran ändert auch nichts, daß er sich bemüht, die Intervalle immer im Zusammenhang der Musik als „Zeitkunst“ zu sehen. Seine Vorstellungen von kirchentonaler Melodik sind ihrem Gegenstand oft wenig angemessen. Von der ersten Zeile des Liedes „Nun komm, der Heiden Heiland“ behauptet Neumann, daß die Quarte *c-f* „leicht ein Umschlagen des Tonartgefühls von *d-moll* nach *F-dur*, also in die parallele Durtonart“ bewirke (S. 44). Doch hat das Lied weder etwas mit *d-moll*, noch mit *F-dur* zu tun. Es steht im 2. Ton, nicht aber, wie Neumann offenläßt, im 2. oder 10. Ton. Es handelt sich bei der Wendung *d-c-f-e-d* um ein für den 2. Ton typisches Melodiemodell. Die Repercussio *re-fa* des 2. Tones ist hier eindeutig herausgestellt. Durchaus nicht uninteressant sind Neumanns Ableitungen der Kadenzen VII–I im reinen Moll und II–I in Dur (S. 42ff. bzw. S. 47ff.). Gerade hier zeigt sich allerdings, wie sehr er – trotz seiner Annahme von „Urquinten“ – von dur-moll-tonalen Quintbeziehungen abhängig bleibt.

Die Bemerkungen von Seite 60 bis 69, 74 bis 77 und 91 bis 97 über das „Verhältnis zu Physik und Akustik“, zur „Physiologie“, zur „Musikpsychologie“, zum „Historismus“, zu „Außereuropäischen Kulturen“ usw. bleiben zu aphoristisch und apodiktisch, als daß man hier dazu Stellung nehmen könnte. Als ergiebiger erweist sich der Abschnitt „Analogie und Mathematik“ (S. 69–74). Es sei nur vermerkt, daß die von Neumann darin vertretene Auffassung, „die Dominantseite des Tonsystems [sei] wesentlich mit Dur . . . , die Subdominantseite dagegen mit Moll“ verknüpft (S. 73), Riemanns Dualismus näher steht, als Neumann zugibt (vgl. H. Riemann,

Handbuch der Harmonielehre, 5. Auflage, S. 214f.).

Im Abschnitt „Typus“ (S. 77–90) skizziert Neumann eine Anzahl von „harmonischen Verlaufsgestalten“ dur-moll-tonaler Musik. Sie erinnern, was der Verfasser auch sagt, an den „Ursatz“ Heinrich Schenkers. Im Unterschied zu Schenker sind jedoch Neumanns Verlaufsgestalten „harmonisch-rhythmisch“ gedacht. Außerdem werden sie im Gegensatz zu Schenker funktional interpretiert. Beachtung verdienen die im gleichen Abschnitt stehenden Analysen von Kadenzbildungen bei Hindemith (S. 81ff.), obwohl hier der Hinweis auf die Kirchentonarten zu unverbindlich bleibt.

(Juli 1975)

Elmar Seidel

WOLFGANG HOFMANN: *Goldener Schnitt und Komposition. Versuch zur Fixierung eines Ordnungsprinzips. Wilhelms-haven: Heinrichshofen's Verlag 1973. 95 S. und eine Beilage mit Graphiken.*

Mit der Behauptung, die Möglichkeit des Komponierens als Gliederung im Zeitablauf innerhalb einer sinnvollen Ordnung von Tönen, Klängen und Rhythmen, wie sie u. a. in Pentatonik, Kirchentonarten, Dur-moll-System, Dodekaphonie und verschiedenen Reihensystemen gegeben ist, sei erschöpft und fortgesetztes Erweitern führe nur zu ihrem Zerfall, bemüht sich der Verfasser, die Suche nach einem neuen Ordnungsprinzip zu motivieren. Er geht dabei von der Überlegung aus, daß man den Ablauf eines Musikstückes als Zeitstrecke und seine Bauelemente als Teile dieser Strecke, die in bestimmten Proportionen zueinander stehen, auffassen kann. Die betreffende Proportion könnte der „Goldene Schnitt“ (GS) sein. Dieser GS – bei Streckenteilung verhält sich der kleinere Abschnitt zum größeren, wie der größere zur gesamten Strecke – ließe sich dann sowohl für die Ordnung der einzelnen Sätze eines Musikstückes als auch für die der Themen-Gruppen, Variations-Gruppen und Durchführungsteile bis in die Unterteilung der Themen in Motive und rhythmische Zellen nachweisen.

Nach dem GS läßt sich eine Strecke in 2:3:5:8:13:21:34 . . . usw. Abschnitte zerlegen bzw. aus der Dauer eines Musikstückes

(Sekunden) und den Tempoangaben der Sätze (Metronomzahlen) alles weitere exakt analysieren. Musik wird zunächst als mathematische Konstruktion betrachtet. Viele mit der Akribie eines technischen Zeichners entworfene graphische Darstellungen suchen das Prinzip und seine Varianten zu verdeutlichen; ebenso Zahlentabellen.

Generell ergeben sich zwei Anwendungsbereiche: Unter der Voraussetzung, auch andere Komponisten haben ähnlich gearbeitet (achttaktige Perioden), läßt sich das Problem der Tempofindung bei der Interpretation eindeutig lösen. Leider fehlen hier die entsprechenden Beispiele aus der Praxis, die der Verfasser aber durch seine Erfolge als Dirigent eines Kammerorchesters ersetzen kann. Das Hauptanliegen wird jedoch im zweiten Anwendungsbereich diskutiert. Hier geht es um ein quasi Synthetisieren von Musik entsprechend der vorher festzulegenden Dauer des Gesamtstückes und der proportionalen Dauer neben den Tempi der Einzelsätze. Aus der rein mathematisch zu ermittelnden Zahl der Zählzeiten pro Satz ergibt sich nun, immer streng nach dem GS, wieviele davon jeweils auf die einzelnen Bausteine zu entfallen haben.

Auch das Material kann nach dem GS ermittelt werden. Unternimmt man von jedem Ton der Zwölferskala 3, 5 und 8 Halbtöne Schritte (die Schrittzahlen sind aus der Teilungsreihe des GS abgeleitet) auf- und abwärts, so resultieren sechstönige Akkorde, von denen fünf (in eine Oktave versetzt) praktikable Tonleitern ohne eine große Terz, die immer als Sprung und nicht als Schritt empfunden wird, ergeben. Diese fünf Tonleitern bilden das „neue“ Ordnungsprinzip. Weitere Graphiken lassen ihre für Modulationen wichtige Verwandtschaftsgrade und sonstige Beziehungen erkennen. Abschließend (jedoch fast die Hälfte dieser kleinen Schrift füllend) wird eine entsprechend der aufgezeigten Methode konzipierte Arbeit *Fünf Stücke für Streichorchester* als Beispiel aus der Praxis eingehend analysiert und in allen kompositionstechnischen Einzelheiten erläutert.

Diese kleine, aber gewiß nicht zu unterschätzende Schrift, deren Veröffentlichung mit Unterstützung der Stadt Mannheim, des Kultusministeriums von Baden-Württemberg und der Rheinischen Hypothekenbank ge-

schah, bereichert die Möglichkeiten des Komponierens um eine sinnvolle Variante.

(Mai 1976)

Werner W. Reiners

JAN MAEGAARD: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. 3 Bände. Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1972. 191, 647, 103 S., 3 Tabellen.

Von den drei Bänden der monumentalen Arbeit ist der erste (191 S.) als Chronologischer Teil, der zweite (647 S.) als Analytischer Teil bezeichnet; der dritte (103 S. und drei eingelegte Tabellen) enthält die Notenbeispiele überwiegend zum analytischen Teil. Der chronologische Teil betrifft alle musikalischen Arbeiten Schönbergs bis zu seiner Emigration 1933, also nicht nur die abgeschlossenen Kompositionen, sondern auch die Fragmente und – weniger eingehend – die Skizzen; die Analyse beschäftigt sich vornehmlich mit den Kompositionen der Jahre 1907 bis 1909 und setzt Einzelheiten aus ihnen in Beziehung zu frühen zwölfstimmigen Werken. Deutlich wird, daß der Titel des Buches mißverständlich ist: Es beschäftigt sich im zentralen analytischen Teil nicht mit der Entwicklung des dodekaphonen Satzes, sein Hauptgegenstand ist vielmehr eine frühere Stufe des Schönbergschen Komponierens; ihr Tonsatz wird untersucht mit der übergeordneten Tendenz, Schönbergs Äußerung über seine Zwölfstimmkompositionen zu belegen: „*Man folgt der Reihe, komponiert aber im übrigen wie vorher.*“

Der erste Teil beschränkt sich nun allerdings nicht auf die Chronologie der Entstehung, sondern bezieht Quellenbeschreibung, Druckausgaben, Textquellen der Vokalkompositionen und vieles mehr mit ein. Ein Werkverzeichnis zur Chronologie, eine Auflistung der Werke nach Gattungen, ein Verzeichnis der Textdichter und der Abdruck zweier Texte Schönbergs (Text zur 2. *Kammersymphonie* von 1916 und der Vortrag über op. 22 aus dem Jahr 1932) vervollständigen den Band. Die Vielzahl der Aspekte schon läßt Zweifel aufkommen, ob eine solche Aufgabe bei noch so großem Engagement und Fleiß von einem Einzelnen allein überhaupt zureichend zu bewältigen ist. Nachprüfungen im Detail bestärken diesen

Zweifel. Dabei geht es weniger um das Ungleichgewicht hinsichtlich des Raumes, der den einzelnen Kompositionen zugemessen ist (z. B. der *Serenade* op. 24 zehn Seiten, *Moses und Aron* dagegen nur wenig mehr als zwei), oder um andere Ungereimtheiten der Darstellung (z. B. sollte es bei Quellenbeschreibungen selbstverständlich sein, zwischen Blatt und Bogen zu unterscheiden). Vielmehr ergeben sich – wohl unvermeidlich – zahlreiche Unrichtigkeiten im Detail. So steht – ganz wahllos herausgegriffen – das letzte der *Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen* von 1896 in *c*-moll, nicht in *a*-moll (S. 26), in der Dedikation derselben Stücke fügt Maegaard irrtümlich „zugeeignet“ hinzu, der Text zum *Nachtwandler* fordert den ja munter agierenden Trommler auf, das Kalbfell „schwingen“, nicht „schweigen“ zu lassen (S. 33), der erste Verleger von *Friede auf Erden* op. 13 heißt *Tischer und Jagenberg* und nicht *Fischer und Jagenberg* (S. 54). In dem zum ersten Teil gehörigen Notenbeispiel 1 des dritten Teiles, einer Übertragung aus dem von Rufer so genannten II. Skizzenbuch, fehlen neben zahlreichen anderen ausgelassenen Zeichen die erste Hälfte des ersten Taktes, die Instrumentenangabe „Flöte“ zum Anfang der Oberstimme und „pizz.“ beim Oberstimmenakkord des dritten und vierten Taktes; warum Maegaard sich scheut, den Entwurf op. 9 zuzurechnen, obwohl nur zwei Seiten danach im Skizzenbuch ein großer Komplex mit Skizzen zu dieser Komposition beginnt, bleibt uneinsichtig. Zuweilen wird der zentrale Aspekt der Chronologie auch ganz aus dem Auge verloren. Das erste angeführte Skizzenbuch (S. 20) nennt Maegaard – ausschließlich an der Dedikation orientiert – *Sk00* (= Skizzenbuch 1900), obgleich es, unmittelbar hintereinander, drei Skizzen zu op. 9 (eine davon nur bemerkt Maegaard) und wenig später einen Entwurf zu der prägnanten Augustin-Stelle des 2. *Stretchquartetts* enthält – mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit also bis 1906 benutzt wurde.

Es stellt sich die Frage, ob dieser Teil nach J. Rufers 1959 erschienenem Werkverzeichnis, dem er im Charakter sehr nahe steht, als Voraussetzung für die Analyse – wie Maegaard ihn begründet – überhaupt erforderlich war. Zweifellos ist Rufers Buch in vielen Punkten korrekturbedürftig; ob je-

doch nach ihm die Chronologie so ungeklärt war – wie Maegaard (S. 9) behauptet –, daß die Analyse behindert würde, scheint zweifelhaft. Zwar hat Maegaard etliches richtiggestellt (z. B. Rufers Einordnung der fragmentarischen *Violinsonate* von 1927/28 als *Violinkonzert*), ob er aber entscheidend weitergekommen ist, scheint gerade angesichts der Uneinheitlichkeit und mancher Fehler im Detail fraglich. Eine zuverlässige Aufschlüsselung der Kompositionen Schönbergs, die den Aspekt der Chronologie klar und ohne Seitenwege anvisiert, steht weiterhin aus.

Die Tendenz, allumfassend zu sein, setzt sich auch im zweiten, dem analytischen Teil fort, hier jedoch noch mehr mit dem Resultat, daß die Ergebnisse nur mit großer Mühe kenntlich und faßbar sind. Zwar wird Beschränkung hinsichtlich der behandelten Stücke geübt, nicht aber in den herangezogenen Aspekten: Form, Tonsatz, Harmonik, Motivik, zeitliche Entfaltungsart, Charakter und so fort sind stets offenstehende Bereiche, wenn es gilt, die in zweifellos intensiver Kenntnis der Stücke begründeten Beobachtungen des Verfassers mitzuteilen. Dabei ist aber weder eine klare Linie zu erkennen, noch wird die Frage des Zusammenhangs der Aspekte in hinreichender Greifbarkeit dargelegt. Grundsätzliche historisch-systematische Überlegungen fehlen ebenso – die Bezugnahme auf Schönbergs Theorie ist kaum ausreichend – wie die damit verbundene Erläuterung des Sinnes der verwendeten Begriffe. Das Fehlen solcher Deutlichkeit ist um so gravierender, als angedeutete Definitionen zuweilen (etwa S. 7: Motivisches und Strukturelles als Hörbares und Nicht-Hörbares) fragwürdig erscheinen. Klarheit der Voraussetzungen und leichte Zugänglichkeit scheinen generell kein Moment zu sein, dem Maegaard großes Gewicht beimißt: Um die harmonischen Analysen nachvollziehen zu können, muß der Leser ein großes Repertoire von Zeichen und Sigel für Akkordtypen erlernen, gleichsam eine Metasprache, und er muß sie blind erlernen, weil sich „die Eignung der Methode für die hier aufgestellten Zwecke erst im Laufe der Darstellung herausstellen wird“ (S. 8). Ihre kurze Beschreibung am Anfang jedenfalls klärt nicht die Frage, ob die Methode sinnvoll ist, und wie es scheint, nähert man sich im Verlaufe

der analytischen Ausführungen kaum einer positiven Antwort.

Neben einem Namens- und einem Sachregister beschließt ein überaus umfangreiches Literaturverzeichnis den zweiten Band. Nochmals wird die große Mühe deutlich, die auf das Buch verwandt wurde. In der Rückschau auf die übergroße Fülle der bearbeiteten Bereiche wird aber auch nochmals einleuchtend, warum das Buch zwar zu einem in vielen Punkten nützlichen Kompendium geriet, nicht aber zu einem Standardwerk.

(September 1976) Christian Martin Schmidt

WILSON COKER: Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York: The Free Press/London: Collier-Macmillan Ltd. (1972). XV, 256 S.

Einer musikwissenschaftlichen Untersuchung haftet gewiß nicht deshalb schon ein Makel an, weil in ihr eine Problemstellung durchgeführt wird, die einer anderen Disziplin – etwa der Philosophie oder der Literaturästhetik – entstammt. Die Thematisierung des musikalischen „Kitsches“ und des musikhistorischen „Manierismus“, um nur diese zwei Forschungsfelder aus jüngster Zeit zu nennen, geht ja ebenfalls auf die Anregung durch fremde Disziplinen zurück. Es fragt sich allein, wieviel solche übernommenen Aspekte zur Aufhellung von musikalischen Sachverhalten selbst beitragen.

Wilson Coker bedient sich der allgemeinen Theorie von den Zeichen, der Semiotik also, um der an sich nicht neuen Frage nach „Bedeutung“ bzw. „Sinn“ („*meaning*“) in der Musik nachzugehen; die eigene Arbeit nennt er „*a semiotic-gestural theory of music and musical experience*“ (XI). Der von Charles S. Peirce und Charles W. Morris ausgearbeitete zeichentheoretische Ansatz erscheint fruchtbar, und er könnte sehr wohl einige traditionelle Themen der Musikästhetik, wenn auch nicht lösen, so doch auflösen, d. h. sie als ästhetische Scheinprobleme entlarven (darunter die „Dechiffrierung des gesellschaftlichen Gehaltes“ von Musik). Unglücklicherweise legt sich Coker auf den behavioristischen Zeichenbegriff von Mead und Morris fest, wodurch es ihm unmöglich

wird, wirkliche Zeichen von Nichtzeichen zu trennen. Die Zeichenebene, die eine Ebene von Meta-Objekten ist, vermengt er ständig mit der Stufe der bezeichneten Objekte. Beide Objektbereiche werden nämlich unterschiedslos als Stimuli aufgefaßt: wird die „Bedeutung“ des Stimulus mit Hilfe des durch ihn ausgelösten Verhaltens festgestellt, so entfällt in der Tat die – in der Semiotik grundlegende – Unterscheidung von Zeichen und Primärobjekten. „*A sign is a stimulus that directs or influences some organism's behavior in relation to something that is momentarily but not necessarily the dominant stimulus in the situation*“ (2). Die Folge der Definition ist eine Verwässerung des Begriffs „Bedeutung“; denn es erscheint ausgemacht, daß „*meaning*“ nur von Objekten getragen werden kann, die andere Gegenstände repräsentieren, von solchen also, die Zeichen sind (wie Worte, schriftliche Mitteilungen, Bilder, hinweisende Gebärden). Ein Stuhl z. B. ist kein Zeichen, sondern Teil der Objektwelt, der sog. semantischen Nullstufe. Dennoch interpretiert ihn Coker als ein Zeichen, mit der Begründung, daß auch ein Stuhl menschliches Verhalten stimuliere – man ißt nicht den Stuhl, sondern man setzt sich auf ihn. „*And so it is with music: the music stimulates; we are disposed this or that way, and we respond*“ (16).

Als die Einheit von musikalischen Zeichen wird die musikalische „Gebärde“ interpretiert. Die Umschreibung, obwohl lang, möge folgen: „*A musical gesture is a complex stimulus to the response of composer, performer, and listener as well as to ruther musical development: it comprises a recognizable formal unit and consists of a selection and organization of sonic and rhythmic properties in sonorous motion, which signifies other purely musical objects or non-musical objects, events, and actions*“ (18). Daß die Gebärden jedoch nichts repräsentieren, also keine Zeichen sind, sondern schlicht – als Primärobjekte – da sind, bestätigt kurz danach Coker selbst: „*Musical gestures tend to be much more a doing of something than a saying of things about something*“ (19).

Im weiteren Verlauf faßt Coker alles und jedes als ein musikalisches Zeichen auf. Dies kann besonders bei seiner Erörterung der „*congeneric meaning*“ belegt werden – das

ist jene Art von „Bedeutung“, die nach Coker dadurch entsteht, daß Zeichen wie bezeichnete Gegenstände von gleichgeartetem Medium sind. Gemeint ist damit der immanente musikalische Kontext, dem Coker die Eigenschaft von Zeichen zuspricht, von Zeichen allerdings, die wechselseitig aufeinander hinweisen. Genannt sei als Beispiel das indexikalische Zeichen, ein herausgehobenes Objekt, das auf die Umgebung hinweist (etwa Verkehrszeichen). Die markanten Punkte einer Komposition wie Sforzato-Stellen, höchste Töne einer melodischen Kurve usw. betrachtet Coker als musikalische Indexe, und zwar aus dem Grunde, weil „*they help the listener notice, to perceive and heed, what is important*“ (91). Daß solche Stellen nicht auf Wichtiges hinweisen, sondern selber wichtig für die Analyse sind, will Coker nicht wahrhaben. Verkehrt – unter vielen Verkehrtheiten – ist auch sein Bemühen, nachzuweisen, daß logische Partikel und Junktoren („und“, „nein“, „oder“ usw.) auch in der Musik enthalten seien: der Mehrklang stelle eine Konjunktion dar (z. B. C „und“ E „und“ G), und eine Negation sei dann ausgesprochen, wenn in der Musik ein abrupter thematischer, dynamischer oder sonstiger Wechsel erfolgt.

Seinem behavioristischen Standpunkt gemäß, berücksichtigt Coker ausschließlich die subjektive und häufig falsche Musikinterpretation des Hörers, statt vom musikalisch Gemeinten auszugehen. Es scheint, daß eine musikalische Semiotik die normative Vorstellung, wie ein Werk angemessen zu hören sei, nicht einfach ausklammern darf.

(August 1972)

Tibor Kneif

OTTO E. LASKE: *On Problems of a Performance Model for Music*. 1972. 136 S. (Als Manuskript vervielfältigt von dem Institute of Sonology – Utrecht State University.)

