

Der Orchestergesang des Fin de siècle Eine historische und ästhetische Skizze

von Hermann Danuser, Berlin

Begreift man – nach einem Vorschlag von Carl Dahlhaus¹ – die Jahrzehnte von etwa 1890 bis gegen den ersten Weltkrieg nicht bloß als musikalische Spät- oder Nachromantik, als eine vor allem gegen den Neoklassizismus der zwanziger Jahre kontrastierende Endphase eines als Epochenkategorie überdehnten Begriffs von musikalischer Romantik, sondern versucht man sie als musikgeschichtliche Epoche eigenen Rechts zu verstehen, als eine Epoche mit vielfach rück- und vorwärtsgewandten Zügen, zu deren Kennzeichnung sich der durch Eugen Wolff programmatisch geprägte und durch Hermann Bahr verbreitete Terminus „*Moderne*“² ebenso wie der nicht deckungsgleiche, aber verwandte Begriff des Fin de siècle³ anbieten, so dürfte sich bei der Frage nach musikalischen Phänomenen, die für jene Epoche besonders unverwechselbar eintreten, die Gattung des Orchestergesangs nahezu von selbst aufdrängen. Denn diese damals neue Gattung, gewiß vorbereitet durch eine jahrzehntelange Praxis der Klavierliedorchestration seit Berlioz, gewann binnen kurzem einen freilich nicht unumstrittenen Repräsentationscharakter, der die meisten der in den sechziger und siebziger Jahren geborenen, nach 1890 musikhistorische Bedeutung erlangenden Komponisten dazu bewog, ihre Möglichkeiten zu erproben, so unterschiedlich die stilistischen und ästhetischen Positionen und Ziele auch immer waren. Da der flüchtigste Blick auf die Werkverzeichnisse der bedeutenden wie der zweit- und drittrangigen Komponisten, auf die Verlagskataloge und auch auf die Konzertprogramme der Jahrhundertwende Ausmaß und Gewicht des Orchestergesangs – und zwar sowohl des orchestrierten Klavierliedes als auch des originären Orchestergesangs – vor Augen führt, ist es einigermaßen erstaunlich, daß sich das wissenschaftliche Interesse zwar wohl einzelnen Werken und dem Orchesterliedschaffen einzelner Komponisten, vorab von Berlioz, Mahler, Strauss, der

¹ *Musikalische Moderne und Neue Musik*, Melos/NZ 2 (1976), S. 90.

² E. Wolff, *Die jüngste Litteraturströmung und das Princip der Moderne*, Berlin 1888; H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe*, Zürich 1890; *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/Main 1894, Schriften, die heute greifbar sind in dem von G. Wunberg herausgegebenen Sammelband: H. Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, Stuttgart 1968.

³ Vgl. vor allem: *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. v. R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopmann, W. Rasch, W. Sauerländer und J. A. Schmoll, Frankfurt/Main 1977, S. 3f.; E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin–New York 1973, im besonderen S. 248f.

Wiener Schule und Schoeck⁴, zuwandte, doch erst in jüngster Zeit sich mit Gattungsfragen des Orchestergesangs im ganzen zu beschäftigen begann⁵.

Die folgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch, die bisher noch ungeschriebene Gattungsgeschichte des Orchesterliedes in Umrissen zu skizzieren – hierzu stehen noch allzu zahlreiche Fragen offen –; sie möchten einerseits darlegen, aufgrund welcher Voraussetzungen der Orchestergesang nach 1890 eine scheinbar so plötzliche und in die Breite greifende Blüte erfahren konnte, und andererseits erörtern, welche kompositorischen und ästhetischen Merkmale ihn als repräsentative Musikgattung des Fin de siècle ausweisen.

Ein Versuch, die historischen Voraussetzungen des Orchestergesangs zu beschreiben, kann diese in drei Komplexe bündeln und zwischen musiksoziologischen und musikalischen Voraussetzungen unterscheiden, letztere außerdem in liedgattungsexterne und -interne gliedern, solange er sich des Zusammenhangs der drei Komplexe und insbesondere dessen bewußt bleibt, daß die Subsumption des Orchestergesangs unter die übergreifende Gattung des Liedes nicht, wie auch Edward F. Kravitt noch annimmt⁶, ein geschichtlich von vorneherein feststehender Sachverhalt ist, sondern vielmehr ein – zentrales – Problem der Untersuchung selbst darstellt.

I

Daß die musiksoziologischen Bedingungen für die Praxis der Liedorchestration und des Orchestergesangs in den Wandlungsprozessen begründet sind, denen Hausmusikpflege, Salonkultur und bürgerlich-öffentlicher Konzertbetrieb im Verlaufe des 19. Jahrhunderts als sich ergänzende, aber auch miteinander konkurrierende Teile einer musikalischen Gesamtkultur unterlagen, mag, so allgemein formuliert, dem Historiker als Banalität erscheinen; diese These indessen im Detail zu entfalten und im Hinblick auf die verschiedenen Zeitabschnitte, Liedarten und Länder zu

4 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die weiterführenden Bibliographien bei A. E. F. Dickinson, *The Music of Berlioz*, London 1972, S. 269; H. L. de La Grange, *Mahler*, Vol. I, London 1974, S. 954 f.; D. Mitchell, *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years – Chronicles and Commentaries*, London 1975, S. 432 f.; J. Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Bd. II, Kopenhagen 1972, S. 586 f.; G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, Bd. 59), Baden-Baden 1975, S. 224 f.; Stefanie Tiltmann-Fuchs, *Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester. Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 86), Regensburg 1976, S. 174 f. Was die Erforschung des Strauss'schen Liedschaffens anbetrifft, so ist trotz der Arbeit von A. Jefferson (*The Lieder of Richard Strauss*, London 1971) der Ansicht von Michael Kennedy beizupflichten, daß dieses Gebiet noch ziemlich unerforscht ist. Kennedy, *Richard Strauss*, London 1976, S. 207.

5 E. F. Kravitt, *The Orchestral Lied: An Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900*, MR 37 (1976), S. 209 f.; und, unabhängig von dieser verdienstvollen Studie, der Verfasser in einem beim musikwissenschaftlichen Kolloquium Brünn 1976 gehaltenen Referat *Über historische und ästhetische Voraussetzungen des Orchesterliedes des Fin de siècle* (Druck in Vorbereitung), dessen erweiterte Fassung vorliegender Aufsatz bildet.

6 Op. cit., passim.

verifizieren, macht noch zahlreiche Einzeluntersuchungen erforderlich, so daß wir uns an dieser Stelle auf allgemeine Entwicklungstendenzen der deutschen Musikkultur und im besonderen der Programmgestaltung der öffentlichen Konzerte beschränken müssen, was einerseits unbefriedigend ist, da der Orchestergesang des Fin de siècle zwar sein Zentrum im deutschsprachigen Kulturbereich hat, doch im ganzen ein internationales Phänomen darstellt – man denke nur an Delius' frühe Orchestergesänge, die in Frankreich entstanden, oder an Strawinskys 1906 in Rußland komponierten Zyklus *Faun und Schäferin* opus 2 –, andererseits aber dem allgemeinen Anspruch der vorliegenden Problemskizze doch wohl genügen dürfte. Das halbe Jahrhundert, das zwischen den ersten Klavierliedorchestrationsen von Hector Berlioz in den dreißiger Jahren⁷ und den ersten originären Orchestergesängen um 1890⁸ verstrich, ist der Zeitraum, in dem sich das Klavierlied von einer der Hausmusik zugehörigen, von öffentlichen Konzerten ästhetisch-tendenziell ausgeschlossenen Gattung allmählich und nicht ohne heftige Kontroversen zu einer im Konzert fest verankerten Gattung gewandelt hat⁹, ohne daß die Liedästhetik die Implikationen dieser soziologischen Wandlung hinreichend reflektiert hätte. Obschon zur ästhetischen Substanz des romantischen Liedes eine Intimität rechnete, welche man bei seinem öffentlichen Vortrag im großen Konzertsaal als verletzt oder gar zerstört empfand¹⁰, wurde es in wachsendem Maße in das öffentliche Konzert integriert, das bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte eine Solovorträge, Gesangsdarbietungen, Kammermusik und Symphonik potpourrihaft mischende Struktur aufwies. Und mindestens solange Ästhetik und Kritik das Lied gattungssoziologisch auf die Privatkreise Haus und Salon einschränkten, erhob die bis in die achtziger Jahre keineswegs weit verbreitete Praxis der Liedorchestrierung unter anderem den Anspruch, den Verstoß gegen die Gattungsästhetik, der im öffentlichen Liedvortrag lag, auf wie immer auch brüchige Weise zu mildern und dem Lied gleichsam zu ästhetischer Konzertfähigkeit zu verhelfen. (Selbst Brahms, der sich den Vorwurf des Konservativen zuzog, weil er auch nach der Jahrhundertmitte an der traditionellen Spezifik der musikalischen Gattungen als einer wesentlichen Voraussetzung für das Komponieren festhielt, fand sich bereit, für Julius Stockhausen einige Schubert-Lieder zu instrumentieren; allerdings fielen die Bearbeitungen nur teilweise zu seiner Zufriedenheit aus¹¹.)