Musik als Sprache war schon immer ein beliebtes Thema derer, die gern abstrakter Spekulation frönen. Die Zahl der Arbeiten ist in letzter Zeit gestiegen; ein Zusammenhang mit der wachsenden Bedeutung, die sich die Linguistik erringen konnte, ist dabei deutlich erkennbar. Noam Chomskys Ruhm als Sprachtheoretiker wie auch seine politi-

schen Aktivitäten werfen sogar ein bißchen Glanz auf musiktheoretische Abhandlungen. Chomsky ist auch der in Laskes „paper“ am häufigsten zitierte Autor, man vermißt den Namen Wilhelm von Humboldts, wiewohl er gleichermaßen für Laskes Hypothesen wichtig wäre.

Die zentralen Begriffe, um die es in Laskes Studie geht, sind Kompetenz und Performanz. In der Linguistik versteht man unter Kompetenz Sprachbefähigung, die man als ein System von Regeln zu beschreiben versucht, mit dessen Hilfe unendlich viele Sätze erzeugt (generiert) werden können. Performanz meint das aktuelle Sprachverhalten. Durch Verallgemeinerung lassen sich diese beiden Begriffe für alle Vorgänge des Verstehens und der Verständigung brauchbar machen. Chomsky betrachtet das aktuelle Sprachverhalten als akzidentielle Realisierung der dem Sprecher gegebenen Kompetenz. Modelle, die den Akt der Performanz im Sinne Chomskys beschreiben wollen, rekurren zwangsläufig auf eine ihr zugrundeliegende Kompetenz. So auch Laske bei seiner Erklärung von „*musical activities*“ (ein etwas vager Begriff, unter den wohl auch alle Kompositionen zu subsumieren sind – im Sinne Laskes). Zunächst einmal werden unter dem Aspekt des Zusammenhangs von Kompetenz und Performanz bisherige Theorien kritisiert; diesem Zusammenhang genügen nach Laske weder wahrscheinlichkeitstheoretische Erörterungen, noch die Theorien von Morris und Pierre Schaeffer. Laske entwickelt selbst ein System von Regeln, das in Art eines Flußdiagramms dargestellt wird, ein System, bei dem die zu „*musikalischen Aktivitäten*“ (*Performanz*) erforderlichen Strategien direkt von der grammatikalischen Kompetenz abhängen. Er bleibt dabei gänzlich im Abstrakten stecken; kaum, daß sich irgendwo ein direkter Bezug zu Musik zeigt. Grundsätzliche den Gegenstand betreffende Vorüberlegungen fehlen. Vor allem das Problem wäre zu klären gewesen, inwieweit ein linguistischer Ansatz – und insbesondere der von Chomsky – der Erklärung von Musik, die den natürlichen Sprachen nicht ohne weiteres vergleichbar ist, dienen kann.

Wissenschaftliche Erkenntnisse können durch die Frage „wozu“ gehemmt werden. Bei der Schrift von Laske fühlt man sich

allerdings zu dieser ungunstigen Frage gedrängt. Vielleicht wird man in seinen weiteren Publikationen eine Antwort finden.

(Oktober 1973) Helga de la Motte-Haber

EVERETT HELM: *Le compositeur, l'interprète, le public. Une étude d'intercommunication.* Florenz: Leo S. Olschki (1972). 223 S. (*Publications du Conseil International de la Musique, Serie „Musique et Communication“.* Vol. 1.)

Jeder Band in der vom Internationalen Musikat besorgten Reihe „Musik und Kommunikation“ erscheint in englischer wie in französischer Sprache. Der 1970 herausgekommene englische Fassung von Helms Beitrag (*Composer, Performer, Public. A Study in Communication*) folgt nach zwei Jahren eine französische Übersetzung. Der bekannte amerikanische Komponist und Musikschriftsteller vermittelt in seinem Auftragswerk sowohl Kenntnisse aus eigener Erfahrung wie auch – in der Hauptsache – solche aus zweiter und dritter Hand. Seine Arbeit versteht er selber als eine Kompilation aus einigen Monographien, aus Kongreßberichten des Internationalen Musikrates und vor allem aus den bis 1969 erschienenen Hefen von *The World of Music*. Der Überblick über die Realität des gegenwärtigen Musiklebens und über die darin enthaltenen Probleme konnte im Hinblick auf die gewählte Arbeitsweise nicht anders als sehr summarisch ausfallen: da ist von den Rezeptionsschwierigkeiten neuer Musik, den Existenzbedingungen schaffender und ausübender Musiker, von der Differenzierung des Publikums, der Kommerzialisierung der Talente die Rede, und die Beschränkung auf Sekundärbericht und auf abstrahierende Zusammenfassung ist so folgerichtig, daß Helm sich sogar mit der avantgarde-feindlichen Tendenz vieler Stimmen, über die er referiert, zu identifizieren scheint. Die Systematik des Buches ist diejenige eines Zettelkastens, worüber die stilistische Ausschmückung nicht hinwegtäuschen kann. Ein Beispiel auf S. 66f.: „Benjamin Britten fait remarquer:“ (folgt Zitat von 8 Zeilen); „William Walton ajoute:“ (7 Zeilen); „Desmond Shawe Taylor remarque avec ironie:“ (8 Zeilen); „Dimitri Chostakowitch prend une position plus virulente:“ (19 Zeilen) usw. usf.

Von einem Referenzband dieser Art hätte der Leser auf jeden Fall ein Sach- und Personenregister erwartet, übrigens auch die durchgehende Quellenangabe der zitierten Äußerungen. Beides ist unterlassen worden; für jemanden, der vor der Wahl steht, entweder die – ungenaue und unvollständige – Synopsis von Helm oder die Originalhefte von *The World of Music* durchzublättern, kann die Entscheidung schon aus diesem Grunde nicht zweifelhaft sein.

(August 1972)

Tibor Kneif

GERHARD SCHUHMACHER: *Musikästhetik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. 68 S. (*Erträge der Forschung.* 22.)

Im Rahmen der Reihe „Erträge der Forschung“ besteht die vorliegende *Musikästhetik* in einem Forschungsbericht. Forschungsgegenstand und Berichtszeitraum bestimmt der Verfasser dahin, die „*Verflechtungen ästhetischer Fragestellungen in der heutigen Musikwissenschaft möglichst umfassend zu exemplifizieren*“ (S. 3), wobei er sich „*in der Hauptsache den Arbeiten seit etwa der Mitte der sechziger Jahre*“ zuwenden will (S. VII) und innerhalb dieser „*zum großen Teil . . . deutschsprachige Veröffentlichungen*“ berücksichtigt (S. 3).

Dieses Programm könnte erwarten lassen, daß der Verfasser auf das seit Jahrzehnten prekäre Verhältnis der Musikwissenschaft zur Ästhetik aufmerksam macht. Er berührt diesen Hintergrund – Guido Adler etwa bleibt ungenannt – nicht, wie er auch den allgemeinen Hinweis darauf unerwähnt läßt, daß das spezifisch musikästhetische Schrifttum nur dünn gesiedelt ist. Es kommt dem Verfasser stattdessen besonders darauf an, die in der musikwissenschaftlichen Literatur enthaltenen musikästhetischen Fragen herauszuschälen. Dabei gesteht er die Schwierigkeit, den Untersuchungsgegenstand zu fassen, im ein wenig dunklen Schlußsatz der Einleitung zu: „*Eine Definition dessen, was Ästhetik heute für die Musikwissenschaft bedeutet, ist zweifellos schwieriger, wenn nicht unmöglich geworden; für die einzelnen Bereiche, in die Ästhetik nun verwoben ist (gemeint sind: Historiographie, Biographie, Analyse, Soziologie, Psycholo-*

gie, Musiktheorie), wurde die Wandlung der Wissenschaft zur Lösung von positivistischen Methoden“ (S. 4).

Die vorgenommene Beschränkung auf die deutschsprachige musikwissenschaftliche Literatur wird indessen sogleich unterlaufen dadurch, daß „ein Charakteristikum der Ästhetik in der jüngeren Musikwissenschaft“ das folgende ist: „philosophische Ästhetik als Ausgangspunkt für immanent musikologische Fragestellungen“ (S. 6); dementsprechend wird auf H.-G. Gadamer, M. Kagan, G. Lukács und Th. W. Adorno verhältnismäßig am ausführlichsten eingegangen. Ausgeschlossen von der Betrachtung bleiben infolge der verschiedenen Einschränkungen moderne ästhetische Strömungen wie die Informationsästhetik sowie die Äußerungen von Komponisten zur Musikästhetik, vom Verfasser als „Künstlerästhetik“ im etwas anachronistischen Gegensatz zur „philosophischen Systemästhetik“ vorgestellt (S. VII, vgl. S. 3). Namen wie M. Bense und A. A. Moles, K. Stockhausen oder M. Kagel unerwähnt zu finden und indirekt im Zusammenhang mit Kurt von Fischer über P. Boulez nur zu erfahren, er habe „Überlegungen zum Zeitproblem in der Musik seit den 1950er Jahren“ angestellt (S. 12), trägt zur aktuellen Bedeutung eines Berichts über „Musikästhetik“ kaum bei.

Die unvoreingenommene Darstellung ist in sieben locker verbundene Abschnitte zu je etwa fünf Seiten geteilt; es werden thematisiert die besondere Stellung der Musikästhetik innerhalb der allgemeinen Ästhetik, das Zeitproblem, die marxistisch-leninistische Ästhetik, die Widerspiegelungstheorie, die Theologie der Musik, die Hermeneutik sowie gesellschaftliche Implikationen. Auf zehn abschließenden Seiten werden „Aspekte ästhetischer Forschung“ erörtert, d. h. es werden Historiographie, Biographie, Musikanschauung, Musiktheorie sowie „Analyse und Werturteil“ zur Musikästhetik in Beziehung gesetzt. Eine Bibliographie (S. 53 bis 63), die „in erster Linie die im Text verarbeitete Literatur“ mitteilt (versehentlich heißt es von Schönbergs *Harmonielehre*, sie habe nach der Erstauflage von 1911 „verschiedene unveränderte Neuauflagen“ erfahren), und ein Register (S. 65-68) beschließen den Bericht.

(Dezember 1975)

Albrecht Riethmüller

Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit „Een Schoon Liedekens-Boeck“ van 1544, uitgegeven door K. VELLEKOOP en H. WAGENAAR-NOLTHENIUS met medewerking van W. P. GERRITSEN en A. C. HEMMES-HOOGSTADT. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1972. Band I: XVI, 208 S., Band II: LII, 270 S., 4 Faks. und zahlreiche Notenbsp. im Text.

Die deutsche Volksliedforschung hat das ältere niederländische Lied zunächst als wichtigste historische Quelle betrachtet und es vorbehaltlos in ihren Untersuchungsbe- reich einbezogen. Die reichen literarischen Quellen niederländischer Provenienz wurden u. a. von F. M. Böhme, J. Bolte, C. Brouwer, L. Erk, Hoffmann von Fallersleben, J. Koepf, J. Meier, E. Mincoff-Marriage, W. Salmen, L. Uhland und W. Wiora benutzt und auch in die Kataloge des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. eingearbeitet. Hoffmann von Fallersleben besorgte schon 1855 eine Neuauflage des Antwerpener Liederbuches von 1544, Johannes Koepf veröffentlichte 1928 seine *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544* in Buchform.

Auf den Ergebnissen dieser Forschungen konnte eine Arbeitsgruppe von Kandidaten der Musikwissenschaft an der Reichsuniversität Utrecht weiterbauen, deren Thema eigentlich die einstimmigen Souterliedekens von 1540 sein sollte, – so daß die vorliegende Auswahledition des 1544er-Liederbuches gleichsam als Nebenprodukt der Arbeiten an den Souterliedekens zu betrachten ist. Band 1 enthält nach kurzen, allgemein gehaltenen Einleitungen Melodien und Texte. In Band 2 schreiben zunächst auf 46 Druckseiten W. P. Gerritsen und H. Wagenaar-Nolthenius über die Edition von 1544 und die darin enthaltenen Texte und Melodien; Kommentare füllen den Hauptteil. Das alles ist mit größter Akribie gemacht. Die Übertragungen entsprechen der gegenwärtigen Notationspraxis; man läßt die Quelle möglichst getreu selbst sprechen und hütet sich davor, die Melodien etwa in Taktgerüste zu zwängen. Text- und Melodievarianten werden in erstaunlicher Vollständigkeit zitiert und miteinander verglichen, – der Blick in die Kataloge des Deutschen Volksliedarchivs bestätigt dies. Eine moderne Edition sollte

jedoch darüber hinaus dem kultursoziologischen Hintergrund und Kontext Beachtung schenken, dem das 1544er-Liederbuch seine Entstehung und Verbreitung verdankt; es könnten zudem der Gebrauchswert des Liedgutes, seine schichten- und situationsspezifische Zurichtung skizziert werden. In dieser Richtung wäre weitere Forschungsarbeit willkommen.

(April 1974)

Wolfgang Suppan

Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlietjes en Contredansen. Introduction, Notes and Bibliography by Marie VELDHUYZEN. [Amsterdam:] Frits Knuf 1972. 3 Bl. XVI S., 2 Bl., (30) Bl., (457) S. (Facsimiles of Rare Dutch Songbooks. Vol. 3.)

In Holland sind während des 17. und 18. Jahrhunderts etliche Sammlungen einstimmiger Instrumentalstücke gedruckt und offensichtlich gut verkauft worden, wofür es aus anderen Ländern an vergleichbaren Dokumenten mangelt. Es sind dies Spielbücher, die in einer potpourriartigen Folge eng gedruckt favorisierte Singweisen (ohne Texte, nur Textmarken), Tänze und Genrestücke zum Abspielen für den Hausgebrauch, bei Festen und Feiern oder in Vergnügungsstätten in Stadt und Land anbieten; mit dieser bunt gemischten Auswahl bieten sie einen verlässlichen Einblick in die Praxis von „Gebrauchsmusik“ ohne sonderlich hohen Schwierigkeitsgrad. Floskeln, Klischees, Lieblingsthemen und -rhythmen werden insonderheit dann leicht daraus erfahrbare, wenn wie in der vorliegenden Publikation aus der Zeit von 1700 bis 1716 mehr als 1000 Nummern im Faksimile zugänglich gemacht werden, die in mehreren Heften bei den Amsterdamer Verlegern Estienne Roger und Pieter Mortier erschienen sind. Derb-Paganes findet man neben subtil Höfischem, national Geprägtes steht neben international verbreiteten Stücken spanischer oder englischer Provenienz. Ein Menuett von J. Ph. Krieger läßt sich darunter ebenso identifizieren wie die verselbständigte Oberstimme „*Tutti Venite Armati*“ (Nr. 871) aus dem – noch im 20. Jahrhundert häufig gesungenen – *Balletto a 5* von Giovanni Gastoldi aus dem Jahre 1591. In einer Battaglia wird gar noch an *De slag van Pavie* (Nr. 789) erinnert, zu-

dem aber auch mit Titeln wie *d'Oostindische Rooseboom* oder *America* der Aspekt der weltweiten Beziehungen des Landes um 1700 eröffnet. Schlafliedchen (Nr. 389), Volksballaden (Nr. 266, 461), Liebesgesänge (z. B. Nr. 734, die in Zusammenhang mit dem Text bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort Nr. 407 zu bringen sein dürfte), Genrestücke wie *de Rommelpot* (Nr. 42) oder *De Speelman met een Oogh* (Nr. 195), ein beachtenswerter *Heyducken Dans* (Nr. 358), Straßenlieder, Märsche, französische Popularweisen und anderes mehr zählen zum abwechslungsreichen Repertoire, dessen Provenienz und Konkordanzen bislang nur teilweise ermittelt worden sind. Zugesagt sind die *Lietjes* für Spieler von „*de Hand-Viool. De Fluydt En Haubois*“, also für hohe Melodieinstrumente. Die Titelblätter der Teilausgaben des Druckers Pieter Mortier schmückt allerdings ein Stich, der in der Art des David Teniers einen ländlichen Lautenspieler in einer Taverne darstellt (dazu vgl. Salmen, *Haus- und Kammermusik*, in Musikgeschichte in Bildern IV, 3, 1969, Abb. 28), womit abermals ein Beleg dafür geboten wird, daß lediglich mit erheblichen Einschränkungen Frontispize als ikonographische Quellen bei der Interpretation von Buchinhalten heranziehbar sind. Die bewährte Kennerin der holländischen Musiktraditionen, Marie Veldhuyzen, beschreibt in einer holländisch und englisch abgefaßten Einleitung detailliert die Drucke und die geschichtlichen Umstände ihres Zustandekommens. Da deren Inhalt weder genuin holländisch ist, noch ausschließlich aus „*Boerenlietjes en Contredansen*“ besteht, bieten diese Spielbücher Material in Fülle für die internationale, vergleichende Forschung. Es ist der Herausgeberin zu danken, daß sie diese Fundgruben aus der Bach-Händelzeit in ansprechender Ausstattung erneut zugänglich gemacht hat. Es bleibt zu hoffen, daß die geschichtliche Erforschung der sogenannten „Gebrauchsmusik“, des in den letzten Jahrhunderten wechselnd Popularen dadurch angeregt eine vermehrte Förderung erfährt.

(Juli 1973)

Walter Salmen

ROLF WILH. BREDNICH / WOLFGANG SUPPAN: *Die Ebermannstädter Liederhandschrift. Kulmbach: Stadtarchiv 1972. 254 S. (Die Plassenburg. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken. Band 31.)*

Die Abfassung dieser Liederhandschrift fällt in die Zeit zwischen 1745 und 1750. Sie stammt also vom Ende der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die allgemein als arm an Überlieferungen von Liedzeugnissen gilt. Deshalb ist es umso mehr ein Verdienst der Herausgeber, mit diesen 95 Liedern die Überlieferungslücke verringert zu haben, zumal es sich bei diesen Liedern fast durchweg um Unika handelt. Eigene Dichtungen des Schreibers Frantz Melchior Freytag, des Schulrektors aus Ebermannstadt, dem Fundort nach dem die Liederhandschrift benannt ist, werden dabei nicht ausgeschlossen. Obwohl über diese Person nichts bekannt war, konnten die Herausgeber an Hand vieler Einzelheiten ein Bild dieser Persönlichkeit zeichnen, das ein relativ hochanzusetzendes Bildungsniveau widerspiegelt. Das beweist schon die völlig intakte Orthographie der lateinischen Mischlieder, von denen das Repertoire einige enthält. Dagegen findet man darin wenig bodenständige oberfränkische Lieder und auffallend wenige Volkslieder.

Die Herausgeber gliedern den Inhalt in: 1. *Bindung an die Kirche* (Lobeshymnen auf Kapläne), 2. *Soziales Engagement* (Parteinahme für die unterprivilegierten Schichten – Bauernklagen und -Loblieder), 3. *Philosophie der Zufriedenheit* (stoisches Lebensideal), 4. *Vorliebe für grobianischen Scherz und Burleske*, 5. *Schäferlieder* (Moderscheinungen in Handschriften des 18. Jahrhunderts).

Den einleitenden Bemerkungen zu der Person des Schreibers, zu den Liedern selbst in Bezug auf Gattung, Sprache und Mundart folgen solche zu den Melodien. Der Vorzug vorliegender Sammlung besteht darin, daß diese überhaupt vorhanden sind im Vergleich zu ähnlichen Handschriften, die keine aufweisen oder nur Tonangaben besitzen. Eine Tabelle gliedert die Melodien nach Taktart (gerade oder ungerade), nach Schwerpunkten der ersten Melodiezeile, Form (wobei zu den Anfangsbuchstaben des Alphabets noch „R“ als Bezeichnung für offene Reihenform verwendet wird), nach Kadenztonen und

typologischen Bemerkungen, die sich auf den Inhalt vorliegender Sammlung beschränken. Bestimmte Gestaltungsprinzipien der Melodik um die Mitte des 18. Jahrhunderts sollen dadurch klargestellt werden. Es handelt sich überwiegend um Melodiengut, das in der Tradition des Generalbaßliedes steht und demgemäß in die Verwandtschaft der *Singenden Muse an der Pleiße* gehört (S. 38). *Der lobenswürdige Baurenstand* (Nr. 30) z. B. erinnert ganz deutlich an Bachs Bauernkantate. Melodien mit ausgeprägten Vorklassik und Seufzerschleifen erweisen sich auch als typische Vertreter der Vorklassik. Bei solchen vergleichenden Untersuchungen hat es der Melodieforscher schwer. Er ist „fast ausschließlich auf Zufallsfunde und auf sein Gedächtnis angewiesen. Während Volksmusiksammlungen heute vielfach musikalisch systematisiert sind, fehlen von großen und kleinen Meistern vergangener Jahrhunderte Melodieregister ganz“ (S. 44).

Diese Klage besteht nur allzu recht. Die Melodien sind zur Erleichterung vergleichender Studien nach G-dur oder g-moll transponiert, wovon Nr. 20 (C-dur) eine Ausnahme macht. Den Abschluß bilden Einzelkommentare und Konkordanzen, wobei man sich vernünftigerweise nicht zwingen, unbedingt über jedes Lied etwas auszusagen. Dankenswerte Hilfen sind das Register der Liedanfänge, Schlagwortverzeichnis und Glossar. (April 1974) Hartmut Braun

MAX ZULAUF: *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1972. 83 S., mit Abb. im Text und auf Tafeln.*

Zulauf geht von der im Jahr 1826 in 4. Auflage erschienenen *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* aus, die Johann Rudolf Wyss d. J., Professor der Philosophie in Bern, und der in der gleichen Stadt tätige Musiklehrer Ferdinand Fürchtegott Huber gestaltet hatten, an die sich allgemeine Begeisterung für das „Schweizerlied“ knüpfte, so daß Unternehmen ähnlicher Art, jedoch eher kommerziell als ideell ausgerichtet, folgten: *Les Delices de la Suisse* von Ernst Knop, *Airs suisses* von Ernst Friedrich Hegar, beide in Basel ediert, und

Souvenir de la Suisse, von Philipp Fries in Zürich gestaltet und verlegt. In diesen vier „großen Liedersammlungen“ (so in der 1. Kapitelüberschrift bei Zulauf charakterisiert) sind etwas über einhundert Melodien enthalten, die jedoch – sehen wir von der erstgenannten Publikation ab – vielfach „wohl schweizerisch [seien], aber nicht dem innern Gehalt, sondern nur der äußeren Faktur, der Mache, nach“ (S. 13), in denen aber auch Lieder anderer Alpengegenden (Tirols, der Steiermark) bedenkenlos unterschoben wurden, wenn nur das Schweizerische Klischeebild „Heimat und Sehnsucht“ stimmt.

Die Rolle, die diese Lieder insgesamt „in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu spielen bestimmt waren, wechselte vom tragischen zum komischen. Manch Erfreuliches und Erheiterndes, aber leider noch mehr Unerfreuliches und Deprimierendes läßt sich von ihnen erzählen . . . Musiker und Verleger, Dilettanten und Künstler bemächtigen sich ihrer“ (S. 16). Zulaufs Broschüre behandelt eben dieses Thema in Kapitel II: *Das Lied im großen Konzert* (Klavierparaphrasen, Bearbeitungen für andere Instrumente, der Jodel als Koloratur); III: *Das Lied im Hause*; IV: *Von einzelnen Liedern*; V: *Das „Schweizerlied“*; VI: *Das schweizerische Salonstück*; VII: *Gewitter und Lawinen*; VIII: *Schweizerlied und Chorgesang*; IX: *Das Lied in der Schule*. Bedenkt man, daß die vorliegende Schrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens der Berner Sektion der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft zur Publikation gelangte – und daß Zulauf bei der Gründungsversammlung dieser Sektion vor fünfzig Jahren mit dabei war, dann mag man wohl sagen, daß der Autor die reichen Ergebnisse eines lebenslangen Sammlerfleißes vorlegt, um die Geschichte des Schweizerliedes im 19. Jahrhundert in ihrem romantischen Überschwang, in ihren negativen Auswirkungen und in ihrer Verzahnung mit der bürgerlichen Konzert- und Hausmusikpflege zu erhellen. Es gibt keinen Fachmann, der dazu Ergänzungen und Berichtigungen anbringen könnte: eine solche Einschätzung sei nicht als pietätvolle Verbeugung, sondern als Pauschallob verstanden.

Eine Frage beschäftigte den Rezensenten jedoch bei der Lektüre: Warum schickt Zulauf diese Schrift unter dem Titel *Volkslied* . . . auf den Weg? Es ist die Rede von volks-

tümlichem Liedgut, von im Volkston gefertigten „Schweizerliedern“? Selbst dort, wo der Volksliedforscher Einblick in mündliche Traditionen sich erhofft, etwa bei Kapitel III, beschränkt sich der Autor auf die Liedpflege im gebildeten Bürgerhaus. In einem Schlußkapitel, X: *Rückblick und Ausblick*, werden die Namen einiger Volksliedsammler erwähnt, die zu Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts schriftlose Traditionen aufgespürt und bekannt gemacht haben; ohne auf jenen Gegensatz zwischen erstem und zweitem Dasein des Liedes hinzuweisen, der das eine (volkstümliche Schweizerlied) vom andern (Volkslied) sehr scharf trennt. Aber: wenn Generationen nach den *Kühreihen*-u. a. Ausgaben noch immer mündliche Überlieferung in den verschiedensten Landschaften der Schweiz vorhanden war – das Literarische wurde erst mit Hilfe von Radio, Schallplatte und Fernsehen übermächtig –, wenn etwa im Rätoromanischen noch in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts A. Maissen, A. Schorta und W. Wehrli die grandiose Sammlung der Lieder der *Consolazium dell'olma devoziusa*, Basel 1945 zu veranstalten vermochten, dann erscheint es unangemessen, für das *Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert* einzig sekundäre Lebensformen ins Feld zu führen. „Die klassische Sammlung von ‚Schweizer-Kühreihen . . .‘ z. B. ist gewiß kein ebenbildlich klarer Spiegel von dem, was man in den Bergen um 1800 sang“, sagte Walter Wiora bereits 1949 (*Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel 1949, S. 6).

Zulauf hätte gut daran getan, im Titel und im Text seines Bandes nicht vom „*Volkslied*“, sondern statt dessen vom „*volkstümlichen Lied*“, vom „*Schweizerlied*“ zu sprechen.

(August 1973)

Wolfgang Suppan

BERTRAND HARRIS BRONSON: *The Traditional Tunes of the Child Ballads. With Their Texts, according to the Extant Records of Great Britain and America. Vol. IV. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1972. XVI und 576 S., zahlreiche Notenbsp.*

Ogleich Bronson mit dem vorliegenden Werk – dieser 4. Band schließt die Edition ab – zu der epochemachenden Balladen-

textausgabe von Francis James Child (1825 bis 1896), *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 Bände, Boston/New York 1882 bis 1898, Neudruck New York 1956, nur die Melodien ergänzen wollte, widerspricht er damit doch der Konzeption seines berühmten Vorgängers. Child druckte einst die Texte von 305 „echten“ Balladentypen ab; er stützte sich dabei überwiegend auf historische, schriftlich überlieferte Quellen und er verglich die einzelnen Belege mit der kontinental-europäischen Tradition. Unter Berufung auf Child, hielt die angelsächsische Volksliedforschung mit den 305 sogenannten „Child-Balladen“ ihr Corpus einschlägiger Lieder für abgeschlossen, für einen im Grunde toten Komplex. Nun zeigt Bronson anhand von Aufzeichnungen aus den letzten Jahrzehnten, vor allem aus den USA, daß viele Child-Balladen in unterschiedlich geformten Text- und Melodiefassungen bis in die Gegenwart herein lebendig sind, – und daß darüber hinaus unter den 305 Child-Nummern keineswegs alle Balladen erfaßt wurden, die einst und heute in England oder Schottland erklingen sind und erklingen.

Naturgemäß ist die Überlieferung der einzelnen Typen ungleichmäßig. Zweiundsechzig der in Band 4 (Nr. 244 bis 305) vertretenen erzählenden Lieder aus Child finden sich bei Bronson nicht mehr. Die gesellschaftlichen Veränderungen haben ihre Inhalte unaktuell werden lassen. Andere Balladen wieder sind bei Bronson mit mehr als fünfzig neuen Melodie- und Textvarianten vertreten: an der Spitze steht *The Sweet Trinity* (Nr. 286) mit 110, es folgen *The Jolly Beggar / The Gaberlunzie-Man* (Nr. 279) mit 86, *The Farmer's Curst Wife* (Nr. 278) mit 71, *The Wife Wrapt in Wether's Skin* (Nr. 277) mit 62 und *Our Goodman* (Nr. 274) mit 58 Fassungen. Beachtenswert, daß es sich dabei vorzüglich um Schwankballaden handelt. Dazwischen liegen jene Lieder, die in einzelnen Reliktgebieten oder durch einzelne besonders überlieferungstreue Sänger(familien) sich in wenigen Zeugnissen in unsere Zeit herein gerettet haben.

Die Anlage der einzelnen Artikel (sprich: Child-Nummern-Ergänzungen) entspricht dem konventionellen germanistisch-volkswissenschaftlichen Schema; nach einer kurzen Beschreibung des Balladentyps folgt die Überlieferungsliste, danach stehen Text- und

Melodieabdrucke. Die Provenienzzangaben sind hinlänglich genau. Wieweit Tonbandnachschriften Texte und Melodien getreu widerspiegeln, kann nicht überprüft werden; doch dürften die Melodien – vergleicht man das Notenbild mit neueren musikethnologischen Transkriptionen – normiert und geglättet worden sein.

Als Abschlußband enthält das vorliegende Buch eine Reihe von Ergänzungen zu den vorangegangenen Bänden sowie Bibliographien und Register. Schade, daß der Musikforscher vergeblich nach einem Melodienregister Ausschau halten muß, wie es von der „Studiengruppe für die Katalogisierung und Systematisierung von Volksweisen“ im International Folk Music Council empfohlen wird; dies ist eigentlich erstaunlich, weil Bronson selbst wichtige Beiträge zum Thema der genannten Studiengruppe geliefert hat (vgl. *Journal of American Folklore* LXII, 1949, S. 81–86; ebda. LXXII, 1959, S. 165–191).

(Januar 1975)

Wolfgang Suppan

BRUNO NETTL with BELA FOLTIN Jr.: Daramad of Chahargah. A Study in the Performance Practice of Persian Music. Detroit, Michigan, USA: Information Coordinators, Inc., 1972. 84 S. mit 16 Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology. No. 2.)

Mit dem Darāmad, wörtlich „Vorspiel“ oder „Einleitung“, beginnt jener Teil des persischen Dastgāh (d. i. das für die Kunstmusik allgemein verbindliche Formschema, in welchem ein Modus oder „Melodietyp“ entfaltet wird), den man als Āwāz, wörtlich „Gesang“ bezeichnet. Seinerseits besteht der durchweg nicht metrisierte Āwāz aus mehreren oder zahlreichen Abschnitten, die man „Gūše“, wörtlich „Ecke“ nennt, und der Darāmad kann als der erste, für die Exposition der grundlegenden Melodiefiguren wichtigste Gūše aufgefaßt werden. Will man die melodischen Grundfiguren der verschiedenen Dastgāh-hā studieren, so empfiehlt sich, in erster Linie die Melodie ihrer Darāmad-hā zu beobachten.

Hiervon ausgehend, versucht Bruno Nettl mit der vorliegenden Studie zu ermitteln, welche melodischen Grundfiguren in einem

der Dastgāh-hā, Čahārgāh mit Namen vorkommen, und wie diese gegenwärtig von verschiedenen Musikern ausgestaltet und gereiht werden (vgl. S. 11 und Tafel VI). Dafür hat er 36, von 29 Musikern aus Teheran und der Provinz Khorasan klingend gebotenen Versionen des Darāmad im Dastgāh Čahārgāh aus seinen Aufnahmen zusammengestellt, fünf weitere aus der Literatur hinzugefügt, und sie alle untersucht er auf „*thematic content, sectioning and building of intensity*“ (s. S. 11). Dieser Untersuchung gehen Ausführungen über den Aufbau des Āwāz in Čahārgāh, über Analyseverfahren sowie über das „Lehren der Improvisation“ voraus. Letzteres erfolgt, indem der Lehrer dem Schüler mehrere Fassungen eines Stückes vermittelt und ihm erlaubt, von den erlernten Melodien mehr und mehr abzuweichen. Diese Methode ermöglicht dem Musiker die Entfaltung seiner Persönlichkeit, doch ist er gleichwohl gehalten, die Tradition streng zu befolgen. Eben der Traditionstreue ist es zuzuschreiben, daß bei aller Freiheit der Improvisation – sogar in komponierten Partien – das melodische Grundmaterial in seiner „Urfassung“ stets gleich bleibt.

Aber diese „Urfassung“ ist nicht ohne weiteres greifbar, und so stellt Nettl in der Tafel Seite 47–48 insgesamt zwölf melodische Grundfiguren zusammen, von welchen jede in höchstens einer Darāmad-Version vorkommt. Er bezeichnet sie als „*Themes and Thematic Motives*“ – zwei Termini, die hier mit großer Vorsicht zu verwenden sind, da sie den Leser mit Sicherheit zunächst an Erscheinungen der westlichen Musik denken lassen. Alle anderen mit diesen vergleichbaren Figuren sind deren Varianten, doch könnten viele von ihnen ebensogut als „Musterfassungen“ in der Tafel stehen. Die Eigenart der Varianten wäre allerdings in den von Bela Foltin angefertigten Transkriptionen besser zum Vorschein gekommen, wenn man die korrespondierenden Melodieabschnitte untereinander geschrieben hätte – statt in jeder Zeile zehn Sekunden Musik zu notieren, wo die Besprechung auf Zeitgestaltung und Rhythmus doch nicht eingeht. Immerhin läßt sich die in den Transkriptionen vorgenommene Melodiegliederung anhand der Kennziffern für die Grundfiguren gut verfolgen und damit die im Text gegebene Analyse des Stückes nachvollziehen.

Der schon etwas mit der klassischen Musik Persiens vertraute Leser fragt sich zu Ende der Lektüre, wie denn die Entfaltung der Melodie im Laufe des ganzen Āwāz-Teils im Dastgāh Čahārgāh vor sich geht; denn darüber liegt bisher keine Arbeit vor. Andererseits erbringt die Zusammenfassung zwei Ergebnisse, die gewiß auch für die übrigen Dastgāh-hā zutreffen: Einmal stellt sie fest, daß die Wiedergabe des Darāmad bei jenen Musikern recht konstant ist, die dem Conservatory of National Music in Teheran angehören oder nahestehen, während die Darbietungen der Musiker aus Khorasan einen stärker abweichenden Aufbau zeigen. Das zweite ist die Beobachtung, daß die Musikvorträge, besonders im Freundeskreis oder bei Gartenpartien, gegenwärtig zunehmend kürzer werden; denn auch im Orient fehlt in unserer schnelllebigen, auf Modernisierung eingestellten Zeit mehr und mehr die Muße zum ruhigen Zuhören.

(August 1972)

Josef Kuckertz

PAOLO PETERLONGHO: Strumenti ad arco. Principi fisici del loro funzionamento/ Les instruments à archet. Principes physiques de leur fonctionnement. Milano: Edizioni Siei 1973. 268 S., 26 Diagramme und technische Skizzen, 12 Farbtaf.

Aus der Vielzahl der Veröffentlichungen der letzten Jahre, die sich mit dem Bau der Geige, Überlegungen zu ihrer schwingungsmechanischen Funktion, Fragen ihrer Pflege oder dem Werk einzelner Luthiers beschäftigen, zeichnet sich als wohl einziger Ansatz, Geniekult und Geheimnisgläubigkeit zu überwinden, Simone F. Sacconis I „*segreti*“ di *Stradivari* (Cremona 1972) aus. Es steht zu erwarten, daß Sacconis Arbeit weitere Schriften auf dem Wege zu einem neuen Verständnis der großen italienischen Geigenbauer anregt. An die Lektüre des Buchs von Sacconis Landsmann, „*ingegnere*“ Paolo Peterlongho, wird man also mit einiger Hoffnung gehen, zumal Sacconi selbst (neben u. a. Henryk Szeryng) ein Vorwort beige-steuert hat.

In zwanzig Kapiteln gibt der Autor einen gedrängten Abriss der Geschichte des Geigenbaus (bis zur Cremoneser Schule), eine Beschreibung der einzelnen Teile der Geige und deren klanglicher Funktion, eine Erklä-

rung der Wirkungsweise des Bogens, er beschreibt elektroakustische Meßmethoden und die Auswertung der gewonnenen Diagramme. So sinnvoll und überzeugend die Abfolge dieser Kapitel ist, so wenig vermag deren Inhalt zu befriedigen. Es fängt an bei der Unvereinbarkeit des Titels mit der Beschränkung der Untersuchung auf Violine, Viola und Violoncello. Kein Wort über den Kontrabaß, die Viola da Gamba oder die Viola d'Amore! Parallel mit dieser sattsam bekannten Simplifizierung geht der Verzicht auf die Erörterung solcher Instrumente, die nicht aus der Werkstatt eines Stradivari oder Guarneri del Gesù stammen. Darüber hinaus findet die Tatsache, daß alle von heutigen Künstlern gespielten Instrumente in baulicher und klanglicher Hinsicht im Laufe des vorigen und dieses Jahrhunderts Veränderungen erfahren haben, fast keine Erwähnung. Damit ist die Ausgangsbasis dieses Buches denkbar ungünstig und wenig zum weiteren logischen Aufbau von Beobachtungen geeignet. Es überrascht denn auch nicht, immer wieder Gemeinplätze von der Art: *Uno strumento ad arco è poi fragile e capriccioso come l'organismo umano, e quanto quest'ultimo è soggetto a scompensi. Come un buon medico . . .* (S. 24) zu finden, oder die alte Mär von der Entstehung der Geige mit solch zweifelhaften Namen wie Kelin (Bretagne und Brescia) oder Dardelli in Mantua und natürlich mit Kaspar Tieffenbrucker in Bologna (!) garniert zu bekommen (S. 32). Schließlich muß Einstein herhalten, um die völlige Unerklärbarkeit der Geigenkonstruktion zu bezeugen (S. 25).

Der Autor, in den Vorworten immer wieder als „*Ingegnere*“ adressiert, enttäuscht seine Leser auch in Kapiteln zur Einführung in die Physik der Geige mit zahlreichen falschen oder ungenauen Angaben: Der dritte Partialton erzeugt plötzlich die Doppeloctave (S. 44/46). Ein an zwei Punkten unterstützter Stab ergibt hier Resonanzen wie eine Membran (Fig 5, S. 47). Die Faktoren zur Determinierung der erzeugten Frequenz einer Saite (S. 48) sind unvollständig. Umsonst sucht man auch nach einer physikalischen Erklärung für das Umspinnen der tieferen Saiten. In einer Figur zur Erklärung der Überlagerung der Partialschwingungen zur Sägezahnform (S. 53) erscheint der vierte Partialton zweimal; die dazugehörigen Am-

plituden wären auch besser in dem physikalisch idealen Maß (reziproker Wert der Zahl des Partialtons) eingezeichnet worden. Die größte Empfindlichkeit des menschlichen Ohres legt der Autor in die Gegend von 2000 Hertz (S. 54), anstelle von rund 1000 Hertz (worauf die Standardisierung der Phonkurve beruht). Die Aufzählung ließe sich fortsetzen.

Weniger unbefriedigend sind die nun folgenden Ausführungen über Aspekte der Schwingungsmechanik der Geige. Dabei wird dem aufmerksamen Leser zwischen den Zeilen deutlich, wie gering tatsächlich die Zahl neuerer Untersuchungen auf diesem Gebiet ist. Ganz offensichtlich führen die bisherigen Untersuchungsmethoden mit der elektromechanischen Anregung der Geige über den Steg und die Analyse der abgestrahlten Amplituden bei den verschiedenen Frequenzen zu keinem detailliert auswertbaren Ergebnis von eindeutigem Informationsinhalt. Ob hier Lasertechniken eines Tages neue Wege eröffnen? Peterlongho kann deshalb auch kein neues Material bringen, eigene Versuche hat er offensichtlich nicht unternommen. Er weiß die ältere Vorstellung von dem Stimmstock als Überträger von Schwingungsenergie vom Steg auf den Boden geschickt mit neueren Überlegungen des leider nicht zitierten Hans Rödiger (u. a. *Geigenbau in neuer Sicht*, Frankfurt a. M. 1962) zu verbinden. Das Ergebnis könnte aber auch hier knapper, präziser und übersichtlicher formuliert werden.

Die zahlreichen Diagramme und Figuren tragen durchaus zur Verdeutlichung bei; bedauerlicherweise aber gibt der Autor bei einer Reihe von fremden Arbeiten entnommenen Zeichnungen keine Quellen an. — Der Anmerkungsapparat ist erfreulich klein, aber eben leider doch nicht in der Form einer Bibliographie gehalten, wie die Überschrift dazu angibt.

Als Appendix schließen sich Tafeln mit Abbildungen von zwölf italienischen Geigen bester Qualität an; ein kurzer Text weist jeweils auf den Erbauer, bauliche Eigenheiten des Instruments und einige der Vorbesitzer hin. Als heutiger Eigentümer dieser wertvollen Geigen stellt sich mittels eines faksimilierten Briefchens aus der Feder Sacconis der Autor selbst vor. Und damit erklären sich die großartigen Vorworte Szeryngs

und Sacconis und manche Unausgeglichenheit im Text: hier schreibt weder ein Geigenbauer noch ein Akustiker oder Physiker, sondern schlicht: ein Amateur, ein Liebhaber, ein Sammler alter Geigen.

Die Zweisprachigkeit Italienisch–Französisch wird helfen, einen größeren Markt zu erschließen. Die Beschränkung auf zwei romanische Sprachen mag im ersten Moment befremden, ist aber sicher in Anbetracht der größeren Zahl entsprechender Publikationen in englischer oder deutscher Sprache gerechtfertigt. Der Druck ist sauber, die Ausstattung ansprechend, die Farbtafeln sind sogar überdurchschnittlich gut. Ein Abbildungsverzeichnis und Personenregister erleichtern die Benutzung.

(Juli 1975)

Friedemann Hellwig

EKKEHART NICKEL: Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg. München: Katzbichler 1971. 496 S. (Schriften zur Musik. Band 8.)