7 Vgl. hierzu Ian Kemp's Vorwort im Orchesterlieder-Band der Neuen Berlioz Gesamtausgabe (Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works*, Vol. 13, *Songs for Solo Voice and Orchestra*, edited by I. Kemp), Kassel usw. 1975, S. XXII f.

8 Wenn man Berlioz' Fragment *Aubade* (komponiert laut Ian Kemp, op. cit., S. XXVIII f., nach 1852) und Richard Strauss' Jugendwerk *Der Spielmann und sein Kind* (op. AV 46 aus dem Jahre 1878), das eher eine Arie als ein Orchesterlied ist, als Vorläufer der Gattung betrachtet, stehen *Die Wallfahrt nach Kevelaer* (Heine) opus 12 (1887) von Felix Weingartner, *Sakuntala* (Drachmann) und *Maud* (Dennyson) aus den Jahren 1889 bzw. 1891 von Frederick Delius, *Herr Oluf* (Herder) opus 12 (1891) von Hans Pfitzner und Gustav Mahlers fünf *Humoresken* (*Des Knaben Wunderhorn*) von 1892 am Beginn der Gattungsgeschichte.

9 E. F. Kravitt, *The Lied in 19th-Century Concert Life*, JAMS 18 (1965), S. 207 f.

10 So unter anderem F. Brendel, *Thesen über Concertreform*, NZfM 45, Bd. II (1856), S. 119.

11 Kravitt, *Orchestral Lied*, S. 209.

Unter dem Aspekt des Systemcharakters der musikalischen Gattungssoziologie¹² lassen sich als Voraussetzung für den Aufschwung des Orchestergesangs gegen das Jahrhundertende hin drei ineinandergreifende Entwicklungstendenzen namhaft machen: das Aufkommen des Liederabends als eines eigenständigen Konzerttyps, der Trend zu einem besetzungsmäßig homogenen, auf Kammermusik- und Soloeinlagen verzichtenden Typus des Orchesterkonzerts und das Absinken der orchesterbegleiteten Arie oder Szene zu einer ästhetisch obsoleten Gattung. Die Institutionalisierung des Liederabends im Gefüge der Konzerttypen, die sich in den siebziger und achtziger Jahren durchsetzte – Gustav Walter gab seinen ersten Schubert-Liederabend in Wien 1876¹³, im Leipziger Gewandhaus fand das erste ausschließlich dem Lied gewidmete, auf Rezitationen verzichtende Konzert 1877 statt¹⁴, nur ein Jahrzehnt später (1887) hingegen sprach Hugo Wolf bereits von einer Liederabendepidemie¹⁵ –, vermittelte der Liedergattung eine ihrem seit Schubert anerkannten Kunstcharakter entsprechende, die Lieder-Zyklen als ästhetische Einheit berücksichtigende öffentliche Reputation, welche aufgrund der gattungsmäßigen Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Programms dem Lied den Schein einer Intimität zu garantieren vermochte und gerade dadurch umso deutlicher ins Bewußtsein rückte, wie sehr die Gattungsästhetik des Liedes durch die Gepflogenheit, Klavierlieder als Einlagen zwischen Orchester- und Chorwerken im großen, gemischten Konzert aufzuführen, mißachtet wurde. Und in Wechselwirkung mit der Institutionalisierung des Liederabends zeichnete sich im Bereich des großen Konzerts die Tendenz ab, den gemischten Programmtypus durch eine ausschließlich der orchestralen Besetzung vorbehaltene und nur noch ein einziges Werk mit einem (oder mehreren) Solisten aufweisende Disposition zu ersetzen, bis sich schließlich zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Modell des Symphoniekonzerts die Folge Overture-Solokonzert-Symphonie allgemein durchgesetzt hatte¹⁶.

Die orchesterbegleitete Arie oder Szene hielt als Konzertarie sowohl wie im besonderen als Operausschnitt ihre Stellung im öffentlichen Konzert, die sie als vokale Parallelgattung zum Solokonzert des Instrumentalvirtuosen besaß, bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein fast unangefochten aufrecht. Erst durch den skizzierten Aufschwung des Liedes zu einer im Konzertleben anerkannten und institutionell gesicherten Gattung wurde ihre Position erschüttert, weil das neue Prestige, das dem Klavierlied durch seinen allmählichen Auszug aus dem symphonischen Konzert und seine Institutionalisierung im Liederabend zuwuchs, sehr bald

12 Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* (hg. v. W. Arlt u. a.), Erste Folge, Bern–München 1973, S. 851 f.

13 Kravitt, *The Lied in 19th-Century Concert Life*, S. 211.

14 H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (= Musikgeschichte in Bildern*, hg. v. H. Bessler und W. Bachmann, Bd. IV: *Musik der Neuzeit. Lieferung 2*), Leipzig 1971, S. 16.

15 *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*, hg. v. R. Batka und H. Werner, Leipzig 1911, S. 360.

16 Vgl. E. Creuzburg, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781-1931*, hg. v. der Gewandhaus-Konzertdirektion, Leipzig 1931, S. 134 f.; sowie die von Kravitt zitierten Aufsätze von P. Ehlers und P. Marsop (*The Lied in 19th-Century Concert Life*, S. 216 f.).

auf das symphonische Konzert zurückstrahlte und die Konzertarie als Gattung offenbarte, die nur noch institutionell – als Demonstrationsgelegenheit für sängerische Virtuosität –, kaum mehr jedoch ästhetisch – nach den Maßstäben des Kunstbegriffs, der zunehmend die Konzertprogramme zu regulieren begann – sich legitimieren konnte. (Eine Vorstellung, welche bei den Vokalgattungen Lied und Arie das Konkurrenzverhältnis übersieht und ihre Relation als ausgewogene Ergänzung beschreibt, derzufolge das klavierbegleitete Lied im kammermusikalischen Liederabend, die orchesterbegleitete Arie im symphonischen Konzert ihren besetzungsmäßig und ästhetisch verbürgten Platz hätten, greift an der geschichtlichen Wirklichkeit vorbei, obwohl es an Kritikern nicht fehlte, die das klavier- oder orchesterbegleitete Lied aus dem Symphoniekonzert, aus dem Liederabend im Gegezug die klavierbegleitete Arie verbannen wollten¹⁷.

Faßt man alle skizzierten Momente zusammen, so wird verständlich, warum der Orchestergesang gattungssoziologisch erst nach 1890 und nicht bereits einige Jahrzehnte früher, als die orchestrale Bearbeitungspraxis das Klavierlied ergriff, zu einer neuen Kompositionsgattung werden konnte, zu einer Gattung, deren enge Verbindung zum orchestrierten Klavierlied außer Frage steht und deutlich auch dadurch dokumentiert wird, daß die Praxis der Liedorchestration ebenfalls gegen das Jahrhundertende völlig neue Dimensionen erreichte und von einer Ausnahme, die sie in den sechziger Jahren noch war, wenn nicht zur Regel, so doch zu einer allgemein verbreiteten Gepflogenheit wurde, der sich auch Komponisten nicht verweigerten, die, wie beispielsweise Claude Debussy, keinen Beitrag zur Gattung des originären Orchestergesangs leisteten. Erst im Fin de siècle waren die soziologischen Voraussetzungen dafür gegeben, daß Orchestergesang und orchestriertes Lied als Vokalgattung im symphonischen Konzert sowohl das Klavierlied ersetzen als auch die Arie und dramatische Szene zu einem beträchtlichen Teil verdrängen konnten; erst dann war das Lied im Besitz einer Reputation als Gattung des öffentlichen Konzertes, welche es den Komponisten – aller individuellen Motivationen künstlerischer, repräsentativer oder pekuniärer Art ungeachtet – nahelegte, die kompositorischen Erfordernisse, denen sie im Zuge der besetzungsmäßigen Homogenisierung des symphonischen Konzertes auf dem Gebiet des orchesterbegleiteten Sologesangs Rechnung zu tragen hatten, durch Anknüpfung an die Liedtradition und nicht durch Restauration oder Weiterentwicklung der Gattung der Konzertarie bzw. -szene zu erfüllen.