Die historische Topographie des Instrumentenbaues gehört zu den grundlegenden Voraussetzungen für eine fundierte instrumentenkundliche Forschung, soll sie sich nicht an der Beschreibung von Museumsstücken erschöpfen. Während für die Werkstätten der berühmten Geigen-, Orgel- und Klavierbauer seit langem umfassende archivalische Untersuchungen vorliegen, blieb den Holzblasinstrumenten ein solches Eindringen in die Bedingungen der Werkstätten und ihre geschichtlichen Wandlungen bisher versagt. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst Ekkehart Nickels, erstmalig in einer umfassenden Studie versucht zu haben, die Werkstatt-Traditionen Nürnbergs von seiner reichsstädtigen Zeit an auf Grund umfassender archivarischer Studien minutiös erschlossen zu haben. Nickel konnte die Archivbestände Nürnbergs umfassend auswerten und die Ergebnisse durch sorgfältige Recherchen in zahlreichen Städten Süddeutschlands ergänzen. Hinzu kamen Auwertungen öffentlicher und privater Sammlungen.

Nickel gibt in seiner 1969 unter Franz Krautwurst gearbeiteten Dissertation zunächst einen Überblick über die Entwicklung des Baues von Holzblasinstrumenten im 15. Jahrhundert und bietet in seinem zweiten

Kapitel eine gründliche Untersuchung zur Geschichte der Handwerkstradition im Bau von Holzblasinstrumenten des 16. Jahrhunderts, wobei er die Genealogie der Instrumentenbauerfamilie Schnitzer zu klären vermag. Nürnberg bietet für solche Untersuchungen optimale Voraussetzungen, da hier über 300 Jahre lang bedeutende Instrumentenbauer tätig waren. Nickel versteht seine Arbeit in erster Linie als einen Beitrag zur Musikgeschichte Nürnbergs, die als Musikstadt, trotz ihrer herausragenden Bedeutung, historisch noch weitestgehend unerforscht ist.

Während die Stadt Nürnberg in der Herstellung von Blechblasinstrumenten im 16. Jahrhundert nahezu konkurrenzlos dastand, erwuchs ihr in der Herstellung von Holzblasinstrumenten eine starke Konkurrenz durch venezianische Werkstätten. Um so bedauerlicher ist es, daß über den Holzblasinstrumentenbau in Venedig bisher noch keine Untersuchungen vorliegen, obwohl sie für die Geschichte der Aufführungspraxis wichtige Einsichten vermitteln könnten. Aus den Gepflogenheiten der Hersteller von Blechblasinstrumenten, ihre Instrumente schon im 15. Jahrhundert zu signieren, während solche Signaturen bei den Holzblasinstrumenten fehlen, lassen sich weitgehende Rückschlüsse über den Stellenwert von Musikinstrumenten im öffentlichen Leben ziehen. Holzblasinstrumente waren zunächst bloße Gewerbeartikel ohne individuellen Wert, während die Blechblasinstrumente einen hohen Rang als Einzelstücke genossen.

Nickel vermag an Hand von Veränderungen der Praktiken im Bau der Blasinstrumente den musikalischen Stilwandel im 17. Jahrhundert eindrucksvoll zu verdeutlichen und somit einen wichtigen Beitrag zum soziologischen Hintergrund eines solchen Stilwandels zu leisten. Im 17. Jahrhundert ergibt sich ein Einschnitt von ca. 50 Jahren, in dem die Tradition des Instrumentenbaues in Nürnberg erlischt. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzt schlagartig eine neue Blüte ein, die ehemaligen Wildhorndrechsler arrivieren zu reputierlichen Flötenmachern und erringen auch gesellschaftlich eine bessere Position. Hier sind es namentlich die Familien Denner, Oberlender und Löhner, die entscheidend mitwirkten, diese Blüte im Nürnberger Instrumentenbau heraufzuführen.

ren. Das Fehlen von Verkaufslisten und Vermögensunterlagen vermag der Verfasser sehr geschickt auszugleichen, indem er an Hand der Begräbnisaufwendungen auf den jeweiligen wirtschaftlichen Standard der Instrumentenbauer rückschließt, eine Methode, die einsichtig ist und zu anschaulichen Ergebnissen führt. Viele aufschlußreiche Details werden im Laufe der Darstellung aus den Handwerksbräuchen und den Gepflogenheiten dieses Berufsstandes mitgeteilt: z. B., daß man durch Heirat der Witwe eines Meisters das Meisterrecht erringen konnte, daß es untersagt war, sein Handwerksgerät aus der Stadt mit sich zu führen oder gar öffentlich zum Kauf anzubieten. Auch die Mitteilung, daß nur ein Meister die Instrumente signieren durfte, erlaubt Rückschlüsse für die Bewertung der Fertigungsansätze.

Ein Kernstück der Arbeit bildet zweifellos das Kapitel über die Flötenbauer-Familie Denner und die Klärung ihrer Genealogie. Nickel hat hier in mühseliger Arbeit, wie auch bei den anderen Instrumentenbauerfamilien, alle verfügbaren Quellen ausgeschöpft und die Familiengeschichte nahezu lückenlos ausgearbeitet. Besonderer Verdienst kommt dem Autor zu, daß er alle noch greifbaren Instrumente nachweist und, soweit möglich, beschreibt. Auf diese Weise weitet er seine Arbeit zu einem umfassenden Katalog der aus den Nürnberger Werkstätten hervorgegangenen erhaltenen Holzblasinstrumente und vermag somit diese Stadt als das eigentliche Zentrum des Holzblasinstrumentenbaues zwischen 1680 und 1730 herauszustellen.

Ein glücklicher Fund gelang Nickel mit dem Meisterrechtsgesuch, das Johann Christoph Denner und Johann Schell gemeinsam am 10. November 1696 an den Nürnberger Rat richteten. Dieses Dokument informiert über Denners Arbeitspläne und Ansichten zum Instrumentenbau und erweist dessen Interesse am Nachbau moderner französischer Instrumente, woraus man auf seine gute Kenntnis ausländischer Entwicklungen und wohl auch guten Beziehungen zu französischen Werkstätten schließen kann.

War der ältere Denner, Johann Christoph, noch dilettierender Musikant, so erlernte sein Sohn Jacob schon das Musikhandwerk von Grund auf und brachte es später zum angesehenen Stadtpfeifer von Nürnberg. Den-

noch behielt er die Führung der Werkstatt bei, so daß Nickel die schon früher geäußerte Vermutung erhärten kann, daß die frühen Instrumentenbauer zugleich auch die Spieler ihrer Instrumente waren, was besonders im Hinblick auf die Neukonstruktionen von Chalumeau und Klarinette Gewicht erhält.

Berücksichtigt man, daß wir seit 1710 die Lieferung von Klarinetten aus Denners Werkstatt nachweisen können (S. 209), daß andererseits schon 1708 Chalumeaux an den Grafen von Dernath nach Schleswig-Holstein verkauft wurden – eine Nachricht, die Nickel seltsamerweise übergeht –, so zeigt sich, daß schon in dieser frühen Zeit beide Instrumententypen nebeneinander existierten und auch terminologisch getrennt waren. Mithin darf man schließen, daß Johann Christoph Denner († 1707) zwar noch das Chalumeau entwickelte, daß die Erstkonstruktion der Klarinette jedoch erst seinem Sohn Jakob Denner zuzuschreiben ist.

Nickels Vermutung, die er auf Grund der besonderen Klappenstellung bei dem Münchener Chalumeau (Nr. 136 Mu. K. 20) äußerte, die moderne Anblastechnik mit nach oben gewendetem Rohrblatt müsse für die Chalumeaupraxis schon für das frühe 18. Jahrhundert (um 1710, S. 237) angenommen werden und das sogenannte „Übersichblasen“ habe sich erst im Anschluß daran ausgebildet, ist ein Irrtum, dem auch Kurt Birsak (Mf 26, 1973, S. 493 ff.) erlag. Jürgen Eppelsheim (Mf 26, 1973, S. 498 ff.) konnte aber nachweisen, daß es sich bei der abweichenden Klappenstellung des besagten Münchener Chalumeaus um eine nachträgliche Änderung in der Klappendisposition handelt, wie aus der dorsalen Lagerung des Brandstempels untrüglich hervorgeht. Somit bestätigt gerade Eppelsheims Untersuchung erneut, daß der Blasansatz des „Untersichblasens“ als der urtümliche zu gelten hat und wohl auf ergologische Praktiken in einer Zeit zurückzuführen ist, als der Windkapselansatz jede Lage des Rohrblattes zuließ.

Für den Abschnitt über Johann Schell (S. 273), in dem Nickel bedauernd feststellt, daß sich keine Oboen und Fagotte, sondern nur Flöten erhalten hätten, wäre nachzutragen, daß unlängst für die Berliner Musikinstrumentensammlung (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) auf dem Antiquitätenmarkt

eine sehr gut erhaltene Schell-Oboe erworben werden konnte.

Nickel hat nicht nur ein originelles, sondern ein ungewöhnliches Buch geschrieben, das dem Instrumentenkundler und dem Nürnberger Lokalgeschichtsforscher reichen Nutzen trägt. Für das nicht unwichtige Spezialgebiet der barocken Holzblasinstrumente ist hier, selten genug, eine Dissertation entstanden, die man stets griffbereit halten sollte.

(September 1976)

Heinz Becker

STANLEY RICHMOND: Clarinet and Saxophone Experience. London: Darton, Longman & Todd – New York: St. Martin's Press 1972. 149 S.

Die Absicht des Buches ist eine Diskussion von Problemen, mit denen der Klarinetist oder Saxophonist konfrontiert ist. Es umfaßt eine Einleitung zum Verständnis musikalisch-akustischer Gegebenheiten (neun Seiten) und sieben Kapitel zu Fragen der Klarinetten- und Saxophonpraxis, aus denen jene Erfahrung spricht, die der Titel des Buches suggeriert.

Angesprochen wird vor allem der Praktiker. Und das in einer sehr angenehmen Form, die jede doktrinaire Haltung vermeidet. Vielmehr bemüht sich der Autor, unterschiedliche Meinungen sachlich darzustellen, so daß man sich in die unter Berufskollegen verhältnismäßig seltene Atmosphäre eines konstruktiven „Stimmzimmersgesprächs“, einer unemotionellen Fachsimpelei im besten Sinne, versetzt fühlt. Die ausdrückliche Beschränkung auf die Klarinette mit Böhm-System engt den Kreis der Diskussionsteilnehmer in manchen Kapiteln ein, doch bleiben noch genug Fragen, die unabhängig vom Griffsystem von Interesse sind. Ein kurzer Überblick über die in den sieben Kapiteln besprochenen Hauptprobleme gibt den besten Einblick in die Absicht des Buches.

Am Anfang steht einiges, was vor allem dem Anfänger bei der Wahl seines ersten Instrumentes von Vorteil sein kann. Hervorzuheben sind die kurzen Bemerkungen über die Einstimmung neu gebauter Klarinetten. Ebenso nützlich sind die folgenden Hinweise zum Klappenmechanismus der Böhmklarinette und des Saxophones, die neben dem Eintreten für die technisch komplettesten

Ausführungen gute Tips bringen, wie man Fehlerquellen technischer Art vermeiden oder beheben kann. In diesem Sinne sind dann auch die Fragen der Innenbohrung, der Blattschraube, der Bepolsterung, des Ansatzes, usw. durchbesprochen. Den für den Praktiker immer aktuellen Fragen des Mundstückes und der Rohrblätter ist je ein ganzes Kapitel gewidmet. Bekanntlich entzündeten sich an diesen beiden Themen immer die heftigsten Kontroversen der ausübenden Klarinetisten, weshalb der Versuch einer objektiven Darstellung besonders löblich ist. Im sechsten Kapitel stehen Fragen des Klarinettones, der Stimmhöhe, der dynamischen Möglichkeiten, usw. im Vordergrund, deren Kenntnis auch dem Nicht-Klarinetisten, etwa dem Dirigenten nur nützen kann.

Das abschließende Kapitel bespricht grifftechnische Möglichkeiten, die Haltung der Instrumente, Transpositionen, besondere Effekte und die Bildung von Kondensfeuchtigkeit. Sicherlich kann man der ganzen Darstellung keinen besonderen Sinn für Systematik bescheinigen. Dafür steht aber der Wille, nichts auszulassen, was dem Böhm-Klarinetisten von praktischem Wert ist, sowie die große Sachlichkeit der Arbeit. Das Saxophon wird im Verhältnis zu knapp behandelt und man muß sich die speziellen Saxophonprobleme etwas mühsam zusammensuchen. Eine gesonderte Besprechung im Anschluß an die Böhm-Klarinette hätte zur Übersichtlichkeit viel beitragen können. Im ganzen ist es ein Buch, das man besonders dem Klarinetisten empfehlen kann, der das Instrument aus Liebhaberei spielt, das aber auch für den Berufsklarinetisten eine gute Diskussionsgrundlage für seine Probleme bietet.

(Februar 1973)

Kurt Birsak

ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON: The Launeddas. A Sardinian folk-music instrument. 2 Bände. Copenhagen: Akademisk Forlag 1969. 158 und 160 S. (Acta Ethnomusicologica Danica. 1.)

Als ich Mitte der sechziger Jahre auf Sardinien den „launeddas“, der selten gewordenen Tripel-Klarinette, begegnete, über die ich im *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* IV (1968), 9-24 (mit Schallplatte), berichtete, hörte ich da und dort in

den Bergen im Süden der Insel, daß ein junger Däne, gut sardisch sprechend, vor Jahren (1957/58) hier gewesen sei und sich mit den launeddas, ihrer Spielweise und Funktion, befaßt habe. Er soll ein fröhlicher Zecher und aufs Anhören der unendlich vielen, hier bekannten mittelmeeerischen Legenden erpicht gewesen sein. Als ich dann in Villa Putzu Altmeister Antonio Lara kennenlernte, sprach auch er wieder von dem Dänen, dem er alle einschlägigen Informationen anvertraut habe, als dieser 1962 noch einmal nach Sardinien gekommen war. Außer einem kleinen Aufsatz war mir nichts bekannt von Andreas Fridolin Weis Bentzon, dem namenlosen Fremden in Sardinien. Erst 1969 erschien die Ausbeute seiner sardischen Studien in zwei Bänden, einem Textteil und einem Band mit Übertragungen von 68 launeddas-Stücken und einigen Photos. Und als ich mich daraufhin begeistert an den Autor wenden wollte, erfuhr ich, daß er eines frühen Todes gestorben sei. Seinem Werk hatte er ein pessimistisches Motto vorangestellt, die sardische Legenden-Weisheit „*Siasa prettsiau e non ssiasa profettau*“ (Du wirst geschätzt werden, aber keiner wird aus dir Nutzen ziehen).

Man kann und muß in der musikalischen Volkskunde Nutzen ziehen aus dieser gründlichen Arbeit! Weis Bentzon ist auf Sardinien den verschiedenen launeddas-Traditionen nachgegangen und war in der Lage, die Funktion der diesem Instrument zugeordneten Musik deutlich herauszuarbeiten. In Details weichen unsere Beobachtungen bisweilen etwas ab, worauf hier nicht eingegangen werden soll. In der Schreibweise der sardischen Termini würde ich Weis Bentzon nicht folgen: er konnte sich noch nicht an das erst nach dem Vorliegen seiner Arbeit in Heidelberg erschienene *Dizionario etimologico sardo* (1960-1964) von Max Leopold Wagner halten. Sachlich aber geht Weis Bentzon, soweit sich unsere beiden Arbeiten decken, mit meiner Darstellung weitgehend einig.

In einem ersten Kapitel wird das Instrument organologisch vorgestellt, seine Herstellung beschrieben. Bei der Zusammenstellung der verschiedenen Register der launeddas zeigt es sich (S. 20 bei Weis Bentzon und S. 12 bei Oesch), daß es offenbar verschiedene Varianten gibt; so lag mir ein kontrappüntu-Instrument in C, Weis Bentzon ein solches in

D vor (bei analoger Stimmung der beiden Spiel-Pfeifen). Sehr verdienstvoll ist es, daß Weis Bentzon die Stimmungen auch in Cents festgehalten hat.

In den folgenden Kapiteln werden die verschiedenen Gattungen der launeddas-Musik ausführlich besprochen: die Ketten-Tänze im Dorf Cabras und in Nord-Sardinien (Zusammenfassung S. 42-43), die gleichartigen Tänze professioneller Spieler (mit ausführlicher Erörterung der musikalischen Struktur der „*noda*“ [Motive] sowie der Großform), in aller Kürze dann weitere Tanzformen und schließlich die launeddas als Begleitinstrument des Gesanges sowie Märsche und religiöse Solostücke. In einem ersten Appendix sind Messuren der Instrumente mitgeteilt, in einem zweiten tonometrische Beobachtungen. Appendix III bringt kurze Analysen der transkribierten Beispiele 17-30 und Appendix IV Bemerkungen zu den Übertragungen im zweiten Band.

Eine vorbildliche Arbeit, die nicht nur eines der interessantesten mediterranen Musikinstrumente kurz vor seinem endgültigen Verschwinden noch ins helle Licht gestellt hat, sondern auch in ihrem methodischen Ansatz beispielhaft ist!

(September 1976)

Hans Oesch

DETLEF ALTENBURG: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1973). I. Text. XII + 427 S. II. Quellen. 201 S. III. Abbildungen. XII S. + 67 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXXV.)

Die vorliegende Monografie über einen Instrumententyp ist in mancher Hinsicht als mustergültig zu bezeichnen. Sie besticht den Leser schon, bevor er zu lesen angefangen hat, vom Formellen her. Daß Quellenreproduktionen und Abbildungen jeweils in einen getrennten Band aufgenommen wurden, enthebt den Benutzer der Pflicht, die meisten seiner Finger zwischen Seiten zu halten. Dazu kommt, daß im ersten Band drei Register vorhanden sind (Namen, Orte und Sachen) und dazu noch Verzeichnisse der benutzten zeitgenössischen Quellen, der späteren Literatur und der zeitgenössischen Instrumentalkompositionen für Trompete(n) mit Orchesterbegleitung und ohne sie.

An Vorarbeiten liegen einige vor, die der Verfasser auch benutzt hat. Die wichtigste davon ist die in der Bundesrepublik leider nicht zugängliche maschinengeschriebene Dissertation von Herbert Heyde (*Trompete und Trompeteblassen im europäischen Mittelalter*, Leipzig 1965). Altenburgs Forschungen setzen die von Heyde bis zum Ende der Naturtrompetenära fort.

Im ersten Kapitel werden die Trompeterkorps der Höfe, die Geschichte der 1623 gegründeten und 1831 endgültig aufgelösten Trompeterzunft, die von ihr erforderte Ausbildung zu nicht-musikalischen, musikalischen und Instrumentalisten-Trompetern, sowie ihre Aufgabenbereiche beim höfischen Zeremoniell (u. a. Tafelblasen und Tafelmusik), bei Hoffesten (u. a. Turnieren, Ritterspielen, Reiterballetten, Ballfesten, Hoftänzen, Schauspiel, Oper, Kirchenmusik und Beisetzungsfeierlichkeiten) und bei Teilnahme an Feldzügen behandelt. Im zweiten Kapitel werden die städtischen Pendanten besprochen: die seit dem Mittelalter vorhandenen Türmer, die seit dem 15. Jahrhundert außer Signalen Choräle abblasen durften und aus deren Tradition heraus vor allem in Leipzig und Lübeck die Turmmusiken zu einer besonderen Blüte gerieten; die Trompeter der im 16. Jahrhundert entstandenen Stadtpfeifereien, die – man denke an die virtuosen Clarinbläser Pezel und Reiche in Leipzig – in der Kirchenmusik mitarbeiteten und vor allem in Bologna und in England im Konzertleben eine wesentliche Rolle spielten; schließlich die seit dem 15. Jahrhundert den größeren Reichsstädten bewilligten Stadt- oder Rattrompeter, die zur Zeit der Zunft dieser angehörten und bei Ratsveranstaltungen und an Gerichtstagen aufspielten.

Nach diesen beiden, wohl im Zuge der heutigen Mode an den Anfang gesetzten ausführlichen soziologischen Kapiteln folgt die Typologie der Trompete. Am ausführlichsten wird selbstverständlich das normale einwindige Instrument behandelt, das als „Langtrompete“ bezeichnet wird. Sodann werden die Geradtrompete, die deutsche und englische Zugtrompete, die deutsche und englische (William Shaw) Grifflochtrompete, welche die Wiener Klappentrompete vorbereitet, die zirkulär gewundene Jägertrompete, die zweiwindige Kurz-

trompete, die kunstvoll gewundenen Trompeten von Anton Schnitzer (Nürnberg), die Langtrompete mit vier eingesetzten kreisrunden Bögen von Johann Wilhelm Haas, ebenfalls Nürnberg, die Büchsentrompete, die Stopftrompete und die Brezeltrompete besprochen. Vor allem die deutsche Zug- und die Jägertrompete waren Instrumente der städtischen Musikanten, die durch ihre Verwendung die strengen Zunftvorschriften zu umgehen versuchten. Es ist glaubwürdig, die ältere S-förmige deutsche Zugtrompete dem Türmerhorn gleichzusetzen (S. 255), so daß die im Restaurierungsprotokoll niedergelegte Theorie Rainer Webers, die besonders sorgfältig gebaute Langtrompete aus Holz der Städtischen Musikinstrumentensammlung München sei ein Türmerhorn, neu überdacht werden muß. Von den Büchsentrompeten kennt der Autor die beiden 1731 datierten Exemplare von Buchschwinder, Ellwangen, in Berlin und Nürnberg, nicht das 1730 datierte vom selben Hersteller im Städtischen Museum, Ingolstadt, so wenig wie die beiden, 1743 angeblich von den Ungarn zurückgelassenen, jetzt mantellosen Exemplare im Heimatmuseum, Bad Tölz. Eine weitere Sonderform, die der Verfasser nicht gekannt hat, ist im genannten Ingolstädter Museum zu finden: eine Geradtrompete mit zwei eingesetzten Bögen von Friedrich Ehe, Nürnberg.