Auch wenn die seit der Jahrhundertmitte in die Wege geleitete Vergrößerung der Konzertsäle in den mittleren und großen Städten Europas, Konsequenz ebenso wie Voraussetzung der Erweiterung der bürgerlichen Trägerschichten des Konzertwesens, im wesentlichen vermittelt durch Veränderungen der Konzerttypen und Programmstrukturen und kaum auf direkte Weise als Bedingung für Liedorchestration und Orchestergesang in Betracht fällt, so wurde die Publikumserweiterung als soziologisches Korrelat der Bearbeitungspraxis für Orchester wie auch der Orche-

¹⁷ P. Marsop, *Zur Reform des Concertwesens*, Die Gegenwart XXXV (1889), S. 54; O. Bie, *Das deutsche Lied*, Berlin 1926, S. 222 f.

sterentwicklung überhaupt im 19. Jahrhundert doch von manchen Komponisten, nicht zuletzt gerade von den für den Orchestergesang des Fin de siècle repräsentativen, die fast ausnahmslos auch als Dirigenten tätig waren, sehr genau erkannt. Als Zeugnis des künstlerisch und sozial in einem ausgerichteten Fortschrittsdenkens der musikalischen Moderne der neunziger Jahre besitzt Gustav Mahlers Brief vom 4. Februar 1893 an Fräulein Tolney-Witt¹⁸ dokumentarischen Wert. Inmitten der Wunderhorn-Periode, mit Blick auf die zweite Symphonie verfaßt, doch ohne Frage auch auf das damals sich entfaltende Orchesterliedschaffen bezogen, bringt dieser ausführliche Brief, der auf eine Apologie der großen Besetzung gegenüber der nach Mahlers Auffassung veralteten, dem Stand der Gegenwart nicht mehr angemessenen Kammermusik zielt, ein Ineinandergreifen der innermusikalischen Tendenz zu größerer ästhetischer Differenzierung und des äußeren Anspruchs auf eine breite Zuhörerschaft zur Sprache, welches auch für Ästhetik und Soziologie des Orchestergesangs der Jahrhundertwende gleichermaßen zentral ist. „*Wir Modernen brauchen einen so großen Apparat, um unsere Gedanken, ob groß oder klein, auszudrücken. – Erstens – weil wir gezwungen sind, um uns vor falscher Auslegung zu schützen, die zahlreichen Farben unseres Regenbogens auf verschiedene Paletten zu vertheilen; zweitens, weil unser Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulationen sehen lernt; drittens, weil wir, um in den übergroßen Räumen unserer Concertsäle und Opern Theatern von Vielen gehört zu werden, auch einen großen Lärm machen müssen*“¹⁹. Die Kategorien Tonstärke und Volumen waren somit für den Mahler der neunziger Jahre ein wichtiges Moment des kompositorischen und interpretatorischen Denkens, das sich in der Instrumentation der zweiten und dritten Symphonie sowie der meisten Wunderhorn-Lieder ebenso äußerte wie in den Instrumentationsretuschen bei der Aufführung von Symphonien Beethovens, Schuberts und Schumanns²⁰ und das in besonders drastischer Weise bei der Aufführung von Beethovens *Streichquartett f-moll opus 95* in einer Orchesterfassung im Konzert der Wiener Philharmoniker vom 15. Januar 1899²¹ sich

18 Paul Nettle veröffentlichte den Brief erstmals in der Neuen Zürcher Zeitung vom 10. Mai 1958; anschließend in *Musica* 12 (1958), S. 594 f. (*Gustav Mahler als „Musikhistoriker“*). Vor kurzem publizierte ihn Donald Mitchell auch in englischer Übersetzung (*Mahler. The Wunderhorn Years*, S. 389 f.).

19 Zit. nach Nettle (s. Anm. 18).

20 E. Stein, *Mahlers Instrumentationsretuschen*, Musikblätter des Anbruch 10 (1928), S. 39 f.; P. Andraschke, *Die Retuschen G. Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert*, AfMw 32 (1975), S. 106 f.; E. Hilmar, „*Schade, aber es muss(te) sein*“: *Zu Gustav Mahlers Strichen und Retuschen insbesondere am Beispiel der V. Symphonie Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hg. v. O. Wessely, Wien 1975, S. 187 f.

21 De la Grange, *Mahler*, S. 498 f. Mahlers Rechtfertigung, die in der Zeitschrift *Die Wage. Eine Wiener Wochenzeitschrift* 2 (1899), Bd. 1, Nr. 3, S. 50 erschien und auszugsweise von Ernst Hilmar (S. 190 f.) abgedruckt wurde, ist in unserem Zusammenhang von zentralem Interesse, besonders in Hinsicht auf Mahlers Begriffe von musikalischer Interpretation als „*idealer Darstellung*“ eines Kunstwerkes, von der Relativität ästhetischer Intimität aufgrund des Unterschiedes zwischen Tonstärke und Volumen – „*Und zwanzig Geigen können im grossen Saal ein Piano, ein Pianissimo noch viel zarter, feiner, ja sagen wir intimer herausbringen, als eine*

über musikalische Gattungsgrenzen hinweg setzte. Indessen würde es ein unverzeihliches Mißverständnis bedeuten, interpretierte man die Neigung zu riesigen Besetzungen und groß angelegten Formen, welche die Epoche der Jahrhundertwende unleugbar besaß, einzig aus dem Streben nach äußerer Monumentalität und übersähe dabei ihre Kehrseite, die durch die große Besetzung ermöglichte Tendenz zu reicher ästhetischer Differenzierung; und der Orchestergesang darf nicht zuletzt darum als repräsentative Gattung des musikalischen *Fin de siècle* gelten, weil er die intendierte und in den besten Werken realisierte Dialektik von Monumentalität und Intimität, von äußerer Größe und innerer Nuancierung auf besonders greifbare Weise austrägt.

II

Ein Versuch, das Verhältnis zwischen dem Orchestergesang und der Konzertarie sowie der dramatischen Szene²² zu bestimmen, zwischen Gattungen, die prinzipiell denselben Besetzungstypus aufweisen und verwandte Funktionen in der Programmstruktur symphonischer Konzerte erfüllten, steht vor der grundsätzlichen Schwierigkeit, daß einerseits der Gattungsstatus des Orchestergesangs von der zeitgenössischen Musiktheorie nur höchst ansatzweise diskutiert²³ und zumeist – wohl aufgrund seiner Genese in der Liedorchestration – als Sonderform der Liedgattung umstandslos angeführt worden war, daß andererseits sich der Historiker jedoch davor hüten muß, das Verhältnis der genannten Gattungen um 1900 auf der Basis einer Lied und Arie kontrastierenden Gattungstheorie zu verstehen zu suchen, die ein Jahrhundert zuvor entwickelt worden war²⁴. Immerhin wäre daran zu erinnern, daß Johann Christian Lobe vom durchkomponierten Lied in der Oper, welches die Konstitutionsmerkmale des einfachen Strophenliedes – Einfachheit, Naivität und allgemein-einheitlicher Gefühlsausdruck – modifiziert, kurzerhand behauptete, es treffe „*in allen wesentlichen Punkten mit der Arie überein*“²⁵, und es deshalb von einer gesonderten Behandlung in seiner Kompositionslehre ausschloß. Und auch wenn man einräumt, daß Lobes Äußerung keine geringe Übertreibung darstellt – sie dürfte mit seinem historisch differenzierenden, nicht normativen Begriff der Arienform zusammenhängen²⁶ –, wird man sie doch als Indiz dafür auf-

Geige – die man entweder gar nicht oder zu stark hören wird“ –, sowie hinsichtlich der enthusiastischen Einschätzung seiner Maßnahme, mit der er „*eine ganz neue Ära der Concertliteratur*“ beginnen sah.

²² Ferdinand Hand anerkannte 1841 die musikdramatische Szene als eine Sonderform der Arie. Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 858.

²³ Am ausführlichsten von Siegmund von Hausegger, *Über den Orchestergesang* (1912), in: *Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze* (= *Die Musik*, 39.-41. Bd.), Leipzig o. J. [1921], S. 205 f.

²⁴ Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 872 f., 888, 893 f.; H. W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3), Regensburg 1965.

²⁵ J. Ch. Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition. Vierter und letzter Band. Die Oper*, 2. Auflage neu bearbeitet von H. Kretzschmar, Leipzig 1887, S. 94.