Gelungen ist es dem Autor, die Probleme bezüglich der Terminologie und der Stimmungen weitgehend zu lösen. Bezüglich der Messuren wurden, abgesehen von der Entwicklung der Stürze von einem konischen zu einem – gelegentlich extrem – ausladenden Gebilde, kaum Ergebnisse gezeigt. Ein Punkteprogramm für diesbezügliche technologisch-akustische Untersuchungen wird aber gegeben. Damit wird u. a. mit Recht darauf hingewiesen (S. 222), daß Rohrteile (z. B. bei der Langtrompete Mundrohr, Oberbogen, Mittelrohr, Unterbogen und Stürze) ohne Verlötung ineinandergesteckt (also nicht stumpf verlötet) werden, wodurch der zylindrische Rohrverlauf unterbrochen werden muß. Nicht erwähnt wird, daß der jeweils vorhergehende Rohrteil in das jeweils darauffolgende gesteckt wird, wodurch der Luftstrom nie gegen einen Rand stößt, was akustisch von Wichtigkeit sein dürfte. (Die beigegebene

Zeichnung zeigt diesen Sachverhalt allerdings.) Darüber hinaus ist nicht wohl einzusehen, daß die Tatsache, daß die der Verbindungsstelle überlagerten Hülsen über diese geschoben und nicht darauf gelötet sind, auf die oben angedeutete Unterbrechung des Rohrzylinders einen Einfluß ausüben kann. Übrigens: weil diese Hülsen manchmal (vielleicht sogar oft) ursprünglich nur über die Verbindungsstellen geschoben waren, ist es besser, für diese Teile den von Wörthmüller (*Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 45-46, 1954/55) geprägten Terminus „Hülse“ als „Zwinge“ zu verwenden.

Als Quellen für die organologischen Untersuchungen werden mit Recht Beschreibungen, ikonographische Belege, Museen und Sammlungen sowie die Stimmbezeichnungen in den Kompositionen aufgezählt. Nicht nur als Sammlungsbetreuer, sondern auch von der Sache her hat sich der Unterzeichnete etwas über die Aussage gewundert, „die in den Musikinstrumentenmuseen erhaltenen Trompeten . . . stellen die problematischste der vier Quellen-Gruppen dar“ (S. 209). Stimmbezeichnungen in den Kompositionen haben über die Instrumente selbst wenig Aussagekraft, Beschreibungen sind oft unvollständig, ikonographische Belege – wie der Verfasser auch zugeht – ungenau. Gerade die erhaltenen Instrumente können vollständige und genaue Kenntnisse über die Instrumente vermitteln. Daß solche Stücke „gelegentlich derartig verändert“ sind, „daß der Originalzustand nicht mehr erkennbar ist“, trifft zu. Es trifft auch zu, daß solche Stücke „gelegentlich“ überhaupt nicht verändert, höchstens ausgebeult und gereinigt wurden. Es trifft weiterhin zu (S. 210), daß bei Museen „der Charakter der Zufälligkeit der Auswahl“ nicht übersehen werden darf. Es darf jedoch ebensowenig übersehen werden zuerst, daß manche Sammler und manche Museumsleiter ganz systematisch, nicht nur an Ort und Stelle, gesammelt haben, und sodann, daß die Museen und Sammlungen einander bestandsmäßig ergänzen. Was die Trompete betrifft, nur erhaltene deutsche Zugtrompeten mit langschäftigem Mundstück und frühe Jägertrompeten sind in den Museen und

Sammlungen seltener als aus der Literatur zu erwarten wäre. Dagegen sind die Geradtrompete, die englische Grifflochtrompete von Shaw, die zweiwindige Trompete, die Büchsentrompete sowie die Sonderformen von Anton Schnitzer, Johann Wilhelm Haas und Friedrich Ehe hauptsächlich oder nur in Sachbeständen dokumentiert.

Das letzte Kapitel behandelt die Trompetentechnik, und zwar Tonbereich, Lippenansatz, Zungentechnik und Klangideal sowohl beim Feldstück- als beim Clarinblasen, sowie den mehrstimmig improvisierten Trompetensatz. Interessant ist der Hinweis auf das von Vejvanovsky in Kremsier geforderte virtuose Clarinblasen (S. 327 f.). Hier vermißt man einen Verweis auf die von Wiener Opernkomponisten des Barock – zweifellos nicht ohne Verbindung mit Kremsier – verlangte Technik, und hier spürt man einigermaßen, daß das Bild vollständiger geworden wäre, wenn die Trompetensoli in Oper und Oratorium mit berücksichtigt worden wären. Die Studie von Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, StzMw VI (1919), hätte hier gute Dienste geleistet. Der Unterzeichnete hat weiters in *Johann Josef Fux als Opernkomponist* (Notenbeispiele, Nr. 90) eine Arie aus *La corona d'Arianna* von Fux mit einem äußerst virtuoson Trompetensolo, dessen Tonvorrat von e' bis e^3 (mit Triller!) unter Einbeziehung von b' , fis^2 und b^2 läuft, veröffentlicht. Im Lichte dieser österreichisch-süddeutschen Tradition erscheinen die vom Autor als Höhepunkte der Clarinblasteknik bezeichneten Werke von Reutter, Richter und Johann Michael Haydn (S. 230 f.) erklärlicher. Übrigens ist die Zählung der Naturtöne über den 16. hinaus manchmal fehlerhaft. Im Konzert in C-dur von Reutter ist f^3 , im Konzert in D-dur von Richter ist g^3 nicht der 19., sondern der 21. (dann etwas niedrig) oder der 22. (dann etwas hoch) Naturton. Das cis^3 und dis^3 bei Reutter, „die sicher ohne jegliche Hilfsmittel . . . erzeugt wurden“, sind der 17. und 19. Naturton.

Bezüglich der Aussprachesilben beim Clarinblasen wird (S. 340) Mersennes Übertragung davon „auf das Cornett“ erwähnt, was terminologisch unglücklich ist. „Zink“ wäre in einem deutschen Text angebracht gewesen.

Unter den Ansatzproblemen beim Clarinblasen wird auch das des Mundstücks erwähnt. Zitiert werden Mersenne und J. E. Altenburg, das Mundstück einer weitmensurierten Basler Trompete (1578) und ein übrigens schlecht gelungenes Foto (Abb. 30) von fünf historischen Mundstücken aus der Wiener Sammlung Alter Musikinstrumente. Vielleicht hätten Untersuchungen in den geschmähnten Museen und Sammlungen doch noch etwas mehr Ergebnisse gezeitigt . . . Die Beschreibung der barocken Clarinmundstücke (S. 335 f.) ist schon richtig, nur ist deren Kessel meistens nicht „halbkugelförmig“, sondern wesentlich flacher. Abb. 61 a-b zeigen einen barocken Trompetendämpfer des Basler Instrumentenmuseums. Drei weitere sowie ein Posaundämpfer befinden sich in Wiener Privatbesitz. Der Dämpfer und seine Wirkung werden sonst nicht besprochen, obwohl Speer schreibt über die Verwendung „eines Sertins, das man ins Hauptstück steckt, so lautet es um einen Thon höher, und gleichsam, ob man von ferne wäre“ (*Grundrichtiger . . . Unterricht*, 1687) und auch Mattheson, Eisel und Majer ihn erwähnen.

Alles zusammengenommen, liegt jedoch ein besonders reichhaltiges und übersichtlich gegliedertes Werk vor, das die instrumentenkundliche Forschung weit vorangetrieben hat und jedem Organologen unentbehrlich sein wird.

(Dezember 1974) John Henry van der Meer

JOHANN GOTTLIEB TÖPFER: Die Theorie und Praxis des Orgelbaues (I) mit Atlas (II). Amsterdam: Frits Knuf 1972. 953 S. bzw. 65 Foliotafeln (= Bibliotheca Organologica. Vol. II. Faksimilendruck der zweiten völlig umgearbeiteten Auflage des Lehrbuches der Orgelbaukunst, hrsg. von Max ALLIHN, Weimar 1888.)

Auf das Verdienst des Gesamtherausgebers Peter WILLIAMS dieser für die historische Orgelforschung hochbedeutsamen Neuauflagen ist bei der Besprechung ähnlicher Publikationen aus der o. g. Reihe bereits hingewiesen worden. Es gilt nach wie vor uneingeschränkt.

Zu dem hier anzuzeigenden Mammutband hat W. L. SUMNER eine knappe Einleitung in englischer Sprache geschrieben,

die auf die Bedeutung, ja Einmaligkeit „des Töpfers“ ruhig näher eingehen und das Werk kritisch vorstellen hätte dürfen. Wird hier doch auf fast tausend Seiten in sieben Einzelbüchern und zahlreichen Kapiteln aus der Sicht der Zeit des Autors alles Wissenswerte über die Kunst des Orgelbaus in einer eigentlich nicht mehr zu überbietenden Stofffülle mit dem Charakter der Vollständigkeit vermittelt. Der Verfasser, nicht nur Organist, Kantor, Seminar musiklehrer und Komponist (seinem Stil nach gilt er als einziger Vorläufer Regers), nahm als Orgeltheoretiker beträchtlichen Einfluß auf den deutschen und indirekt auf den englischen Orgelbau zu einer Zeit, in der die Einheitlichkeit der Klangfarbe bevorzugt und daher an seinen Mensurberechnungen festgehalten worden ist. Sein Hauptwerk, das *Lehrbuch der Orgelbaukunst* (Weimar 1855), beruft sich im ersten Band auf eine freie Übersetzung des Werkes von Dom Bédos de Celles *L'Art du facteur d'orgues*. Für Prinzipal nimmt Töpfer eine Querschnittsmensur $1 : \sqrt{8}$ an, womit ein Einheitsklang der Orgel erreicht wird. Die Pfeifen eines Registers stehen in ein und demselben Verhältnis. Die sich ergebende „konstante Mensur“ bewirkt den einförmigen, etwas breiigen und stumpfen Orgelklang, der ganz auf die in Harmonie schwebende Orgelmusik seiner Zeit abgestimmt, für die Interpretationen polyphoner Werke jedoch nicht oder nur wenig geeignet ist. Immerhin blieb Töpfers Theorie, die auf 30jährigen Studien und Experimentieren beruht, bis zur Orgelreform durch Albert Schweitzer maßgebend. Und obwohl O. Walcker 1926 zu bedenken gab, daß durch Töpfers „mathematische Spekulationen der Blick für das verloren ging, was man unter der Kunst des Orgelbaus versteht“ (vgl. MGG 13, Sp. 451), erschien bereits zehn Jahre später eine dritte Auflage. Der damalige Bearbeiter Paul Smets hält die Ansichten Töpfers über die Messuren für unbefriedigend, rüttelt jedoch nicht an der Methodik des Werks.

Zurück zu dem uns vorliegenden Buch mit Atlas. Es ist der Nachdruck und, wenn man so will, die vierte (allerdings gegenüber der zweiten unveränderte) Auflage der Allihn'schen Bearbeitung. Diese beruhte zwar im wesentlichen auf der vierbändigen, 1855 im Druck vorgelegten Fassung Töpfers, doch

versicherte sich der Herausgeber Allihn, von Beruf Pastor, zusätzlich der Mitarbeit namhafter Orgelbauer wie Walcker (Ludwigsburg), Schiedermeier (Stuttgart), der Gebrüder Rieger (Jägerndorf), Cavaille-Coll (Paris), Hastings und Hook (Boston) und Roosevelt (New York), ersetzte weite Passagen durch eigenes Gedankengut, vor allem jene an Dom Bédos orientierten, sowie umfangreiche Texte im fünften und im siebenten Buch. Die nicht gerade eingängige Sprache Töpfers, der seinen Stoff in der Art eines mathematischen Lehrbuches angelegt hat, vermochte Allihn in den Grundzügen freilich nicht zu beseitigen bzw. zu mildern, brachte das Buch jedoch durch redaktionelle Änderungen und in Anmerkungen eingearbeitete Ergänzungen und Berichtigungen in eine auch heute noch lesbare Form. Auch der Atlas weist der ursprünglichen Töpfer'schen Anlage gegenüber Veränderungen auf, so eine Verminderung der Tafeln und die Darstellung in geometrischer Projektion.

Die entscheidende Leistung, die Töpfer und dann Jahre danach sein Bearbeiter Allihn erbracht haben und die allein schon den Nachdruck rechtfertigt, liegt darin, daß erstmals eine mathematisch fundierte Theorie des Orgelbaus vorgelegt worden ist. Entsprechende Abschnitte über Arithmetik, Planimetrie, Trigonometrie, Körperlehre mit Tabellen und immer wieder Tabellen sowie physikalische Gesetzmäßigkeiten werden breit dargestellt.

Aber nicht nur für den Orgeltheoretiker und Orgelbauer bleibt der Band weiterhin ein unerläßliches Hilfsmittel, der Historiker ist ebenso angesprochen, sei es vom zweiten und dritten Buch mit den ausführlichen Erklärungen der Lippen- und Zungenpfeifen, vom fünften und sechsten mit der Beschreibung von Gebläse, Registerwerk und schließlich vom siebenten, das sich zum krönenden Beschluß mit der *Orgel als Ganzem* befaßt, mit Voranschlag und Disposition, Orgelbauplänen, Aufbau, Intonation und vielem anderen mehr.

Begrüßenswert ist die Literaturzusammenstellung am Ende des Textbandes. Zweifelsohne ist ein Teil dieses Schrifttums längst überholt. Ein anderer, nicht minder alter Teil, der sich mit Gebrauch, Technik und Geschichte der Orgel befaßt, könnte jedoch bei der Anlage eines mittel- bzw. norddeut-

schen Orgelatlasses immer noch wertvollste Hilfe leisten.

Noch ein Wort zum Atlas. Er stellt in sich ein Kompendium des Orgelbaues dar. Angefangen von den präzise gezeichneten Abbildungen der Pfeifen, der Aufzeichnungen von Messuren, Laden, Klaviaturen bis hin zur Gesamtdarstellung berühmter ausländischer und deutscher Kirchenorgeln im Aufriß gibt er einen guten Einblick in die historische Orgelbauwerkstätte.

Auch die äußere Aufmachung der beiden Bände verdient Anerkennung. Während andere Nachdrucke aus dieser „*Bibliotheca Organologica*“ nur broschiert sind, präsentiert sich der Töpfer in Leinen gebunden. Das Werk gehört nicht nur in wissenschaftliche Bibliotheken und Institute. Es verdient weitere Verbreitung.

(April 1973)

Raimund W. Sterl

NICOLAAS ARNOLDI KNOCK: Dispositionen der merkwürdigste Kerk-Orgelen welken in de Provincie Friesland, Groningen en Elders aangetroffen worden. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 111 S. (Bibliotheca Organologica. Vol. XXIV. Faksimilenachdruck, hrsg. von Herman S. J. ZANDT.)

JOHANN PHILIPP BENDELER: Organopoeia. Amsterdam: Frits Knuf 1972. VII, 49 (und 9) S. (Bibliotheca Organologica. Vol. XXVIII. Faksimilenachdruck, hrsg. von Rudolf BRUHIN.)

In einem für die historische Orgelforschung verdienstlichen und wichtigen Unternehmen, das vergriffenes oder heute zum Teil nur schwer zugängliches Schrifttum in unveränderten Nachdrucken von Original- bzw. Erstaussgaben auflegt, sind nun diese weiteren zwei Reprints in der von Peter WILLIAMS (Edinburgh) betreuten, insgesamt auf fünfzig Bände veranschlagten Reihe erschienen. Die Herausgeber haben sich dabei nicht mit einem einfachen Abdruck der Vorlagen begnügt, sondern ihnen jeweils verhältnismäßig ausführliche Nachworte beigefügt, in denen mit Recht die Bedeutung der Schriften hervorgehoben wird.

Die Sammlung von N. A. Knock (1759 bis 1794), eines friesländischen Juristen und Orgelfreundes, die erstmals 1788 zu Groningen im Druck erschien, kam durch Korrespondenz, Autopsie der Dispositionen und

dem Ausschöpfen gedruckter Quellen zustande. Die meisten der wiedergegebenen elf Dutzend Stimmenpläne stammen von Orgeln der Provinzen Friesland und Groningen. Der Rest verteilt sich auf übrige Provinzen und das Ausland. Die Aufzeichnungen beziehen sich auf Instrumente, deren Bau in die Zeit des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts bis fast zum Erscheinungsjahr der Sammlung fällt. Sie ergänzen einerseits die nahezu gleichnamige Arbeit des Goudaer Organisten Joachim Hess (1732-1819), die allerdings bereits ungefähr vierzehn Jahre eher als der Erstdruck des uns vorliegenden Bandes herauskam, andererseits machen sie mit einer Orgellandschaft bekannt, die als eine der geschlossensten mit ureigenen Stilmerkmalen gelten darf. Besonders erfreulich ist die Tatsache, daß die bei Knock verzeichneten Orgeln im großen und Ganzen erhalten geblieben und teilweise von tüchtigen Orgelbauern in der Nachkriegszeit restauriert worden sind.

Für den Nachdruck von Bendelers *Organopoeia* oder *Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken als Mensurien, Abtheilung derer Laden, Zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur etc. aus wahren Mathematischen Gründen zu erbauen* wurde ein undatiertes, in Frankfurt/Leipzig verlegtes und in Quedlinburg gedrucktes Exemplar verwendet, das sich im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München befindet (4 Mus Th. 141). Da die *Organopoeia* erstmals in Leipziger Messekatalogen 1690 und 1691 angekündigt worden war, datierten sie sowohl E. L. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon als auch R. Eitner auf das Jahr 1690. Eine zweite, der ersten in etwa identische Auflage erschien 1739 in Frankfurt.

Mit Johann Hermann Biermann, Christian Ludwig Boxberg, Christian Förner, Valentin Bartholomäus Hausmann, Matthäus Hertel, Johann Adam Jakob Ludwig, Johann Gottfried Mittag, Gottfried Ephraim Müller, Theodor Christlieb Reinhold und Kaspar Trost – um nur einige zu nennen – zählt Bendeler (1654-1708) zur großen Anzahl jener Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die theoretisch entsprechend vorgebildet, sich mit der Technik des Orgelspiels und Orgelbaus auseinandergesetzt haben. Bereits 1732 und 1733 ist er in die Lexikographie eingegangen, so z. B. in J. G. Walthers

Musikalisches Lexikon, Leipzig, und in das *Grosse Universal Lexicon*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler (Band III, Halle-Leipzig). Von seinen insgesamt neun Veröffentlichungen zählt nach wie vor die *Organopoeia* als seine bemerkenswerteste Schrift (vgl. MGG 1, Sp. 1629). Sie setzt sich mit dem Pfeifenwerk (Legierung, Wandungsdicke, Pfeifenweite), Laden (Stockbohrung, Windkanal, Ventilkasten, Fläche der Ventilöffnung), Stimmung und Temperatur auseinander und beschreibt drei Methoden der Mensurierung: a) die aus der Längenmessur gewonnene Oktavprogression 1 : 2, wobei die eine Oktave höher klingende Pfeife den halben Durchmesser der tieferen Pfeife erhält, b) die Anfügung einer Additionskonstante, das Oktavverhältnis 1 : 2 vorausgesetzt, c) den Wechsel der Additionskonstante im Verlauf der Messur.

Die Orgelbauforschung, die immer wieder Bendelers Erkenntnisse gewinnbringend nutzt (vgl. hierzu Chr. Mahrenholz, *Die Berechnung der Orgelpfeifenmessungen*, Kassel 1938; K. Bormann, *Orgel- und Spieluhrenbau*, Zürich 1968 u. a.), wird die Veröffentlichung dankbar begrüßen.