²⁶ Ebenda, S. 26.

fassen dürfen, daß es ratsam erscheint, neben den tiefgreifenden Differenzen zwischen Arie und Orchestergesang die Berührungspunkte, in denen sie sich annähern, ja treffen, nicht aus gattungstheoretischer Voreingenommenheit zu übersehen. Zwar ist es keine bedeutungsvolle Fügung, sondern ein historischer Zufall, daß der Niedergang der Konzertarie als Kompositionsgattung im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – ein Niedergang, der so schwerwiegend war, daß sich auch ihr Nachfahre, die dramatische Szene, nicht zu einer angesehenen Gattung entwickeln konnte – zeitlich ungefähr mit dem Beginn der Klavierliedorchestrationsen durch Berlioz in den dreißiger Jahren zusammenfiel; die Meinung, das Orchesterlied als Sproß der neuen, zukunftssträchtigen Gattung des romantischen Liedes habe damals die Konzertarie, die im 18. Jahrhundert noch ein bewährtes Feld für Parerga darstellte, inzwischen aber durch Entwicklungen innerhalb der Oper allmählich obsolet wurde, kompositionsgeschichtlich abgelöst, ist allein schon deshalb untriftig, weil das Orchesterlied – die wenigen Ausnahmen dürfen außer Acht gelassen werden²⁷ – sich erst um 1890 von einer Bearbeitungsform zu einer Kompositionsgattung wandelte. Auch würde man vergeblich in Werken wie Felix Mendelssohns *Konzertarie* opus 94 von 1843, Heinrich Marschners großer Gesangsszene *Burgfräulein* opus 171, oder gar in epigonal bedeutungslosen Stücken wie Max Bruchs Konzertszene *Die Priesterin der Isis in Rom* opus 30 von 1870 (die Hanslick als „erstickte Opernszene“ verspottete²⁸) oder Carl Reineckes Konzertarie *Mirjams Siegesgesang* opus 74, die alle den Formverlauf aus dem traditionellen, der Liedgattung fremden Wechsel zwischen Rezitativ- und Arien- (Arioso-)Partien konstituieren, nach historischen Modellen für den Orchestergesang der Jahrhundertwende suchen.

Dennoch sind für den Aufschwung des Orchestergesangs auch Voraussetzungen geltend zu machen, die außerhalb der Liedgattung im engeren Sinne stehen und die einen mittelbaren Einfluß von Arie und dramatischer Szene auf gewisse Typen der neuen Gattung einschließen. Sowohl die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reich gepflegten Gattungen der weltlichen Chormusik, soweit sie solistische Gesangspartien enthalten (also vor allem Oratorium, dramatische Kantate und Chorballade), als auch Oper und Musikdrama, insofern Liedformen hier vielfältig ihren Platz hielten, ja in Konsequenz der Entwicklung des Klavierliedes vergrößerten, fallen hierbei in Betracht. (Selbst bei Wagner beschränken sich die Liedelemente bekanntlich nicht nur auf die *Meistersinger*, und im Falle von Hugo Wolfs *Corregidor* könnte man geradezu von einer Abhängigkeit der Oper vom Orchesterlied sprechen²⁹.)

Der Zusammenhang zwischen dem Orchestergesang und den großen Vokalgestaltungen mit Chor, der in zahlreichen, zum Teil bedeutenden Werken der Jahrhun-

27 Vgl. die in Anm. 8 genannten Werke von Berlioz und Strauss.

28 *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, 3. Auflage Berlin 1896, S. 9.

29 Dies betrifft nicht nur die Tatsache, daß Orchesterfassungen der Lieder *In den Schatten meiner Locken* und *Herz, verzage nicht geschwind* 1895 in den *Corregidor* aufgenommen wurden, sondern darüber hinaus die kompositorische Anlage der Oper insgesamt. Auch Berlioz hatte zwischen 1838 und 1841 die Absicht, die Orchesterlieder *Absence* und *Le jeune pâtre breton* in eine geplante Oper aufzunehmen; vgl. Ian Kemp, op. cit. (Anm. 7), S. XXVI.

dertwende greifbar erscheint, sei an dieser Stelle anhand von Frederick Delius' *Mitternachtslied* als Kern seiner *Messe des Lebens* aufgezeigt, eines Werkes, das den Zeitgeist des Fin de siècle wohl exemplarisch repräsentiert und gleichzeitig – neben Mahlers Vertonung des Liedes von 1895/96, die den vierten Satz der dritten Symphonie bildet – die seit anfangs der neunziger Jahre sehr rasch sich ausbreitende Wirkung von Nietzsches Lebensphilosophie dokumentiert³⁰. Das berühmte Mitternachtslied Zarathustras, von Delius für Bariton, Männerchor und Orchester 1898 komponiert und in dieser Form im folgenden Jahr in London uraufgeführt, wurde vom Komponisten einige Jahre später als Schlußpartie seiner insgesamt auf Textausschnitte aus *Also sprach Zarathustra* komponierten *Messe des Lebens* (*A Mass of Life*) verwendet und hierfür auf die größere Besetzung hin (Vokalsolistenquartett und gemischter Doppelchor) umgeschrieben und erweitert³¹. Auch in der modifizierten Fassung trägt der Solobariton – nach einem langsamen Orchestervorspiel und einer längeren, ebenfalls dem Abschnitt *Das trunkene Lied* bei Nietzsche entnommenen Introduction durch denselben (die Gestalt Zarathustras verkörpernden) Solisten – das *Mitternachtslied* als durchkomponierten Orchestergesang vor, dessen Zäsuren von echoartigen Einwüfen des Chores im vierfachen pianissimo überbrückt werden und der anschließend (ab Ziffer 129 der Partitur) vom Chor verändert in der Weise wiederholt wird, daß die Männerstimmen im unisono den Hauptpart, die Frauenstimmen die Echos übernehmen. Bewahrt sich somit der genetische Kern der *Messe des Lebens* – der Terminus *Messe* hat nichts mit der Gattung der Meßkomposition, umso mehr aber mit Nietzsches säkularisierter, negativer Theologie zu tun –, Zarathustras *Mitternachtslied*, als Orchestergesang auch in dem großangelegten Werk eine Schlüsselstellung, so bieten die beiden andern Nummern des zweiteiligen Werkes, die dem Bariton-Solo vorbehalten sind und die nach den beide Teile eröffnenden Doppelchören als jeweils zweiter Abschnitt figurieren, noch einen anderen Aspekt, der für unsere Frage nach Beziehungen zwischen Orchestergesang und außerhalb der Liedgattung stehenden Traditionsbeständen von Interesse ist. In ihrer Ähnlichkeit sind sie ein Beispiel für die mögliche Indifferenz zwischen hymnischem Rezitativstil und hymnischem Orchestergesang: Das erste Bariton-Solo zum Text „*Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! – höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht!*“ ist mit „*Recitativ*“ überschrieben, die Bariton-Solo-Nummer des zweiten Teils zu den Worten „*Süsse Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen drunkenen Unkenton!*. . .“ besitzt hingegen keinerlei Überschrift, ohne daß die hiermit ausgedrückte terminologische Spezifizierung in

30 Vgl. hierzu R. Stephan, *Außermusikalischer Inhalt – musikalischer Gehalt. Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1969, S. 102. Vgl. zu diesem Problemkomplex H. Kreuzer (Hg.), *Jahrhundertende–Jahrhundertwende* (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hg. v. K. v. See, Bd. 18/19), Wiesbaden 1976, I. Teil, Bd. 18, S. 21 f. und S. 252 f.; E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, S. 317 f.; P. Pütz, *Friedrich Nietzsche*, 2. Auflage Stuttgart 1975, S. 67 f. (mit Literaturangaben zur Nietzsche-Wirkung in der Musik, S. 117).

31 R. Lowe, *Frederick Delius. 1862-1934. A Catalogue of the Music Archive of the Delius Trust London*, London 1974, S. 66 f. – Die hier zitierte Partitur-Ausgabe erschien im Verlag Harmonie, Berlin 1907.

einer stilistischen Differenz, die etwa der früheren zwischen Rezitativ- und Ariostil nahestünde, sich niedergeschlagen hätte. Beide Solonummern sind Orchestergesänge verwandten hymnischen Tons, und daß das große Orchester, das nach der Konzeption des Komponisten zur musikalischen Begleitung des Propheten des Übermenschen einzig in Frage kommt, sich im ersten Sologesang vorwiegend in floskelhaften Figuren ohne motivische Prägnanz erschöpft, im zweiten dagegen sich zu einem kontrapunktisch profilierteren Tonsatz verdichtet, dessen Stimmen weitgehend unabhängig von der Gesangsmelodie verlaufen, bezeichnet allenfalls eine sekundäre Differenz, die Delius' Terminologie als Intention verständlich macht, doch kaum ästhetisch rechtfertigen dürfte.

Erscheint hier die Rezitativ-Tradition, obschon verbal in Anspruch genommen, vor allem auch in der Gesangsmelodik zu einem hymnischen Orchestergesang umgeschmolzen, so tritt sie in anderen Orchestergesängen der Jahrhundertwende – im besonderen bei erzählenden Partien von Balladen – auch ohne explizite Bezeichnung (die den Verfasser von vorneherein dem Hohn der Wagnerianer aussetzte) nicht selten umso unverhüllter in Erscheinung, als manche balladenartige Orchestergesänge, in denen das epische gegenüber dem dramatischen Moment zurücktritt, sich von dramatischen Szenen gattungsmäßig nur noch geringfügig unterscheiden. Als Beispiel hierfür sei an die Gesänge von Jean Sibelius erinnert, die als Kunstwerke zwar längst dem Schutt der Geschichte angehören, doch als kompositionsgeschichtliche Dokumente für diesen Typus des Orchestergesangs gelten dürfen. Sowohl *Des Fährmanns Bräute* (*Koskenlaskijan morsiamet*), die 1897 uraufgeführte „Ballade“ für Bariton oder Mezzosopran und Orchester nach einem Gedicht von A. Oksanen (opus 33), als auch *Luonnotar*, das 1913 uraufgeführte „Tongedicht“ für Sopran und Orchester nach einem Text aus der ersten Rune des *Kalevala* (opus 70), lassen den Solisten nach kurzer Orchestereinleitung in einem veritablen, von gehaltenen Akkorden gestützten Rezitativ die inhaltliche Situation schildern, ehe ihr deklamatorischer Gesang sich dem weiteren Verlauf der Geschichte zuwendet, die musikalisch – Ansätzen zu leitmotivischer Vereinheitlichung zum Trotz – lediglich in tonmalerischer Bildhaftigkeit verdoppelt wird.

Diese wenigen Beispiele müssen hier zur Stützung der These genügen, daß eine Gattungsgeschichte des Orchestergesangs nur dann mit Erfolg wird geschrieben werden können, wenn neben den liedgattungsinternen Voraussetzungen auch die Verbindungslinien zu anderen Vokalgattungen in die Untersuchung einbezogen werden, Verbindungslinien übrigens, die – wie am Fall von Wolfs *Corregidor* angedeutet wurde – keineswegs stets den Orchestergesang als abgeleitete Gattung erkennen lassen, sondern sehr wohl auch umgekehrt, oft zudem in wechselseitiger Durchdringung der Vokalgattungen verlaufen. (Innerhalb von Mahlers Frühwerk sind für sein Orchesterlied der neunziger Jahre wesentlichere Voraussetzungen in den solistischen Abschnitten des *Klagenden Liedes*, das am ehesten dem Typus der Chorballade mit Solopartien zuzurechnen wäre, als in den meisten frühen Klavierliedern zu erkennen. Und umgekehrt läßt sich vermuten, daß Delius, zu dessen frühesten Werken Orchestergesänge rechnen – *Sakuntala* für Tenor und Orchester nach einem Gedicht von Holger Drachmann [aus dem Jahre 1889] und *Maud*, einer der frühesten originären Orchesterliedzyklen [1891], der fünf in ihrer Reihenfolge nicht ein-

deutig rekonstruierbare Gesänge³² ebenfalls für Tenor und großes Orchester aus dem gleichnamigen dramatischen Monolog des viktorianischen Dichters Tennyson umfaßt —, bei der Komposition der Solopartien seiner großen Vokalwerke, von denen neben der *Messe des Lebens* in unserem Zusammenhang ganz besonders die von einer dunklen, traurigen Endzeitstimmung durchtränkten *Sonnenuntergangslieder* (*Songs of Sunset*) nach Texten von Ernest Dowson [erschieden 1911] erwähnenswert sind, an die frühen kompositorischen Erfahrungen in der Gattung des Orchestergesangs anknüpfte, wiewohl die stilistische Entwicklung von einem einfachen, flächenhaften Orchestersatz um 1890 zu dem an Farbnuancen reichen und gleichwohl meistens durchsichtigen Orchesterklang der mittleren Werke tiefgreifend war und sich auch in den übrigen originären Orchestergesängen von *Cynara* [1906/07] an niederschlug.) Auf direktem sowohl als indirektem, über das Klavierlied verlaufenden Wege war auch das Wagnersche Musikdrama von bedeutendem Einfluß auf den Orchestergesang des Fin de siècle, in besonderem Maße auf das der sogenannten Münchner Schule (Max Schillings, Siegmund von Hausegger, Walter Courvoisier und andere), die Rudolf Louis kaum zu Recht als Zentrum der neuen Gattung apostrophierte³³, selbst wenn er Richard Strauss als gebürtigen Münchner hinzugerechnet haben sollte. Davon abgesehen, daß der Ruhm von *Tristan und Isolde* auf die größtenteils von Felix Mottl instrumentierten³⁴ *Wesendonck-Lieder* zurückstrahlte, läßt sich Wagners Wirkung bei zahlreichen Gesängen in der Relation zwischen Gesang und Orchester, insoweit sie auf eine vom symphonischen Sprachvermögen des Orchesters getragene Entfaltung eines deklamatorischen Gesangsstils zielt, aber ebenso sehr auch in Prinzipien von Harmonik, Satztechnik und Instrumentation nachweisen.

III

Wenn wir uns nun den liedgattungsinternen Voraussetzungen zuwenden, die für den Orchestergesang des Fin de siècle in Betracht fallen, so stellt sich vorab die Frage, auf welcher Stufe innerhalb der Entwicklung des Klavierliedes und bei welchen Liedtypen eine Übertragung der Begleitfunktionen vom Klavier auf das Orchester naheliegend erscheinen konnte, eine Frage, bei deren Beantwortung wir uns in diesem Rahmen auf die wesentlichsten Gesichtspunkte beschränken müssen. Ein zentraler stellt gewiß die Gewichtsverschiebung im Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung dar, die sich im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte bis zu Hugo Wolf und darüber hinaus sehr deutlich abzeichnete und die auch unter Wagnerschem Einfluß der Klavierbegleitung eine Funktion als Träger des musikalischen Ausdrucks zuwies, die gegenüber dem frühromantischen Lied weitgehend verändert war und eine umso vorrangigere Bedeutung erfüllen mußte, als die Singstimme selbst ihren melodischen Primat zugunsten deklamatorischer Eindringlichkeit reduzierte oder gar preisgab³⁵. Unerläßlich ist es freilich, den hier angesprochenen Sachverhalt,

³² Lowe (s. Anm. 31), S. 31.

³³ R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München–Leipzig 1909, S. 238.

³⁴ Vgl. Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 210.

³⁵ Vgl. hierzu beispielsweise die Darstellung von W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 162.

der für den originären Orchestergesang ohne Einschränkung gilt, im Hinblick auf die Klavierliedorchestrationsen zu differenzieren, um Mißverständnisse auszuschließen. Bei Berlioz etwa, dem Pionier dieser Praxis, ist zu berücksichtigen, daß sich der Komponist – im Unterschied zu den meisten Liederkomponisten – Zeit seines Lebens keine restlose Vertrautheit mit den Möglichkeiten des Klaviersatzes aneignete und daß, weil er bei den Klavierliedern wohl virtuell bereits auf die koloristischen Möglichkeiten des Orchesters kompositorisch reflektierte, die späteren Orchestrierungen nicht als ästhetisch sekundäre Bearbeitungen gelten können, sondern Anspruch auf den Status der ästhetisch primären Werkgestalt erheben³⁶.

Ferner dürfen wir nicht vergessen, daß sich die Praxis der Liedorchestration nach der Jahrhundertmitte vorerst nicht in erster Linie auf den sich allmählich herausbildenden neuen Typus des zeitgenössischen Klavierliedes bezog, sondern bei Hiller, Brahms, Liszt, aber auch Berlioz selbst³⁷ gleicherweise oder vorrangig Lieder von Franz Schubert erfaßte und für das symphonische Konzert verfügbar machte, deren Klavierbegleitung, statt Einzelheiten des Textes tonmalerisch auszu-deuten, noch überwiegend in einer einheitlichen Satzstruktur der stimmungshaften Geschlossenheit des Liedes dient. Ohne daß die Schwierigkeit, einen genuinen Klaviersatz gegen einen klavierauszugshaften Tonsatz abzugrenzen, in Zweifel gezogen werden soll – gerade bei Liszt ist der Fortschritt der Instrumentaltechnik nur aus der Wechselwirkung zwischen Improvisation, originärer Klavierkomposition und Bearbeitungspraxis erklärbar –, läßt sich die These vielfach belegen, daß die Entwicklung der Liedbegleitung im 19. Jahrhundert nur unter Berücksichtigung der Klavierauszugspraxis, die für die Rezeption der großen Vokal- und Instrumentalgattungen unentbehrlich war, verstanden werden kann. Nicht ohne Absicht in eigener Sache behauptete Siegmund von Hausegger, der Apologet des Orchestergesangs, bereits gewisse Schubert-Lieder – er nennt *Die Allmacht*, *Dem Unendlichen*, *Prometheus* und *Gruppe aus dem Tartarus* – bedienten sich „nicht mehr des strengen Klavierstyles, sondern einer direkten Nachahmung und Übertragung orchestraler Wirkungen“³⁸. Und mag dies auch eine Übertreibung sein, welche die Mannigfaltigkeit eigenständiger Klaviersatztypen bei Schubertschen Liedbegleitungen allzu-sehr eingrenzt, so steht doch außer Frage, daß vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte eine ganze Reihe pianistischer Topoi, die in der Klavierauszugspraxis entwickelt wurden, in Liedbegleitungen einwanderten und diesen einen scheinorchestralen Charakter verliehen³⁹. Drastisch zeigt sich diese Tendenz, die den Klaviersatz als ein Orchestersurrogat erscheinen läßt, in den beiden Gesängen opus 1 von Arnold Schönberg *Dank* und *Abschied* (nach Dichtungen von Karl von Letzow) aus dem Jahre 1898⁴⁰: Extreme Vollgriffigkeit, weitgespannte Poly-

36 C. Dahlhaus' Rezension des in Anmerkung 7 zitierten Orchesterlieder-Bandes der Neuen Berlioz-Gesamtausgabe, *Melos/NZ* 3 (1977), S. 278. Vgl. zu demselben Problem bei Gustav Mahler das in Anmerkung 5 genannte Referat des Verfassers.