(Oktober 1972)

Raimund W. Sterl

EBERHARD KRAUS: *Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1972. 302 S.*

Das Buch will in der Hauptsache eine Darstellung der historischen Entwicklung der Orgel geben, wobei „die engen Verflechtungen von Orgelpraxis, Orgelliteratur, Spieltechnik und Prospektgestaltung und die gegenseitige Befruchtung von Orgelbau und -komposition“ „besonders herausgearbeitet“ werden sollen. Als Hilfe dazu ist eine Einführung in den technischen Aufbau der Orgel anhand von zehn Tafeln Konstruktionszeichnungen geboten, einer Anzahl weiterer Zeichnungen im laufenden Text, 42 Orgeldispositionen, 96 Bildtafeln mit Orgelprospekten und Spieltischen sowie Orts-, Sach- und Personenregister, von denen das letztere „mit Angaben über Beruf, Wirkungsort, Lebenszeit oder Schaffensperiode Daten enthält, die selbst in den einschlägigen Lexika nicht zu finden sind“, wie es in der Ankündigung heißt. Das ist ein gutes Programm;

gut sind ferner die vorzügliche Ausstattung des Buches sowie Flüssigkeit und Lesbarkeit des mit Engagement geschriebenen Textes. Weniger erfreulich sind die zahlreichen kleinen und großen Mängel und Fehler, Ungenauigkeiten und Unzuverlässigkeiten, denen man – fast möchte man sagen, auf Schritt und Tritt – begegnet. Das fängt bei der Rechtschreibung an. Die richtige Schreibweise von „Mühlheim (Ruhr)“ oder „Cannstadt“ ist im Kursbuch zu finden. Der accent aigu, den „L. Vierné“ zuviel hat, hat „L. N. Clerambault“ zu wenig, und das h, das am Ende des Namens von „G. Stahlhut“ fehlt, ist bei „F. Raughel“ fehl am Platz; ähnlich steht es mit „Konstantin Konpronymos“, den „Paulominen“, „F. de Oliviers“, „P. Attaignant“, „Graziado Antegnati“, „J. Froberger“, „Sandro della Libera“ usw. Wenn schon der Name Henri Arnault übersetzt werden soll, dann wäre eine Form wie etwa Hendrik Arnoutsz korrekter als „Heinrich Arnold“. Mit dem so gepriesenen Personenverzeichnis steht es nicht besser: Traxdorff hieß nicht „Gg.“, sondern Heinrich; „Hammer & Beckerath, Orgelbau firma, Hamburg“ hat nie existiert (es gibt eine Firma Hammer in Hannover und eine Firma v. Beckerath in Hamburg); „Bader, Orgelbau erfamilie, Antwerpen“ ist irreführend, die Bader sind eine westfälische Familie, deren Glieder sämtlich in der Heimat ansässig und tätig waren, wenn sich auch zuzeiten das eine oder andere Glied bestimmter Aufträge halber auswärts aufhielt; Rodenstein war kein „Südniederländer“, sondern Friese; die Frederiksborg liegt nicht „bei Kopenhagen“, sondern bei Hillerød; „Jan Langhedul, Holland, um 1600“ war Flame, wohnte und arbeitete in Ypern bzw. Paris und lebte „um 1600“ schon lange nicht mehr; Peter Philips lebte nicht in „Holland“, sondern als Brüsseler Hoforganist in Belgien; Andreas Silbermann lernte nicht bei „F. Thierry“, sondern bei P. F. Deslandes; A. Schnitger starb nicht „1720“ sondern 1719; K. J. Riepp wurde nicht in „Ottobeuren“ geboren, sondern in Eldern usw. In der Liste der Orgellandschaften, die der Verfasser behandelt, fehlt völlig ein dem polnischen Orgelbau gewidmeter Abschnitt (1966 hat J. Gołos einen *Abriß der Geschichte des Orgelbaus in Polen* vorgelegt); die Niederlande laufen unter der Rubrik „Niederdeutschland“. Die hohe Bedeu-

tung des Orgelbaus an Ober- und Hochrhein in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird so gut wie überhaupt nicht gewürdigt (dort wurden bekanntlich erstmalig Zungen mit voller Aufsatzlänge gebaut sowie Englabiale wie Schweizerpfeife und Schwegel, später Viola da gamba bzw. Salizett genannt, außerdem terzhaltige Hornmixturen; die einschlägigen Dokumente waren von I. Rücker 1940 vorgelegt worden). Über die französische Orgel des 16. Jahrhunderts erfahren wir ebensowenig. Was darüber vorgelegt wird, ist eine Liste von Registermischungen mit Titeln wie *jeulx de papegay*, *jeulx de chantres*, *jeulx de petit carillon* usw., die als „Dispositionsentwurf“ ausgegeben wird. In ihr glaubt der Verfasser u. a. Gedeckt 16', Trompete und Vox humana zu finden, während er das *jeulx de papegay* kurzerhand mit „Nachtigallgesang“ gleichsetzt. Eine Registrierungsliste kommt in den französischen Orgelbauverträgen des 16. Jahrhunderts fast stets vor; eine Disposition ist sie nicht. Dispositionen der französischen Orgeln waren damals bekanntlich sehr einfach und nüchtern, ganz im Gegensatz zu der bunten Farbigkeit der Registrierungslisten (was alles F. Douglass und M. A. Vente 1965 eingehend mit besonderem Bezug auf die fragliche Orgel und unter Mitteilung der einschlägigen Dokumente dargelegt haben). Von der säkularen Bedeutung des niederländischen Orgelbaus der Zeit von etwa 1530 bis etwa 1630 spricht der Verfasser mit keiner Silbe. Die Niederländer haben damals durch eine künstlerische Synthese von Elementen des eigenen, des französischen sowie des hoch-, ober-, mittel- und niederrheinischen Orgelbaus einen Typ geschaffen, der den spanischen und norddeutschen Orgelbau entscheidend beeinflusst hat und der in den Jahrzehnten um 1600 den bodenständigen französischen Orgeltyp schlicht gesagt ersetzte; die in jenen Jahrzehnten von den Familien Langhedul und Carlier an zahlreiche bedeutende Kirchen Frankreichs gelieferten niederländischen Orgeln wurden fortan das Vorbild für den französischen Orgelbau schlechthin, und die bekannten französischen Orgelbauer Thierry, Lefèbvre und Clicquot waren Schüler bzw. Enkelschüler jener Meister (alles das wäre in den 1934/35 von N. Dufourcq und 1942 sowie 1956 von M. A. Vente veröffentlichten Dokumenten zu studieren und über-

dies in den Publikationen von P. Hardouin bequem nachzulesen gewesen). Daß wir aus der Zeit um 1600 in Frankreich keine bedeutenden Orgelneubauten kennen sollen, wie der Verfasser meint, ist also reine Phantasie. Soviel von den sachlichen Mängeln. Fehlleistungen noch ganz anderer Art erlaubt sich der Verfasser in seiner Polemik gegen den niederdeutschen Orgelbau. Da wird z. B. die Abbildung der von Patroklos Möller erbauten Springladenorgel von Borgentreich kommentiert mit „*Keinerlei Wille zur künstlerischen Anpassung*“, obwohl der Verfasser selbst notiert, daß das Werk für eine ganz andere Kirche gebaut war und erst später nach Borgentreich versetzt wurde. In der gleichen Linie liegen die ehrenrührigen Auslassungen, die sich der Verfasser gelegentlich der Besprechung des Schaffens hervorragender Meister des heutigen niederländischen, dänischen und norddeutschen Orgelbaus wie v. Beckerath, Flentrop, Führer, Marcussen und Schuke gestattet und die sich – nebenbei gesagt – als Bumerang erweisen, denn ob die überhebliche Braunschweiger Orgelinschrift von 1499, die er mit den genannten Namen in Zusammenhang bringt, dem damaligen Orgelbauer selbst anzulasten ist, ist noch völlig fraglich; keine Frage aber ist, daß es der oberdeutsche Orgelbauer K. R. Riepp war, der über zwei seiner eigenen Orgeln schrieb „*wenn man bessere findet in ganz Europa, soll ich nur Hänßler heißen*“. – Das Buch wird seinen Kreis finden; das Denken, Reden und Wissen um die Orgel fördert es nur bedingt.

(Oktober 1973) Hans Klotz

ERNST SCHÄFER: Laudatio organi. Eine Orgelfahrt von der Ostsee bis zum Erzgebirge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1972). 204 S.

Der hier vorliegende Bildreport gibt mit elf farbigen und 142 schwarz-weißen, meist ganzseitigen Abbildungen einen guten Einblick in den historischen und zeitgenössischen Orgelbau des anderen Deutschlands. Dem Herausgeber geht es weniger um eine Dokumentation wichtiger und wertvoller Instrumente, sondern laut Vorwort um das Schöne, das sich an den Orgeln unterschiedlicher Herkunft und Zweckbestimmung auf mannigfache Weise offenbart. Unter diesem

Blickwinkel gesehen ist beispielsweise die Anordnung der Abbildung des Meisterstücks des Weißenfelder Orgelbauers Friedrich Ladegast, der heute noch unverändert erhaltenen 84stimmigen Schweriner Domorgel, unmittelbar vor dem Werk eines Unbekannten in der Parchimer Marienkirche aus dem Jahr 1601, durchaus sinnvoll, die gleichberechtigte Stellung der Orgel als Instrument des Konzertsales (Berlin, Dresden) neben die Kirchenorgel logisch.

Dem Betrachter bieten sich zahlreiche Aufnahmen großer ausladender und kunsthistorisch wertvoller Orgelprospekte, alter und neuer Spieltische u. a. an; nicht minder interessant ist der Blick hinter die Prospekte in die Werkstätten ihrer Meister. Städteansichten machen mit dem jeweiligen landschaftlichen Standort bekannt, wobei die Bilderabfolge der Orgelstätten nur im großen ganzen mit dem Untertitel des Buches konkurriert. Einige markante Stationen dieser Orgelreise, auf die der Betrachter geht, seien herausgegriffen: die Stralsunder Marienkirche, der Stendaler Dom, als neueres Beispiel die Berliner Auferstehungskirche, Händelhaus und Marktkirche in Halle, die Thomaskirche und das Musikinstrumentenmuseum in Leipzig, Stadtkirche und Max-Reger-Musikschule in Meiningen, der Spieltisch der Bach-Orgel in Arnstadt, die Kathedralen Erfurt, Naumburg, Zwickau, Freiberg und die Dresdner Kirchen. Fast jedem Foto ist eine Sentenz oder ein Zitat allbekannter Komponisten, Dichter, Orgeltheoretiker und -praktiker gegenübergestellt; Praetorius und Glück kommen ebenso zu Wort wie Berlioz und Schostakowitsch, Schiller und Goethe wie Th. Mann und Hesse, J. Adlung und A. Schweizer. Ein umfangreicher Textteil gibt zusätzliche Hinweise zu den Abbildungen.

Fazit: Hier liegt ein weiterer Bildband vor, der Kunstwissenschaftler, Musiker und insbesondere alle Freunde der Orgel erfreut. (Dezember 1972) Raimund W. Sterl

DIANA POULTON: John Dowland. London: Faber and Faber 1972. 520 S., 16 Taf.

Um es vorwegzunehmen: Die erste große Monographie über John Dowland ist ein gutes und in jeder Hinsicht schlüssiges Buch geworden. Es ist sozusagen das wissenschaftliche Lebenswerk der bekannten englischen

Lautenistin und gründet sich demzufolge auf eine erstaunliche Kenntnis der Materie, die in einer ausgereiften, wohlproportionierten Form und mit einer wohlthuenden Arbeitsökonomie zur Darstellung gelangt. Hier ist nichts zurechtgezimmert, hier herrscht keine vorgegebene, die Betrachtung leitende und einengende *idée fixe*, die Aussagen fundieren allein auf dem objektiven historischen Material. Es ist eine grundsolide, beste wissenschaftliche Tradition verratende Arbeit, die uns lehrt, welche befriedigende Ergebnisse die philologisch-historische Methode auch heute noch zeitigen kann. Der Eindruck eines schieren Positivismus entsteht so gut wie nirgends in diesem Buch; die wissenschaftlichen Interpretationen der Werke, so sporadisch sie (analytisch gesehen) auch manchmal sein mögen, wirken, eben wegen des einleuchtenden methodischen Weges, in Art und Umfang eigentlich immer selbstverständlich. Die weitgehende Unterordnung ästhetischer Gesichtspunkte unter die historischen, das Fehlen einer vergleichenden musikalisch-analytischen Interpretation der Werke auf breiterer Ebene, verschmerzt man ohne weiteres, zumal der Darstellungsstil so überaus lebendig und klar ist und den Eindruck einer reinen Materialsammlung an keiner Stelle aufkommen läßt. Das Buch hält, was es verspricht. Es ist blendend durchorganisiert und mit einer Reihe instruktiver Illustrationen sowie mit einer verschwenderischen Fülle von Notenbeispielen ausgestattet. Nahezu die gesamte mit der Person Dowlands in Zusammenhang stehende zeitgenössische Literatur wird ausschnittsweise oder vollständig zitiert, von den Titelblättern, Widmungsreden und Vorreden der Dowland-Drucke angefangen bis zu den handschriftlichen Archivalien aus der Zeit. Nicht zuletzt aufgrund des bewegten, durch mehrere Kulturräume (England, Frankreich, Italien, Deutschland, Dänemark) und entlang den Religionsfronten führenden Lebensweges Dowlands vermitteln uns die hier zusammengestellten Dokumente zur Biographie des Komponisten ein interessantes kulturgeschichtliches Bild der Zeit. Überall zeigt sich das Bemühen der Autorin, ein lebensnahes Charakterbild des Musikers und Menschen Dowland, der inmitten eines bedeutenden musikgeschichtlichen Umbruchs wirkte, zu zeichnen; daß dabei einige wenige

Aussagen – wie die, daß Landgraf Moritz von Hessen „*was a heavy drinker . . . like most of the other German princes of his time*“ (S. 33) oder daß „*Dowland would have encountered heavy drinking both at Wolfenbüttel and Kassel as well as the Danish Court*“ (S. 54), woraus sich unter Umständen seine späteren finanziellen Schwierigkeiten ergeben hätten – der Seriosität der Gesamtdiktion des Buches nicht ganz adäquat sind, wiegt nicht schwer. Interessanter und für Musikologen anregender sind z. B. die Hinweise auf die vielfältigen Erscheinungsformen der Melancholie und des Pessimismus am Ende des 17. Jahrhunderts („*That Dowland suffered from periods of intense melancholy is shown throughout his life*“, S. 77).

Der methodische Ansatz der vier Kapitel, die sich mit den kompositorischen Werken Dowlands befassen geschieht, der Gesamtdiktion des Buches folgend, von den Quellen bzw. von den Werkgattungen her. Der daraus resultierende weitgehende Verzicht auf eine systematische Darstellung und Beurteilung von Stilgegebenheiten fällt bei dem überwiegend undatierbaren, sich mit praxisgebundenen Bearbeitungen von fremder Hand und für andere Besetzungen ständig mischenden Sololautenmusik-Repertoire kaum, bei der Gruppe der mehrstimmigen Gesänge dagegen schon stärker ins Gewicht. Die Autorin verfügt über eine exzellente Kenntnis des Quellenbestandes und weiß diesen auch geschickt zu ordnen. Daß die eigentliche Überlieferungsproblematik gelegentlich unausdiskutiert bleibt und die Besprechungen einzelner Stücke mitunter konzertführerhaften Charakter annehmen, liegt an der bereits genannten Grunddisposition der Arbeit. Mit Akribie wird dagegen z. B. bei den Lautenstücken der Frage der Titelvarianten und bei den Vokalstücken den textlichen Voraussetzungen nachgegangen.

Ihre zahlreichen Exkurse, wie z. B. den Abschnitt über Monodie und Griechische Musik (S. 198ff.) oder über die Geschichte der Psalter-Kompositionen (S. 320ff.) weiß die Autorin in sinnvolle inhaltliche Beziehungen zum Betrachtungskern zu stellen. Darüber hinaus setzt sie sich immer wieder mit älteren und neueren Ausgaben der Werke Dowlands sowie mit der bisherigen Literatur zu diesem Komponisten auseinander (vgl. auch das eigene Kapitel *Posthumous*

reputation. Fall and rise.). Mit gleicher philologischer Intensität ist das Kapitel über Dowlands Übersetzungen, des *Micrologus* von Ornithoparcus und des *De modo in testudine libellus (Thesaurus Harmonicus)* von J. B. Besard, gestaltet. Einen nicht zu schätzenden dokumentarischen Wert, auch für außerhalb des engeren Themas liegende Forschungen, besitzt die lexikalische Materialsammlung zu den „*Patrons and friends*“ Dowlands (Kapitel VII). Appendix I berichtet über das lange verloren geglaubte und nun wieder aufgefundene *Schele Lute-Manuscript* (Hamburg, ehem. Stadtbibliothek, Real. ND. VI, Nr. 3238); Appendix II befaßt sich auf der Grundlage der Dowlandschen *Varietie of lute-Lessons* (1610) mit „*Fretting and Tuning the Lute*“. Übersichtliche Quellen-, Werk-, Literatur-, Namen- und Sachregister machen die Publikation auch für eine kursorische Benutzung geeignet. Das Wichtigste: Betrachtungsgegenstand und Darstellungsaufwand stehen in vernünftiger Relation zueinander; der Lautenist und Komponist John Dowland hat eine derartige Monographie verdient.

Ein paar kritische Anmerkungen seien noch erlaubt: Eine stärkere Gliederung des Inhaltsverzeichnisses würde die Benutzung des Buches erleichtern. Von den altertümlichen Fußnotenzeichen (Stern, Kreuz, Doppelkreuz etc.) sollte man auch in einer auf so viel gute Tradition Wert legenden Publikation abkommen. In der umfangreichen Bibliographie vermißt man die im unmittelbaren Bereich des Themas liegende Arbeit von U. Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600* (Diss. Frankfurt/M. 1963).

(Oktober 1973)

Winfried Kirsch

HERMANN J. BUSCH: *Georg Poss. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-venetianischen Schule in Österreich am Beginn des 17. Jahrhunderts.* München: Katzbichler 1972. 207 S. (Schriften zur Musik. 20.)

Die Anwendung des bereits im Untertitel vorliegender Arbeit aufscheinenden Terminus „*deutsch-venetianische Schule*“ ist sowohl im allgemeinen als auch im besonderen von einiger Problematik. Sie läßt nämlich – speziell, wenn man wie der Verfasser „im

engeren Sinn“ Graz als Zentrum dieser Schule nennt – die Vermutung aufkommen, daß hier ähnlich wie in Venedig eine überragende Musikerpersönlichkeit oder mehrere Komponisten tätig waren, deren Wirken einen über die Grenzen hinausreichenden Einfluß ausgeübt hat und in gewisser Hinsicht stiftend oder in diesem Falle die Funktion hatte, das venetianische Erbe zu vermitteln und zu verbreiten. Da dies nicht – oder in nur sehr beschränktem Maße – der Fall war und Grazer Hofkomponisten wie P. A. Bianco, G. Priuli, F. Stivori oder G. Valentini als wirkliche oder mutmaßliche Gabrieli-Schüler mehr oder weniger von lokaler Bedeutung waren und ihr Nachahmen venetianischer Mehrchörigkeit als fast schon reaktionärer Zug bereits im Begriffe war vom Barock überwunden zu werden, währe hier die gebräuchliche Bezeichnung „*Deutsch-Venetianer*“ richtiger und eindeutiger gewesen. Als solcher kann mit oben genannten Musikern auch Erzherzog Ferdinands Hoftrompeter und Zinkenbläser Georg Poss gelten, von dem sich ein Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Gabrieli trotz eines Venedig-Aufenthaltes zwar nicht nachweisen läßt, dessen Werke nach Meinung von Busch aber sehr dafür sprechen. Seine Kompositionen, die zum überwiegenden Teil im Druck überliefert sind, umfassen Messen, Motetten, Magnifikatkompositionen sowie Psalmvertonungen und sind ausschließlich vokaler Natur.

Nach einer über Hellmut Federhofers diesbezügliche Forschungen hinaus erweiterten biographischen Einleitung erwies sich bei der Analyse der Messen ein Großteil als ein- bzw. mehrchörig und nach Vorlagen des 16. Jahrhunderts (Kompositionen von A. Padovano, Luca Marenzio, Giovanni Gabrieli u. a.) gearbeitet. Diese Reverenz an das vergangene Jahrhundert spiegelt sich dementsprechend auch in einer wenig fortschrittlichen Kompositionsweise wider, die sich in der Parodietechnik durch die Übernahme stimmmäßig nicht reduzierter ganzer Satzkomplexe äußert, das auch bei Palestrina anzutreffende Verfahren von Assonanz und Alliteration des Textes von Vorlage und Komposition anwendet und die durchimitierte Vokalpolyphonie pflegt. An Gabrieli gemahnt hier neben anderen charakteristischen Stilmitteln dieses Meisters vor allem kurz-

gliedriges Alternieren der Chöre zum Zwecke klanglicher Intensivierung. Dies gilt gleichzeitig auch für den relativ geringen Bestand an vielhörigen Messen von Poss, wobei hier unter anderem die in ihrer Anwendung für Gabrieli gleichfalls typische Praxis der „Echomanier“ hinzukommt. Hier, wie auch bei den Parodiemessen, wäre die häufigere Heranziehung Gabrielscher Werke zu Vergleichszwecken wünschenswert gewesen, da die Behandlung des vielhörigen Satzes von Poss anhand der Ausführungen von Praetorius' *Syntagma musicum* – wie es der Autor offensichtlich getan hat, um eine Abhängigkeit von Gabrieli nachzuweisen – nicht ganz gerechtfertigt erscheint und kein authentisches Bild von Gabriels Kompositionspraxis abwirft. Praetorius' Vorbild und große Liebe galt zwar bekanntlich der Venetianischen und im besonderen der Gabrielschen Kunst, doch hat er es stets bedauert, selbst niemals in Venedig gewesen zu sein, um die „neue Musik“ an den „Quellen“ zu studieren. Aus diesem Grunde können seine Kompositionsanweisungen als „nicht aus erster Hand“ gelten.

Poss' Motettensammlung *Orpheus mixtus* (Graz 1607) – eine weltliche und geistliche Repräsentationsmusik – gehört wie seine Magnificatkompositionen gleichfalls zu den mehrhörigen Werken, wobei jedoch homophone Elemente im Unterschied zu den Messen überwiegen. Hier ließ sich – um nur einige Details zu nennen – ein bereits ritornellartiges Wiederkehren mancher Abschnitte feststellen, während die Untersuchung der Klausel beispielsweise noch eine Anwendung nach zeitgenössischen Kompositionslehren ergab.