37 Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 209.

38 Op. cit., (Anm. 23), S. 210.

39 Vgl. zu diesem Problem auch H. Hering, *Übertragung und Umformung. Ein Beitrag zur Klavieristik im 19. Jahrhundert*, *Mf* 12 (1959), S. 274 f.

40 Zur Chronologie des Schönbergschen Liedschaffens vgl. R. Brinkmann, *Schönbergs Lieder*,

phonie, massive Tremolopartien, gar Verdoppelungen von Sechzehntelfiguren, die wohl im Orchester-, kaum aber im Klaviersatz sinnvoll sind (zum Beispiel in *Dank* T. 62), diese und andere Mittel mehr bewirken eine Scheinorchestralität⁴¹, die durchaus der großen pathetischen Geste der Gedichte korrespondiert.

Es hieße nun den Zusammenhang mißverstehen, der zwischen scheinorchestralem Klavierbegleitsatz und der Verbreitung von Liedorchestration bzw. dem Aufblühen des Orchestergesangs in technischer und ästhetischer Hinsicht besteht, begriffe man ihn dergestalt, daß um und nach 1890 die Klavierbegleitung einen Grad an latenter Orchestralität erreicht habe, der den Umschlag der pianistischen Surrogatsklänge in die – eigentlich gemeinte – Orchestersprache direkt und bruchlos erzwungen hätte. Gewiß weisen beispielsweise einige von Mahlers frühen Klavierliedern, die im zweiten und dritten Heft der *Lieder und Gesänge* 1892 publiziert wurden und wahrscheinlich zwischen 1887 und 1890 entstanden sind⁴², typische Merkmale eines latenten Orchestersatzes auf, besonders ausgeprägt das Lied *Zu Strassburg auf der Schanz*⁴³, welches derart enge Beziehungen zu späteren Mahlerschen Orchesterliedern des Marschtypus aufweist – im besondern zum vierten Lied des Gesellen-Zyklus und zum *Tambourg'sell* –, daß man es als potentiell Orchesterlied auch dann einzuschätzen geneigt wäre, wenn man von Mahlers fragmentarischem Orchestrierungsversuch⁴⁴ nichts wüßte. Doch zeigen, um ein Gegenbeispiel anzuführen, die Liedinstrumentierungen Hugo Wolfs⁴⁵ deutlich, daß der Komponist keineswegs ausschließlich oder auch nur in besonderem Maße komplex, scheinorchestral begleitete Klavierlieder zur Bearbeitung auswählte, sondern sehr wohl auch Lieder mit einem schlichten Klaviersatz, die er denn auch – erinnert sei an das intime Mörike-Lied *Auf ein altes Bild*, dessen homophonen Satz er mit nur je doppelten Oboen, Klarinetten und Fagotten in verschiedenen Kombinationen durchgehend solistisch instrumentierte – entsprechend kammermusikalisch bearbeitete. Interessante Aspekte eröffnet in diesem Zusammenhang das frühe Liedschaffen Arnold Schönbergs, bei dem mögliche Wechselwirkungen zwischen Klavier- und Orchesterlied noch nicht untersucht sind. Zu klären wäre, inwieweit die satztechnischen und instrumentatorischen Differenzen zwischen den ersten beiden Teilen der *Gurrelieder* (1900 bis 1903) und den sechs *Orchesterliedern* opus 8 (1903 bis 1905), die von Giselher Schubert eindringlich analysiert und auf die Formel gebracht wurden, daß Schönberg den in den Gurreliedern gesetzten Zusammen-

in: *Arnold Schönberg. Publikation des Archivs der Akademie der Künste zu Arnold Schönberg-Veranstaltungen innerhalb der Berliner Festwochen*, Berlin 1974, S. 44 f.

41 Vgl. E. Wellesz, *Arnold Schönberg*, ZIMG 12 (1910-11), S. 342; sowie die Diskussion des Arguments bei G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*, S. 20 f.

42 Vgl. die Auseinandersetzung mit de La Grange um die Datierung dieser Lieder bei Mitchell, *The Wunderhorn Years*, S. 113 f.

43 Zu Beginn heißt es, dem auf ein Alphorn anspielenden Text entsprechend: „*Wie eine Schalmey*“, und die Anmerkung für die Takte 15 f. lautet: „*In allen diesen tiefen Trüllern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzuahmen.*“

44 Das zweiseitige Fragment, das am Ende der ersten Seite der Klavier-Ausgabe abbricht, befindet sich in der Sammlung von Henry-Louis de La Grange (vgl. dessen *Mahler*, S. 764).

45 Vgl. die differenzierten Ausführungen bei Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 215 f.

hang von Mischklang und Harmonie (ornamentaler Stimmführung) in opus 8 durch den von Mischklang und Polyphonie („*realem Kontrapunkt*“) ersetzt habe⁴⁶, in stilistischen Differenzen der Klavierlieder entweder vorgebildet erscheinen oder aber solche Unterschiede der Klavierbegleitung ihrerseits befördert haben. Man bedenke etwa den Unterschied zwischen der scheinorchestralen Polyphonie in opus 1 (Nr. 1 und 2) oder opus 3 (Nr. 1) einerseits und den Liedern opus 6 andererseits, die einen kontrapunktisch konziseren Klaviersatz aufweisen⁴⁷.

IV

Über die Aspekte der historischen Genese hinaus, deren Erörterung wir an dieser Stelle abbrechen, ist die Frage nach dem Verhältnis von Klavierlied, orchestriertem Klavierlied und originärem Orchestergesang für Ästhetik und Gattungsproblematik des Orchestergesangs – inwieweit es sich hierbei um eine bloße Bearbeitungsform, um eine Sonderart der Liedgattung oder um eine eigene Gattung handelt – von entscheidender Bedeutung. So gewiß der geschichtliche Ursprung des Orchestergesangs in der Liedorchestration liegt, so voreilig wäre indessen die Annahme einer historisch-ästhetischen Parallelentwicklung, derzufolge im Verlaufe einer fünfzigjährigen Praxis der Klavierliedorchestration der Bearbeitungscharakter, der den Orchesterfassungen anhaftete, mehr und mehr reduziert worden sei und schließlich um 1890 als Konsequenz dieses Prozesses ein bruchloser Übergang zu einer eigenständigen Gattung, zu ursprünglich mit Orchesterbegleitung konzipierten und komponierten Gesängen stattgefunden habe. Das ästhetische Werturteil über das Maß, in dem ein Werk an der Gattungsästhetik des Orchestergesangs teilhat oder ihr widerspricht, ist selbstverständlich davon abhängig, auf welche Weise eine solche Gattungsästhetik, die in der Musiktheorie nur in spärlichen Ansätzen vorliegt, vom Historiker formuliert wird. Zielt er auf eine Geschichte des Orchestergesangs, so kann er auf eine mindestens in Umrissen skizzierte Gattungsästhetik nicht verzichten, denn so sehr das philologische Urteil, das den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang verschiedener Versionen eines Werkes rekonstruiert, zwar eine unerläßliche Voraussetzung für das ästhetische Urteil bildet, so kann es dafür andererseits doch nicht die letzte Instanz darstellen.

Durch ein analytisches Sachurteil unschwer begründbar ist zum Beispiel das Werturteil, da *Les Nuits d'été* von Hector Berlioz, obschon bereits zwischen 1838 und 1841 als Klavierliederzyklus komponiert und zum größten Teil erst 1856 für Orchester bearbeitet⁴⁸, in seiner nachträglichen Orchesterfassung den ästhetischen Möglichkeiten und Grundsätzen der Gattung Orchestergesang in weit höherem Maße Rechnung trägt als mancher originäre Orchestergesang, etwa *Unruhe der Nacht*

46 Op. cit. (Anm. 4), S. 170.

47 Und zwar auch im Vergleich zu früheren Klavierliedern, deren Klaviersatz noch an Brahms orientiert ist, wie zum Beispiel *Erwartung* (Dehmel) opus 2 Nr. 1 vom 9. 8. 1899.

48 *Absence* wurde am 12. Februar 1843, *Le spectre de la rose* Ende 1855 oder im Januar 1856, die übrigen vier Lieder von *Les Nuits d'été* wurden im März 1856 für Orchester bearbeitet, und noch in demselben Jahr erschien die Partitur bei Rieter-Biedermann in Winterthur (Ian Kemp, Op. cit., S. XXVI f.).

(Gedicht von Gottfried Keller) von Felix Weingartner (opus 35 Nr. 1, 1904 bei Breitkopf & Härtel erschienen), welcher, obwohl von Anfang an auf die Orchesterfassung hin angelegt, den Orchestersatz über weite Strecken auf gleichförmige Streicherfigurationen und spärliche Melodieansätze in den Bläsern beschränkt und nicht im entferntesten an Berlioz' differenzierten und überdies ein halbes Jahrhundert früher erfundenen Farbenreichtum heranreicht.

Erfährt ein Klavierlied eine nachträgliche Orchestrierung, so erhebt die Bearbeitung nicht selten Anspruch auf den ästhetischen Primat, und der Historiker darf sich einer Beurteilung dieses Anspruchs nicht entziehen mit dem Hinweis, in der Klavierfassung träten diese Momente der Musik, in der Orchesterversion jene deutlicher in Erscheinung, die beiden Fassungen würden sich somit glücklich ergänzen. Ihr Verhältnis ist in Wahrheit meist keines gegenseitiger Duldung, sondern das einer Konkurrenz, die eine eindeutige Antwort auf die adäquate sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes erheischt. (Das chronologisch umgekehrte Verhältnis zweier Fassungen, das Verhältnis zwischen originärem Orchestergesang und dem nachträglichen Klavierauszug, wirft keinerlei ästhetische Prioritätsprobleme auf; Weingartners ästhetisch defizienter Orchestergesang wandelt sich im Klavierauszug selbstverständlich nicht in ein geglücktes Klavierlied.) Schönberg hat im Falle seiner *Gurrelieder* diesem Sachverhalt selbst Rechnung getragen, indem er das Werk, dessen ursprüngliche, für einen Wettbewerb vorgesehene Konzeption als Klavierliederzyklus bald dem Plan eines Orchesterliedzyklus und Oratorium verbindenden Riesenwerkes wich – und einzig in der Orchesterfassung kommt sein Kunstgehalt als „Weltanschauungsmusik“ (Rudolf Stephan) angemessen zum Ausdruck –, statt seine eigene Klavierfassung zu vollenden und zu publizieren, in dem von Alban Berg gefertigten Klavierauszug als ästhetisch unzweideutig sekundärer Gestalt veröffentlichen ließ⁴⁹. Die Publikation der Klavierfassung eines (auch mit Orchesterbegleitung veröffentlichten) Liedes oder Gesanges mit ausdrücklicher Kennzeichnung als Klavierauszug war um die Jahrhundertwende eher die Ausnahme als die Regel, und nur wenige Komponisten besaßen die künstlerische Kompromißlosigkeit des jungen Walter Courvoisier, der im Klavierauszug seines 1904 entstandenen Orchestergesangs *Die Muse* (Dichtung von Heinrich Leuthold) opus 4⁵⁰ die Anmerkung beifügte, die öffentliche Aufführung sei nur mit Orchesterbegleitung gestattet. Wenn Komponisten demgegenüber oft die Klavier- und Orchesterfassung von Gesängen erscheinen ließen, ohne einen Hinweis auf den Vorrang der einen oder anderen Version zu geben, so geschah dies kaum darum, weil sie sich über diese Frage im unklaren

49 Giselher Schuberts Einwand gegen Jan Maegaard, der wünschte, „daß die von Schönberg mit Klavier konzipierten Lieder in der Originalfassung publiziert werden könnten, da diese Klaviersätze natürlich die von Alban Berg von der Partitur hergestellten Klavierauszüge an Konzertfähigkeit weit übertreffen“ (*Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg I*, S. 32), erscheint triftig (Schubert, op. cit., S. 36).

50 Erschienen im Verlag von Ries und Erler (Berlin). Richard Strauss, der den Klavierauszug der Orchestergesänge opus 33 von fremder Hand herstellen ließ – *Verführung* und *Gesang der Apollonpriesterin* von Hermann Bischoff, *Hymnus und Pilgers Morgenlied* – *An Lila* von Otto Singer –, verfuhr in diesem Falle ebenso.

gewesen wären – es ist im übrigen doch auffallend, wie einhellig die meisten Komponisten (Berlioz, Liszt, Wolf, Mahler, um nur wenige zu nennen) der Orchesterversion den Vorzug gaben –, sondern in erster Linie in der Absicht, sich nicht die Möglichkeit zu erschweren, die Gesänge außer im symphonischen Konzert auch im Liederabend aufführen zu lassen. (Und es erscheint fast überflüssig darauf hinzuweisen, daß die Rücksichtnahme gerade auch junger, nicht völlig arrivierter Komponisten auf den weit geringeren äußeren Aufwand, den öffentliche Aufführungen der Klavierfassungen erforderten, in jener bearbeitungsgewohnten Epoche kein unehrenhaftes Motiv war und kein ästhetisches Sakrileg bedeutete.)

Eine besonders komplizierte Problemlage besteht unter diesen Aspekten im Falle von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Der ursprünglich auf sechs Lieder geplante Zyklus wurde Ende 1884 in einer Klavierfassung komponiert und erst Jahre später, vermutlich in der Zeit zwischen 1891 und 1893, orchestriert⁵¹. Die früheste heute noch erhaltene Handschrift der Gesellen-Lieder, eine Version mit Klavierbegleitung (die allerdings nicht die Fassung von 1884 darstellt)⁵², präsentiert sich mit folgender Überschrift: „*Geschichte von einem ‚fahrenden Gesellen‘ in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters*“ als ein „*Clavierauszug zu 2 Händen*“⁵³. Mahlers Intention hinsichtlich der ästhetischen Relation zwischen Orchester- und Klavierversion war somit zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Manuskripts eindeutig, wiewohl die ursprüngliche kompositorische Absicht eine andere gewesen sein dürfte; und es schlägt wenig an, daß die gegenwärtige Manuskriptlage nicht zu entscheiden erlaubt, ob tatsächlich eine frühere Orchesterfassung des Zyklus von Mahler verfaßt worden war, die Bezeichnung Klavierauszug somit in strengem Sinn gerechtfertigt wäre, oder ob der Komponist die – ohnehin scheinorchestral gesetzte – Klavierfassung⁵⁴, bevor er die Orchestrierung vornahm, in Vorwegnahme ihres späteren Status als Bearbeitung deklarierte, die sie realiter noch gar nicht war. In letzterem Fall wäre die entstehungsgeschichtlich frühere Klavierfassung, ähnlich wie bei Berlioz' *Nuit d'été*, nichts als die ästhetisch sekundäre Bearbeitung der erst später eingelösten, doch ästhetisch primären Orchesterversion. Wie sehr verlegerische Interessen bei der Publikation von Orchestergesängen oft die Klavierversionen, die sich in weit größerer Anzahl absetzen ließen, favorisierten, wird etwa daran deutlich, daß Josef Weinberger die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die am 16. März 1896 in Berlin vom holländischen Bassisten Anton Sistermans mit Orchesterbegleitung uraufgeführt worden waren, im folgenden Jahr in der Klavierfassung herausgab, die Orchester-

51 De La Grange, *Mahler*, S. 741 f.; vgl. die Rezension dieses Buches durch Zoltan Roman, *MQ* 60 (1974), S. 492 f.

52 Zur Datierung des Manuskripts, das sich im Besitz von Alfred Rosé befindet, vgl. Mitchell, *The Wunderhorn Years*, S. 92 f.

53 Darunter heißt es weiter: „*Lieder des fahrenden Gesellen – ein Cyclus*“. Daß Mahlers Werk allerdings, wie de La Grange vermutet (*Mahler*, S. 741), der erste wahrhafte Orchesterlieder-Zyklus der Musikgeschichte sei, wird durch Berlioz' *Les Nuits d'été* und Delius' *Maud* in Frage gestellt.