Zwei geringstimmige Generalbaßmotetten, die Poss für Giovanni Battista Bonomettis *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (Venedig 1615) „beigesteuert“ hatte, zeigen Tendenz zu funktionaler Harmonik und formaler Symmetrie, entbehren im übrigen jedoch des monodischen Elements. Die Miteinbeziehung dessen erfolgt erst in den beiden Vertonungen des 50. Psalm, die durch die Gliederung des Vokalsatzes in Solo und Tutti und den hinzutretenden obligaten Instrumenten mit Generalbaß Vokalkonzerte darstellen und somit für den frühbarocken Stil typisch sind. Den Abschluß dieser – trotz der vorgebrachten Einwände – wert-

vollen Arbeit bilden einige Faksimilia, ein Werkverzeichnis und Übersetzungen lateinischer Quellen, wobei ein Register den Grad der Verwendbarkeit beträchtlich hätte erhöhen können.

(April 1975)

Josef-Horst Lederer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“, BWV 1087. Erstausgabe, hrsg. von Christoph WOLFF. Vorabdruck aus „Neue Bach-Ausgabe“. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1976). 20 S.

Daß ein vermutlich großer Teil des Bachschen Vokal- und Instrumentalschaffens verschollen ist, ist eine bekannte Tatsache. Daß man aber die Hoffnung auf Neuentdeckungen nicht aufgeben sollte, beweist der Fund von Christoph Wolff, der im Frühjahr 1975 bei Editionsarbeiten für die NBA Bachs Handexemplar der Originalausgabe der „Goldberg-Variationen“ in Straßburg aufspürte. Bedeutender noch als die Korrekturen und Ergänzungen von Hand des Thomaskantors, die in der Ausgabe dieser Variationen erstmals berücksichtigt werden können, darf man den autographen Anhang des Exemplars bewerten, der einen bislang unbekanntem Zyklus von 14 Kanons mit dem Titel *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental=Noten vorheriger Arie* enthält. Diese Miniaturen werden nun, herausgegeben von Chr. Wolff, als Vorabdruck der NBA vorgelegt. Die Ausgabe umfaßt neben dem Faksimile-Nachdruck die Kanons in der originalen, verklausulierten Notationsweise und in einem Anhang die Auflösungen des Herausgebers sowie spätere Fassungen der Sätze 11 und 13, die als Stammbuchkanon für Joh. G. Fulde bzw. als Präsentationskanon auf dem Haußmann-Portrait überliefert sind. Eine Tabelle gibt Hinweise für die Aufführung mit zwei Cembali bzw. mit zwei Violinen und Cembalo sowie Auskunft über die Einsatzfolge der Stimmen. Den eigenen Instrumentationsideen sind dabei keine Grenzen gesetzt, für Satzabschlüsse werden Vorschläge gemacht. Auch wenn, wie Wolff im Vorwort betont, die Kanons „primär theoretischer Natur“ sind, dürften sie auch in der Praxis ihren Platz als kunstvolle

Vorstufe der Kontrapunktik, die im *Musikalischen Opfer* ihren Höhepunkt fand, einnehmen.

(Oktober 1976)

Wolfgang Birtel

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Werke für Klavier zu zwei Händen, zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Band 7: Années de Pèlerinage – Deuxième Année – Italie; Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage 2d volume; Venezia e Napoli – Erste Fassung. Herausgegeben von Imre SULYOK und Imre MEZŐ. Fingersatz revidiert von Kornél ZEMPLENI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag – Budapest: Editio Musica 1974. XII, 131 S.

Nach der vorzeitigen Einstellung der von der Franz-Liszt-Stiftung herausgegebenen alten Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts im Jahre 1936 bedeutet das vom Jahr 1961 (dem Jahr des 150. Geburtstages und des 75. Todestages des Komponisten) datierende Unternehmen einer neuen Gesamtausgabe einen entscheidenden Schritt auf dem Wege zu einer umfassenden Kenntnis von Liszts gesamtem Schaffen – eines kompositorischen Oeuvres, das sich immer mehr als Schlüssel zum Verständnis der Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt herausstellt. Gerade unter den Stücken der italienischen „Pilgerjahre“, die der vorliegende Band darbietet, finden sich mehrere, die auf die Entwicklung des harmonischen Denkens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachhaltigen Einfluß genommen haben, obwohl sie größtenteils – zumindest in der Grundkonzeption – bereits um 1840 entstanden. Liszt selbst wies August Göllerich auf die erstmalige und als umwälzende Neuheit empfundene Anwendung des übermäßigen Dreiklangs im „*Petrarca-Sonett Nr. 104*“ hin. Auch eine so originelle harmonische Erscheinung wie das „Schlafmotiv“ aus Wagners *Ring* findet seinen Vorgang im *Pensieroso* Liszts, jener eigenartig düsteren, von Michelangelos Medici-Gräbern angeregten Klavier-Impression. Höhepunkt der Sammlung ist die gewaltige *Fantasia quasi Sonata „Après une Lecture du Dante“*, deren erste Fassung bereits 1837 vorlag. Leider verzichtet die neue Gesamtausgabe darauf, diese frühe Version mitzuteilen, wie

sie wahrscheinlich in einer der beiden in Weimar erhaltenen und von Liszt selbst verbesserten Abschriften vorliegt. Der Vergleich verschiedener Entwicklungsstadien gerade dieses Werkes ließe für den Forscher wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung von Liszts Sonatendenken erwarten. Umso mehr ist es zu begrüßen, daß im vorliegenden Band erstmals die Frühfassungen der von Liszt der Sammlung als „Supplément“ angefügten Stücke *Venezia e Napoli* geboten werden. Abgesehen von der Bekanntschaft mit dem bisher unveröffentlichten zweiten Stück vermittelt die Frühfassung im Vergleich mit der endgültigen höchst aufschlußreiche Einblicke in Liszts Bemühung, nach „40-jährigem Hin-, Her- und Herumwirtschaften mit dem Clavier . . . den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheimzustellen“. Besonders die *Tarantella* dürfte hierfür als Musterbeispiel zu betrachten sein.

Die alte Liszt-GA hatte den großen Vorteil, daß viele ihrer Herausgeber entweder noch in direktem Schülerverhältnis zu Liszt gestanden hatten oder doch an der Liszt-Tradition direkt partizipierten, was sich in zahlreichen Bemerkungen über die Spielweise und in Entscheidungen über den Notentext (die freilich zumeist der Nachprüfbarkeit entbehren) niederschlägt. Die Unwiederbringlichkeit derartiger Authentizität bemüht sich die neue GA auszugleichen durch gesteigerte philologische Akribie einerseits und durch ein grundsätzliches Neuüberdenken der Notation in ihrem Verhältnis zur angestrebten musikalischen Wirkung, besonders in rhythmischer Hinsicht (vgl. dazu O. Goldhammer in *Beiträge zur Musikwissenschaft II*, 1960, S. 69-85). Bedeutend vollständiger (wenn auch nicht erschöpfend) äußert sich ihr Kritischer Bericht über Änderungen und Ergänzungen des Textes gegenüber den Vorlagen. (Unerfindlich ist, warum das Vorwort in englischer und deutscher, der Kritische Bericht aber nur in englischer Sprache geboten wird. Überhaupt erweist sich das Verfahren der alten GA, die Einführung in die Werke und den kritischen Apparat zusammenzufassen, als handlicher.) Auch bedauert man, daß die neue GA das Verfahren der alten, Notationsprobleme anhand von Notenbeispielen zu erörtern, auf-

gegeben hat, was zu vergleichsweise unanschaulicher Darstellung führt. Die Beschreibung der Vorlagen war in der alten GA teilweise präziser. — Als ein großer Vorteil der neuen Ausgabe erweist sich, daß Entscheidungen über Fragen des Notentextes nicht mehr aufgrund von Erinnerungen von „Autoritäten“ getroffen werden, sondern daß sie das Ergebnis eingehender analytischer Bemühungen darstellen. So gelangt die Neuausgabe z. B. in der Dante-Sonate zu überzeugenden Korrekturen des bisher gültigen Notentextes (TT 65, 123, 153, 262). Hinsichtlich der Darstellung des Rhythmus scheint sich zu zeigen, daß die von Goldhammer dargelegten Theorien fern von der Praxis entwickelt und eher zur Verwirrung als zur Klärung schwieriger Probleme geeignet sind. Zwar ist es durchaus sinnvoll, dem Benutzer das Auszählen unübersichtlicher Notengruppen zu ersparen (diese Leistung entspricht in ihrem Wert etwa der ebenfalls dankbar zu begrüßenden Taktzählung). Als ausgesprochene Überbezeichnung jedoch ist es zu werten, wenn z. B. in T. 52 des 104. *Petrarca-Sonetts* von zwei Gruppen, die offensichtlich aus Notenwerten von gleicher Grunddauer bestehen, die erste (aus 15 Noten bestehend) zweifach, die zweite aber dreifach gebalkt wird, bloß weil sie 18 Noten umfaßt. Im gleichen Stück erweist sich die Bezeichnung des Taktes 67 als 5/4-Takt als wenig angemessen: die agogische Ausführung der Adagio-Fermate bedeutet nicht einen Metrumwechsel, sondern eine Aufhebung des Metrums schlechthin. — Die Texte der Petrarca-Sonette werden auf der Basis des Bandes VI der *Letteratura italiana* von 1951 wiedergegeben. Hier hätten neuere kritische, z. T. kommentierte Ausgaben zur Verfügung gestanden. — Solcher und anderer Einwände ungeachtet ist das Erscheinen auch dieses Bandes der Neuen Liszt-Ausgabe als bedeutender Fortschritt auf dem langwierigen Weg der Gewinnung eines unverstellten Blickes auf dieses facettenreiche Oeuvre zu begrüßen.

(Juni 1976)

Arnfried Edler

Oeuvres d'Albert de Rippe. I Fantaisies. Édition, Transcription et Etude critique par Jean-Michel VACCARO. Paris: Edition du Centre National de la Recherche Scientifique 1972. II und 192 S. sowie eine Beilage (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Albert de Rippe — der Name ist wie üblich in verschiedenen Versionen überliefert — stammt aus Mantua, wo er um 1500 geboren ist, wie Vaccaro annimmt; denn „*Les artistes italiens appeles comme lui par François I^{er} à la Cour de France et ses amis français sont tous nés vers cette date.*“ Das noch in der Neuauflage des Riemann-Lexikons angegebene Jahr 1480 dürfte als Geburtsjahr jedenfalls zu früh angesetzt sein. Bis 1530 dürfte de Rippe neben Francesco da Milano am Hofe der Gonzaga in Mantua tätig gewesen sein, seit 1531 erscheint sein Name in den Rechnungsbüchern des französischen Hofes als „*joueur de luth du roi*“. Er starb zwischen Ostersonntag 1551 und dem 13. Februar 1552. Noch 1578 wird er als berühmter Lautenspieler erwähnt, doch zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist er für Mersenne „*totalemment méconnu*“ — die musikalische Entwicklung war über ihn hinweggegangen.

Die ausführlichen Angaben Vaccaros zur Biographie de Rippes stützen sich auf bereits veröffentlichte und kommentierte Dokumente: auf Archivurkunden und auf literarische Zeugnisse der Zeit. Aus beiden Gruppen werden reichlich Zitate geboten, die jedoch einer schnellen Orientierung hinderlich sind, wie man sie von einer Werkedition erwartet. Denn andererseits wird eine Interpretation der Quellen nur angedeutet, so gerade in dem Bereich, der bezüglich der sozialen Stellung de Rippes am französischen Hofe so außerordentlich wichtig erscheint: in der Angabe des Gehaltes — mehr als das doppelte anderer Lautenisten — und zahlreichen Dotationen. Der akribischen Aufzählung von Auszügen aus den Rechnungsbüchern des Königshofes und der Wiedergabe von Epitaphen und Huldigungsgedichten französischer und italienischer Dichter stehen dann so lapidare Sätze gegenüber wie „*Dans cette perspective*“ — daß de Rippe schon ein in ganz Europa bekannter Virtuose war — „*l'entrée de de Rippe au service de François I^{er} constitue un événement comparable à l'arrivée du Rosso (en 1530) et du Primatice*

(en 1532) à Fontainebleau et confirme, dans le domaine musical, l'importance de l'apport italien à la Renaissance française." Es würde vielleicht den Rahmen vorliegender Edition gesprengt haben, diese angedeuteten Parallelen zwischen Malerei und Musik weiter zu verfolgen, doch erschlosse sich dann das Ansehen, das de Rippe zu Lebzeiten genoß, nicht nur mittelbar durch schmeichelhafte Zitate, wobei man noch fragen müßte, welcher Wert solchen Lobreden zuzumessen ist.

Das Oeuvre de Rippes umfaßt 26 Fantasien, 49 Chansons, zehn Motetten und zehn Tänze für Laute sowie zwei Fantasien für die damals in Paris gebräuchliche vierchörige Gitarre. Die gedruckten und handschriftlichen Quellen sind größtenteils posthume Veröffentlichungen – nur drei Fantasien bzw. die Bearbeitung einer Fantasie durch Valderrabano wurden zu seinen Lebzeiten herausgegeben – sind aber in ihren Druckorten über ganz Europa verstreut.

Im vorliegenden Band sind alle bekannten 28 Fantasien veröffentlicht. Leider wird in dem sonst sehr gediegenen kritischen Apparat nicht auf andere moderne Ausgaben hingewiesen oder auf das Fehlen solcher Ausgaben. Der sehr wichtigen Frage nach der Authentizität der Quellen, vornehmlich der der Ausgaben von Fezandat/Morlaye und Le Roy et Ballard wird der gebührende Platz eingeräumt. Denn während sich Morlaye – ein Schüler und Freund de Rippes – nachweislich auf Manuskripte de Rippes stützen konnte, läßt sich das bei Le Roy et Ballard höchstens vermuten, da immerhin dort die Fantasien XX bis XXIV als Unika erschienen. Vaccaro gibt mit Recht stets der Fassung Morlaye/Fezandat den Vorzug, obwohl die Begründung „*Les versions de Le Roy et Ballard sont plus chargées que celles de Morlaye*“, zu subjektiv gefärbt ist.

Wie in den Ausgaben des „Corpus des Luthistes français“ üblich ist der Übertragung der Tabulatur in moderne Notation auf zwei Systeme mit Violin- und Baßschlüssel ohne Angabe von Spielhilfen aber mit einer Rekonstruktion der Stimmführung unter Berücksichtigung spieltechnischer Möglichkeiten ein Abdruck der Tabulatur beigegeben. Die Übertragung ist sehr sorgfältig und fehlerfrei, wobei man allerdings immer bedenken sollte, daß eine solche Übertragung gleichzeitig eine Art optimaler Inter-

pretation darstellt, die sich bei einer Aufführung der Stücke kaum realisieren läßt. Neben Fantasien, die ein hohes Lagenspiel erfordern, fällt besonders die Fantasie XIV auf, bei der die Chanterelle nicht verwendet wird, ohne im Baßbereich mehr als den Contrabasso-Chor zu verlangen. Alle Fantasien sind für eine sechschörige Laute in üblicher Lautenstimmung geschrieben, eine Fantasie für Gitarre dagegen verlangt ein Herunterstimmen des tiefsten Chores auf C, nimmt man die aus praktischen und sehr sinnvollen Überlegungen heraus gewählte angenommene Stimmung *D-g-h-e'* als Normalstimmung. Vaccaro will durch Zugrundelegung dieser Stimmung, die den oberen Saiten einer modernen Gitarre entspricht, diese Stücke Gitarrespielern zugänglich machen; ein lobenswertes Unterfangen. Dem steht aber entgegen, daß die Notwendigkeit der Umstimmung der tiefsten Saite erst auf dem Umweg über die Übertragung zu erkennen ist.

Sehr eingehend analysiert Vaccaro die Fantasien bezüglich ihrer polyphonen Struktur, wobei die Fantasie IX als Beispiel dient, zu der auch eine gesonderte „*Disposition analytique*“ beiliegt. Doch drängt sich hier die Frage auf, ob eine solche Analyse dem Phänomen „Lautenmusik“ gerecht wird, denn aufgrund der Spielmöglichkeiten der Laute muß immer ein Kompromiß geschlossen werden zwischen dem Ideal strenger polyphoner Stimmführung und der mehr auf Homophonie ausgerichteten Eigenheiten des Instruments. Und auch Vaccaro kommt zu dem Ergebnis: „*La plupart des fantaisies font alterner, en les opposant, ces deux types d'écriture polyphonique*“: einen strengeren, stimmigeren, mehr vokalen und einen freieren, mehr instrumentalen Typus, aufgelockert durch schnelle Läufe und Akkordfolgen.

Zu fragen bleibt noch, warum im Appendix zwar zwei Fassungen der Fantasie XII mitgeteilt werden, die zudem nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, eine Fassung Morlaye/Fezandat mit einer von Le Roy et Ballard vergleichen, sondern Castelliono (1536) mit Le Roy et Ballard (1562), nicht aber die sicherlich sehr interessante Bearbeitung der Fantasie XII durch Valderrabano. (März 1974)

Dieter Klöckner

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

NIKOLAI ANDREJEWITSCH RIMSKI-KORSAKOW: Chronik meines musikalischen Lebens. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. (1968). 524 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Cantata No. 140: Wachet auf, ruft uns die Stimme. The Score of the New Bach Edition. Backgrounds. Analysis. Views and Comments. Edited by Gerhard HERZ. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1972). VIII, 175 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 1: Erster Teil der Klavierübung. Hrsg. von Richard Douglas JONES. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. XII, 116 S.

Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge. Band XXIII (1975). Heft 1: Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einfluszbereichen. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer 1975. 292 S.

BÉLA BARTÓK: Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972. 212 S.

Gustav Becking zum Gedächtnis. Eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler. Hrsg. von Walter KRAMOLISCH. Tutzing: Hans Schneider 1975. VI, 506 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphony No. 5 in C Minor. An Authoritative Score. The Sketches. Historical Background. Analysis. Views and Comments. Edited by Elliot FORBES. London: Chappell & Co LTD. (1971). VI, 202 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 9 d-moll op. 125. Fotomechanischer Nachdruck der Faksimileausgabe Leipzig 1924. Hrsg. anlässlich des 175jährigen Bestehens des Musikverlages Peters. Leipzig: Edition Peters 1975. (Peters Reprints. Eine musikhistorische Studienbibliothek, ohne Bandzählung.)

Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 292 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 43.)

HECTOR BERLIOZ: Fantastic Symphony. An Authoritative Score. Historical Background. Analysis. Views and Comments. Edited by Edward T. CONE. London: Chappell & Co LTD. (1971). VIII, 305 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

REGINALD SMITH BRINDLE: The New Music. The Avant-garde since 1945. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1975. X, 206 S.

MAX BROD: Die Musik Israels. Revidierte Ausgabe mit einem zweiten Teil: Werden und Entwicklung der Musik Israels von YEHUDA WALTER COHEN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 164 S.

HORST BRUNNER: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1975. XV, 333 S., 5 Taf.

PAOLO EMILIO CARAPEZZA: Figaro e Don Giovanni, due folli giornate. Palermo: S. F. Flaccovio (1974). 166 S. (Istituto di storia della musica dell' Università - Centro di avviamento al teatro lirico dell' E. A. Teatro Massimo Palermo. puncta 2.)

FRÉDÉRIC CHOPIN: Préludes, Opus 28. An Authoritative Score. Historical Background. Analysis. Views Comments. Edited by Thomas HIGGINS. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1973). VIII, 101 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

Code International de Catalogage de la Musique. Vol. IV: Regeln für die Katalogisierung von Musikhandschriften. Bearbeitet von Marie Louise GÖLLNER. Übersetzung von Horst LEUCHTMANN. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters 1975. 56 S.

CLAUDE DEBUSSY: Prélude to „The Afternoon of a Faun“. An Authoritative Score. Mallarmé's Poem. Backgrounds and

Sources. Criticism and Analysis. Edited by William W. AUSTIN. London: Chappell & Co LTD. (1970). VII, 167 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

PAUL DESSAU: Notizen zu Noten. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1974. 231 S.

Die schönsten Schubertbriefe. Hrsg. von Erich VALENTIN. München-Wien: Albert Langen Georg Müller Verlags-GmbH (1975). 163 S.

HANNS EISLER: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1973. 391 S.

Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag. Hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, unter Erich EGG, redigiert von Ewald FÄSSLER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1975. 247 S., 1 Taf.

Forschung in der Musikerziehung 1975. Mainz: B. Schott's Söhne. (1975). 130 S.

HARRY GOLDSCHMIDT: Um die Sache der Musik. Reden und Aufsätze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1970. 334 S.

WOLFGANG GRAETSCHER: Theorie und Praxis im musikerzieherischen Wirken Josef Mainzers. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1976). VIII, 243 S., 1 Taf. (Schriften zur Musikpädagogik. 2.)

ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY: Memoiren oder Essays über die Musik. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1973. 503 S.

SERGE GUT: Franz Liszt. Les Éléments du langage musical. Préface de Jacques CHAILLEY. Paris: Editions Klincksieck (1975). XVII, 504, IV S.

PETER HACKS: Oper. Geschichte meiner Opern „Noch ein Löffel Gift, Liebling?“, „Omphale“, „Die Vögel“, „Versuch über das Libretto“. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag (1975) – Düsseldorf: Claasen-Verlag (1976). 308 S.

FRANZ JOSEPH HAYDN: Symphony No. 103 in E-Flat Major („Drum Roll“). The Score of the New Haydn Edition. Historical Background. Analysis. Views and Comments. Edited by Karl GEIRINGER. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1974). VIII,

116 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

CARLA HENIUS: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik. München: R. Piper & Co. Verlag (1974). 134 S., 5 Taf. (Serie Piper. 96.)

FRITZ HENNENBERG: Wolfgang Amadeus Mozart. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1970. 382 S.

ERNST HILMAR: Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914-1935). Wien: Universal Edition 1975. 106 S. (m. Abb.)

MIROSLAV HOŠEK: Oboen-Bibliographie I. Bearbeitet von Rudolf H. FÜHRER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 403 S.

REINHARD KEISER: Die großmütige Tomyris. Libretto von Johann Joachim HOE. Hrsg. von Klaus ZELM. München: G. Henle Verlag 1975. VIII, 191 S. (Die Oper. Band 1.)

KARL-HEINZ KÖHLER: Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972. 276 S.

ROBERT LACHMANN: Posthumous Works I: Zwei Aufsätze: Die Musik im Volksleben Nordafrikas. – Orientalische Musik und Antike. Edited by Edith GERSON-KIWI. Jerusalem: The Magnes Press – The Hebrew University 1974. 59 S. (Yuval Monograph Series. II.)

INGE LAMMEL: Das Arbeiterlied. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1975. 276 S.

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Hrsg. von Walther LIPPHARDT. Teil I. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1975. XIII, Seite 1 bis 215. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama. V.)

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Hrsg. von Walther LIPPHARDT. Teil II. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1976. XIII, Seite 216 bis 702. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama. V.)

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Hrsg. von Walther LIPPHARDT. Teil III. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1976. IX, Seite 703 bis 1090. (Ausgaben deutscher

Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama. V.)

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Hrsg. von Walther LIPPHARDT. Teil IV. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1976. IX, Seite 1091-1452. (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama. V.)

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. Hrsg. von Walther LIPPHARDT. Teil V. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1976. VII, Seite 1453-1724. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama. V.)

EUGÈNE MAILAND: Das wiederentdeckte Geheimnis des altitalienischen Geigenlackes. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1903. Mit Nachwort und Register von Walter KOLNEDER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1975. 74, VII S. (Schriften zur Musik. Facsimilia. Band 3.)

ERICH MARCKHL: Musik und Gegenwart. III. Graz: Landesmusikdirektor für Steiermark 1975. 139 S.

WOLFGANG MARGGRAF: Franz Schubert. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. (1967). 253 S.

Mélanges de Musicologie 1. Publiés sous la Direction de Philippe MARCIER et de Monique DE SMET. Louvain: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 1974. VIII, 83 S. und 16 S. Faks. (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain. IV.)

ERNST HERMANN MEYER: Musik der Renaissance – Aufklärung – Klassik. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1973. 294 S.

GIACOMO MEYERBEER: Briefwechsel und Tagebücher. Band 3: 1837-1845. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin hrsg. und kommentiert von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co. (1975). 851 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzten. Band 4. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XIX, 267 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Werkgruppe 15: Klavierkonzerte. Band 2 und 3. Vorgelegt von Christoph Wolff. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. XX, 264 S. und XX, 204 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Piano Concerto in C Major K. 503. The Score of the New Mozart Edition. Historical and Analytical Essays. Edited by Joseph KERMAN. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1970). XII, 202 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Symphony in G Minor K. 550. The Score of the New Mozart Edition. Historical Note. Analysis. Views and Comments. Edited by Nathan BRODER. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1967). VIII, 114 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

Mozart-Bibliographie (bis 1970). Zusammen gestellt von Rudolph ANGERMÜLLER und Otto SCHNEIDER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. VIII, 364 S. (Mozart-Jahrbuch 1975).

GIOVANNI PIERLUIGI da PALESTRINA: Pope Marcellus Mass. An Authoritative Score. Backgrounds and Sources. History and Analysis. Views and Comments. Edited by Lewis LOCKWOOD. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1975). IX, 142 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 21. und 22. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1975. Seite 1633 bis 1712 und Seite 1713 bis 1792.

LEONARDO PINZAUTI: Giacomo Puccini. Torino: Eri – Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1975). 291 S., 48 Taf., 2 Schallpl.

GEORGE BERNARD SHAW: Musikfeuilletons des Corno di Bassetto. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972. 293 S.

MANFRED SIEVRITTS: Neue Musik im Kurssystem der Oberstufe. Frankfurt a. M. – Berlin – München: Verlag Moritz Diesterweg (1976). 89 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

FJODOR I. SCHALJAPIN: Aus meinem Leben. Bilder aus meinem Leben. Maske und Seele. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972. 593 S.

FRANZ SCHUBERT: Symphony in B Minor („Unfinished“). An Authoritative Score. Schubert's Sketches. Commentary. Essays in History and Analysis. Edited by Martin CHUSID. London: Chappell & Co LTD. (1971). VIII, 134 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement. Band 8: Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalbum und Sammlungen. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 170 S.

ROBERT SCHUMANN: Dichterliebe. An Authoritative Score. Historical Background. Essays in Analysis. Views and Comments. Edited by Arthur KOMAR. London: Chappell & Co LTD. (1971). VIII, 136 S. (A Norton Critical Score, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

OLIVER STRUNK: Essays on Music in the Western World. Foreword by Lewis LOCKWOOD. New York: Norton & Company (1974). XXII, 200 S. (Auslieferung für Europa: Bärenreiter-Verlag, Kassel usw.)

PETER I. TSCHAIKOWSKI: Erinnerungen und Musikkritiken. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1974. 263 S.

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Volker SCHERLISS und Wolfgang WITZENMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1975. 426 S., 13 Abb., 3 Taf., 3 Faks. (Analecta Musicologica. Band 15.)

CARL MARIA von WEBER: Kunstansichten. Ausgewählte Schriften. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. (1969). 323 S.

Ermanno Wolf Ferrari. Katalog der Ausstellung zum 100. Geburtstag. Bayerische Staatsbibliothek München. 13 Januar bis 13. Februar 1976. Verzeichnis der Exponate. 47 S.

Mitteilungen

Vom 22. bis 25. September 1976 fand in Freiburg im Breisgau die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 25. September 1976 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 23. September 1976 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1975 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters betrug die Mitgliederzahl der Gesellschaft am 1. September 1976 1370 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Auf Antrag des Schatzmeisters hat die Mitgliederversammlung beschlossen, die Mitgliedsbeiträge ab 1. Januar 1977 wie folgt festzusetzen: Einzelmitglieder DM 50,-, Studenten DM 25,-, korporative Mitglieder DM 75,-. Bei der Wahl zur Ergänzung des Vorstandes wurde Georg Feder von der Mitgliederversammlung zum Schriftführer wiedergewählt. Als Wahlausschuß wählte die Mitgliederversammlung Helga de la Motte-Haber, Hermann Beck und Horst Heussner. Zu Rechnungsprüfern wurden wieder Horst Heussner und Jürgen Kindermann bestellt. Die Kommission Musikwissenschaft und Musikpädagogik konstituierte sich neu und wählte als ihren Vorsitzenden Arno Forchert.

Hinsichtlich der Zeitschrift „Die Musikforschung“ wurden folgende Beschlüsse des Beirates durch die Mitgliederversammlung bestätigt:

1. Die Dissertationsabstracts sollen künftig entfallen.
2. In das Verzeichnis der Vorlesungen sollen künftig nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen auf-

genommen werden, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit Abschluß Magister und Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sollen nicht mehr verzeichnet werden.

Als wissenschaftliches Programm fand am 24. September 1976 ein Symposium *Aspekte und Methoden der Musikgeschichtsschreibung* statt. Zwei Konzerte *Musik an der Praetorius-Orgel mit Live-Electronic* und *Neue Musik um 1350 und 1950* bildeten eine willkommene Ergänzung der Jahrestagung.

Die nächste Jahrestagung wird vom 9. bis 12. Oktober 1977 in München stattfinden. Geplant ist u. a. ein Symposium *Notenschrift und Aufführungspraxis*. Die Jahrestagung 1978 soll aus Anlaß des 300-jährigen Jubiläums der Hamburger Oper voraussichtlich vom 13. bis 17. September 1978 in Hamburg abgehalten werden.

*

Es verstarben:

am 1. Oktober 1976 Maud KARPELES, London, im Alter von 91 Jahren.

am 21. Oktober 1976 Professor Dr. Joseph MÜLLER-BLATTAU, Saarbrücken, im Alter von 81 Jahren. Joseph Müller-Blattau promovierte 1920 bei Wilibald Gurlitt an der Universität Freiburg i. Br. mit der bis heute gültigen Arbeit *Geschichte der Fuge*. 1922 habilitierte er sich an der Philosophischen Fakultät der Universität Königsberg mit der grundlegenden Schrift *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens* und wurde gleichzeitig zum Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars ernannt. 1924 wurde ihm außerdem die Leitung des neugegründeten Instituts für Schul- und Kirchenmusik übertragen. Nach Tätigkeit an den Universitäten Frankfurt a. M. und Freiburg i. Br. als Ordentlicher Professor wurde Müller-Blattau 1952 an die Universität des Saarlandes berufen. Hier hat er das musikwissenschaftliche Institut gegründet und bis zu seiner Emeritierung 1964 geleitet. Die Thematik seiner Arbeiten reicht von den großen Komponisten Heinrich Schütz, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach bis zu den „Ebenen und Tälern der Musikgeschichte“, die in zahlreichen Volksliedstudien gewür-

digt wurden. Dazwischen aber stehen Studien zum deutschen Lied des Mittelalters und der Goethezeit, zu den Zusammenhängen zwischen Musik, Dichtung und Theater, zur musikalischen Landschaftsforschung und nicht zuletzt zu Fragen der Musikerziehung, die Müller-Blattau von jeher besonders am Herzen lagen. Kollegen, Schüler und Freunde haben Müller-Blattau für vielfältige Anregungen zu danken. Sie werden dem Verstorbenen ein ehrendes Gedenken bewahren.

am 4. November 1976 Dr. Wolfdieter MEINARDUS, Düsseldorf, im Alter von 71 Jahren.

am 13. Januar 1977 Dr. Werner BITTINGER, Rüsselsheim, im Alter von 58 Jahren.

*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Ewald JAMMERS, Heidelberg, am 1. Januar 1977 zum 80. Geburtstag

Professor Dr. Thrasybulos GEORGIADES, München, am 4. Januar 1977 zum 77. Geburtstag.

Dr. Ernst MOHR, Basel, am 4. März 1977 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Josef SCHMIDT-GORG, Bonn, am 19. März 1977 zum 80. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr. Hans SCHMIDT, der langjährig am Bonner Beethoven-Archiv und ab 1974 gleichzeitig an der Universität Hamburg tätig war, wurde mit Wirkung vom 3. September 1976 zum Wissenschaftlichen Rat und Professor an der Universität Köln ernannt.

Professor Dr. Friedhelm KRUMMACHER, Detmold/Erlangen, hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel zum Wintersemester 1976/77 angenommen.

Dr. Tilman SEEBASS, Basel, hat einen Ruf als Assistenzprofessor an die Duke University, North Carolina, erhalten. Er wird ihm Folge leisten und sich auf den 1. September 1977 von seiner Firma Haus der Bücher AG für ein Jahr beurlauben lassen.

Dr. Peter FALTIN, Gießen, hat sich im Herbst 1976 an der Universität Gießen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung der musikalischen Syntax.*

Dr. Gerhard ALLROGGEN, Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum, hat sich am 26. Januar 1977 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Studien zu den italienischen Opern Nicolo Piccinnis'.*

Dr. Walther DÜRR, Tübingen, ist zum Honorarprofessor an der Universität Tübingen ernannt worden.

Dr. Alfred DÜRR, Göttingen, ist am 6. Februar 1976 zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Göttingen gewählt worden.

Dr. Richard BAUM, Kassel, wurde am 29. Oktober 1976 vom Kultusminister des Landes Hessen die Goethe-Plakette des Landes Hessen für seine Verdienste um das Kasseler Kultur- und Musikleben verliehen.

Professor Dr. Heinz ANTHOLZ, Pädagogische Hochschule Rheinland erhielt vom Österreichischen Bundesminister für Wissenschaft und Forschung für das Studienjahr 1976/77 einen Ruf auf eine Gastprofessur für Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Er nimmt diese Lehrtätigkeit neben seinen Bonner Verpflichtungen wahr.

Professor Dr. Lewis LOCKWOOD, Princeton, erhielt für das Akademische Studienjahr 1977/78 eine Einladung als Visiting Member of the Institute for Advanced Study in Princeton, New Jersey.

Professor Dr. Felix HOERBURGER, der am 9. 12. 1976 sein 60. Lebensjahr vollendet hat, wird im Frühsommer 1977 eine von den Herren Baumann, Brandl und Reinhard im Verlag Müller-Buscher/Laaber, herausgegebene Festschrift übergeben werden.

Bei der Mitgliederversammlung 1976 der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft wurde der bisherige Vizepräsident Professor Dr. Kurt GUDEWILL, Kiel, zum Präsidenten

gewählt. Er tritt damit die Nachfolge von D Dr. h. c. Karl Vötterle an, der 1975 verstorben ist und die Gesellschaft seit 1956 geleitet hatte.

*

Der italienische Musikwissenschaftler und Komponist Ivan VANDOR wurde zum neuen Direktor des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien, Berlin, gewählt. Alain DANIELOU, der bisherige Direktor und Gründer des Berliner Instituts, wurde zum Ehrenpräsidenten ernannt. Als neuer Generalsekretär tritt Michael JENNE die Nachfolge von Rudolf Heinemann an.

Im Rahmen der Beethoven-Ehrung der DDR finden in Berlin vom 20. bis 27. März 1977 eine Festwoche und vom 20. bis 23. März 1977 ein Internationaler Beethoven-Kongreß statt. Im Mittelpunkt stehen folgende Rundtischgespräche: *Die allgemeine Bedeutung der Skizzen, Beethovens gesellschaftlicher Standort, Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension, Kunstwerk und Biographie, Beethovens Wirkungsgeschichte* und *Beethoven in der Werkanalyse*. Darüber hinaus kann in freien Sektionen über neue Forschungsergebnisse berichtet werden. Auskünfte erteilt das Sekretariat für die Beethoven-Ehrung der DDR – Kongreßbüro, DDR-108 Berlin, Postfach 61.

Vom 9. bis 14. Mai 1977 hält die Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen im International Folk-Music Council der UNESCO ihre 5. Tagung auf Schloß Seggau bei Leibnitz in der Steiermark ab. Interessierte Fachkollegen sind zu dieser Tagung eingeladen, die sich speziell mit dem Problem der indirekten Volksmusikquellen aus der Zeit vor dem Jahre 1600 beschäftigen wird. Ein Roundtable-Gespräch ist über die Frage der Edition solcher historischer Volksmusikquellen geplant. Anmeldungen für Referate oder für die Teilnahme an dieser Tagung werden erbeten an: Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Die Jahrestagung und Generalversammlung der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte findet vom 17. bis 19. Juni 1977 in Trier statt.

Das von Hartmut von Hentig gegründete Oberstufen-Kolleg des Landes Nordrhein-Westfalen an der Universität Bielefeld weist darauf hin, daß es seit 1974 ein integriertes Grundstudium Musikwissenschaft/Schulmusik (Musiklehrer-Ausbildung für alle Stufen) anbietet, wie es das *Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland* (Mf 29, 1975, S. 254-255) vorschlägt. Der Abschluß des Oberstufen-Kollegs mit Wahlfach „Musik“ entspricht einer musikwissenschaftlichen Zwischenprüfung, sowie dem analogen Qualifikationsgrad an Musik-, Pädagogischen und Gesamthochschulen. Als Curriculumforschungsstelle der Universität Bielefeld erforscht das Oberstufen-Kolleg alle mit der Integration zusammenhängenden Probleme und entwickelt insbesondere Curricula für einzelne integrierte Kurse. Das Gesamtkonzept ist dargestellt in Heft 5 und 13 der „Schriftenreihe der Schulprojekte der Universität Bielefeld“ (Klett-Verlag) und in Heft 2 der „Zeitschrift für Musikpädagogik“ (Oktober 1976). Auskünfte erteilt: das Oberstufen-Kolleg, Universitätsstraße, 4800 Bielefeld, T. 0521-106 2860.

Die Musicological Society of Australia veranstaltete ihren ersten Kongreß vom 29. bis 31. August 1976 in Canberra.

Das Internationale Institut für vergleichende Musikstudien veranstaltete am 19. und 20. September 1976 ein internationales Symposium zu Fragen der Musik in Asien und Afrika. Rund zwanzig Experten aus zehn Ländern befaßten sich vor allem mit Problemen interkultureller Zusammenarbeit auf musikwissenschaftlichem und musikpädagogischem Gebiet.

Herr Rudolf HAGEMANN ist an Manuskripten und Drucken von und über Henry Litolf interessiert. Entsprechende Hinweise erbittet Herr Hagemann an seine Adresse: Schillerstraße 97, 4690 Herne 1.

RILM is making an all-out effort to collect missing abstracts of 1967-1976 material prior to publication of the next 5-year cumulative index. May we ask you to check

the list of your writings against the entries in *RILM abstracts* and send abstracts to your national committee chairman for all of your papers, articles, books, or reviews (and reviews of your own works) that have been omitted. (See the inside back cover of *RILM abstracts* for names and addresses of the national committee chairmen.) If you are aware of any other lacunae, please notify us. Abstract forms are available on request from national committee offices, journal editors, and the International RILM Center, 33 West 42 Street, New York, N. Y. 10036. Blank sheets may also be used.

The Musicological Society of Australia Proposed Research Institute

The Musicological Society of Australia is studying the feasibility of establishing in Australia an institute for advanced research in the science of music. We have in mind a centre where Australian and overseas scholars could carry out basic and applied research projects of varying length; where indexes of Australian resources of musicological interest could be established, maintained, and published; and where overseas musicological activity of interest to Australia could be monitored and reported. We think that such a centre could provide additionally an attractive focus for post-graduate students whose participation in a wide variety of music research projects would give them the kind of practical experience that presently can be had only overseas. We feel it important that the institute be designed to encourage interdisciplinary co-operation and to ensure that results of its applied research are properly transferred to such user groups as music educators, composers, performers, and librarians.

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1977 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.

Am 24. September 1976 fand in Freiburg i. Br., im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, ein von Hans Heinrich Eggebrecht vorbereitetes und geleitetes Symposium *Aspekte und Methoden der Musikgeschichtsschreibung* statt. Die folgenden sieben Beiträge sind die – von den Autoren teilweise überarbeiteten – Texte der Referate, in der Reihenfolge, wie sie vorgetragen wurden. Ludwig Finscher möchte sein Referat *Zur Frage der soziologischen Dechiffrierung musikalischer Sachverhalte* als mündlichen Diskussionsbeitrag verstanden wissen und es nicht im Druck veröffentlichen.

Die Schriftleitung

Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik

von Zofia Lissa, Warschau

1. Die ganze Musikgeschichte fußt bis heute fast allgemein auf der Beschreibung von Erscheinungen in der westeuropäischen Musik. Zur Beurteilung dienen diejenigen Kategorien und Kriterien, die sich aus der Entwicklung der Musik nur in diesem Raum ableiten. Schon Guido Adler empfand das Bedürfnis, diesen Bereich auf die Musik Mittel- und Osteuropas auszudehnen. Die *Oxford History of Music* dehnt ihn auf die polnische, ungarische und russische Musik aus, ohne die weiteren östlichen Länder Europas in den Bereich ihrer Betrachtungen einzuschließen.

2. Die Einteilung in Epochen und die daraus folgenden stilistischen Kategorien als Kriterien der Beurteilung und der Aufteilung des geschichtlichen Prozesses schöpft die Musikgeschichte ebenfalls nur aus Erscheinungen, die im westeuropäischen Kulturkreis auftreten. Daraus folgen die zahlreichen Verkennungen und Verfälschungen der Prozesse in anderen Ländern: z. B. in Bulgarien, wo es überhaupt keine entwickelte Musik der Renaissance gibt; infolge der langen Türkenherrschaft setzte hier der ganze Entwicklungsprozeß erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein. Die historisch-stilistischen Kategorien Westeuropas sind für die Kulturen der Länder am Rande Europas (der östlichen oder nördlichen) nicht zutreffend, weil die geschichtlichen, also auch die kulturellen Prozesse dort in ganz anderen Etappen verliefen. Die Beurteilung auf Grund westeuropäischer Begriffskategorien muß das Bild dieser Entwicklung verfälschen. Wenn diese Kategorien hinsichtlich der polnischen Musik, die sich im westeuropäischen Kulturkreis entwickelte, noch stichhaltig sind, so sind sie in bezug auf die russische Musik schon nicht mehr anwendbar, von anderen Ländern ganz zu schweigen.

3. Aus dieser Tatsache folgt, daß die Musikgeschichte bis heute ihre ganze Methodologie und ihre Begriffsbestimmungen aus der westeuropäischen Musik schöpft.