54 Das Manuskript der Rosé-Sammlung weist eine reichere und ausgeführtere Klavierbegleitung auf als die 1897 publizierte Klavierfassung des Werkes (de la Grange, *Mahler*, S. 741).

partitur hingegen erst nach Mahlers Tod edierte (1912). Indessen hatte sich bereits um die Jahrhundertwende Mahlers Ruf als Promotor der neuen Gattung neben und zusammen mit Richard Strauss – gegenseitige Freundesdienste der beiden Dirigenten-Komponisten kamen auch gelegentlich zustande – rasch verbreitet. Ein Historiker, der sich um eine Beurteilung der ästhetischen Priorität zwischen Klavier- und Orchesterfassungen von Liedern und Gesängen bemüht, wird sein Urteil nicht ohne eine Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte der betreffenden Werke fällen (ohne daß er darum völlig von ihr abhängen müßte) und deshalb, um zwei Komponisten zu kontrastieren, bei Mahler, dessen Orchesterlieder nicht allein in die Geschichte eingingen, sondern im heutigen Konzertleben fast als einzige Repräsentanten der Gattung noch oder wieder aufgeführt werden, von vorneherein zur Bevorzugung der Orchesterfassung neigen, Debussys zahlreiche Liedorchestrierungen hingegen, die sich im Unterschied zu seinen (originären) Klavierliedern nicht durchzusetzen vermochten, kaum den Klavierliedfassungen als gleichwertige oder gar vorrangige Versionen zur Seite stellen.

V

Wenn wir zur Überschrift dieses Aufsatzes den ungewohnten Ausdruck *Orchestergesang* dem heute gebräuchlichen Begriff *Orchesterlied* vorgezogen haben, so keineswegs zum Zweck einer gewaltsamen terminologischen Restauration, sondern allein in der Absicht, die erst in den Anfängen befindliche gattungstheoretische Diskussion über unseren Gegenstand nicht weiterhin dadurch negativ zu präjudizieren, daß die historische Kritik sich noch heute unbesehen auf den Terminus Orchesterlied stützt, der von der Polemik gegen die neue Gattung bevorzugt, von der Apologie und der neutralen Kritik hingegen nachdrücklich verworfen worden ist⁵⁵. Leicht ist nämlich einzusehen, daß die um 1800 formulierten Bestimmungen der Liedgattung – Einfachheit, Naivität, allgemeiner Gefühls- und Stimmungsausdruck –, Bestimmungen, welche die Ästhetik noch weit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zäh festhielt, als die kompositorische Praxis sich auch im Zuge der soziologischen Wandlung des Liedes von einer Gattung der Hausmusik zu einer des öffentlichen Konzertes bereits stark von diesen ästhetischen Normen entfernt hatte⁵⁶, den ästhetischen Implikationen des Orchestergesangs weitgehend widersprechen, vor allem was die „Darstellungsweise“ der Musik, die Problematik der musikalischen Subjektivität sowie die Relation von Integration und Differenzierung anbetrifft. Die Darstellungsweise erstens, die sich mit einer Formulierung von Carl Dahlhaus dergestalt fassen läßt, daß „*die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, beim Lied akzidentell*“ sind⁵⁷, verändert sich durch die Orchestrierung eines Liedes – und ohnehin beim originären Orchestergesang –, insofern nun auch hier das Publikum zu einem konstitutiven Faktor der Aufführung wird. (Eine Aufführung von Schuberts

55 W. K. von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, Wien–Leipzig 1910, S. 573. – S. von Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 211.

56 Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 888.

57 Ebenda, S. 851.

Winterreise ist ohne Zuhörer denkbar, eine von Mahlers Kindertotenliedern nicht.) Unter der Voraussetzung zweitens, daß beim Liedvortrag der Sänger als Personifizierung des ästhetischen Subjekts, als Verkörperung des musikalisch-lyrischen Ichs fungiert, der Begleiter am Klavier aber, selbst wenn er das musikalisch Wesentliche vorzutragen hat, ästhetisch als eigenständiges Subjekt niemals in Erscheinung treten darf⁵⁸ (tut er dies dennoch, ist selbst sein *pianissimo* „zu laut“), führt die Orchesterbegleitung zu einer tiefgreifenden Modifikation der ästhetischen Relation zwischen Sänger und Begleitung. Denn das Orchester, von dem ästhetisch freilich im Hintergrund wirkenden Dirigenten gelenkt, schließt auf der Konzertbühne das Wagnersche Ideal der Unsichtbarkeit aus und erschwert als komplizierter Organismus oder Apparat die Identifikation des Publikums mit dem Sänger, statt sie – wie die Klavierbegleitung – zu fördern. Man braucht sich gar nicht erst die symphonischen Konzeptionen von Mahlers *Lied von der Erde* und Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*⁵⁹ vor Augen zu halten, um den Wahrheitsgehalt des von der Kritik dem Orchesterlied stets entgegengehaltenen Argumentes anzuerkennen, durch die Orchesterbegleitung würde die der Gattung unverzichtbare Intimität zerstört, sofern man die Möglichkeit für den Zuhörer, sich restlos und ohne die geringste Gefahr einer Ablenkung durch die ästhetisch sekundäre Begleitung (eine Gefahr, die beim Orchester ohne Frage besteht) mit dem Sänger identifizieren zu können, als rezeptionsästhetische Voraussetzung für das Zustandekommen von Intimität begreift.

Was schließlich drittens das Verhältnis von Integration und Differenzierung betrifft, so lag in den koloristischen Möglichkeiten, welche die Orchesterbegleitung eröffnete, die Tendenz einbeschlossen, den für die Ästhetik des Klavierliedes unter dem Aspekt des Tons, der Stimmung oder des Gefühlsausdruckes geltenden Primat der Einheit über die – auf Einzelheiten des Textes spezifisch eingehende – Mannigfaltigkeit aufzuheben und die Relation zugunsten der Differenzierung zu verschieben, eine Tendenz, welche die traditionelle Liedästhetik als Gefährdung der Gattungsreinheit bewertete, die den Stellenwert des Liedes neben den anderen monodischen Vokalgattungen Ballade und Arie verunkläre. Die Bedenken, die Rudolf Louis 1909 gegen ein Orchesterlied vortrug, das ein lyrisches Gedicht zur Textgrundlage hat, waren zu jener Zeit kaum mehr als ein ästhetischer Gemeinplatz, der bei Gegnern wie bei Anhängern des eigentlichen Orchestergesangs unumstritten war: *„Und in der Tat hat die Orchesterbegleitung für den rein lyrischen Text, zumal wenn er von geringerer Ausdehnung ist, etwas Gefährliches. Allzu leicht entsteht ein störendes Mißverhältnis zwischen der Intimität des Inhalts und der Stärke der in Anspruch genommenen klanglichen Mittel, allzu groß ist aber auch die Versuchung, auf Äuß er l i c h k e i t e n , wie tonmalende Illustration, bloßen Klangeffekt u. dergl. mehr Nachdruck zu legen, als es mit dem Wesen der doch vorzugsweise auf*

58 Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Der Dirigent als Statthalter*, Melos/NZ 2 (1976), S. 371.

59 Vgl. hierzu Monika Lichtenfeld, *Zemlinsky und Mahler*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, hg. v. O. Kolleritsch, Bd.7), Graz 1976, S. 101; sowie R. Gerlach, *Zemlinsky und Berg: „Lyrische Sinfonie“ und „Lyrische Suite“*, ebda., S. 145 f.

*innerliche Wirkung gestellten reinen Lyrik vereinbar ist*⁶⁰. Der Begriff des Orchesterliedes kranke, so wäre Louis' Argumentation zu rekonstruieren, an einem unlösbaren Widerspruch: Versucht ein Komponist dem Grundsatz der lyrischen Einheit eines Liedes dadurch Genüge zu leisten, daß er die im Klavierlied bewährten Prinzipien einer einförmigen, nur geringfügige Varianten zulassenden Begleitstruktur auf den Orchestersatz überträgt, so lasse er die im Orchester angelegten Möglichkeiten der Klangfarbendifferenzierung zu syntaktischen und formalen Zwecken unentfaltet und mißachte darum die Implikationen des „Apparates“ zugunsten des „Gehaltes“, der jedoch, in Widerspruch zum Apparat gesetzt, brüchig wird. Ist der Komponist aber bestrebt, die orchestralen Differenzierungsmöglichkeiten auf struktureller, syntaktischer und formaler Ebene des Liedes zur Anwendung zu bringen, so gebe er zwar dem Orchester, was dieses als Apparat verlangt, zerstöre aber gleichzeitig den lyrischen Gehalt des Liedes, der untrennbar mit dem von einer einheitlichen Begleitung mitbewirkten spezifischen Ton verknüpft ist.

Was jedoch von der Theorie als Aporie zwischen lyrischem Liedgehalt und Orchesterapparat entworfen wurde, erwies sich in der kompositorischen Praxis im Gegenteil als eine fruchtbare, zu Experimenten anregende Aufgabe, da die beiden Begriffsmomente, begreift man ihre Bedeutung nicht nach einer damals bereits veralteten Ästhetik, sondern nach dem Stand der Kompositionsgeschichte um 1900, keineswegs im Verhältnis unversöhnlicher Diskrepanz, vielmehr in dem kompromißfähiger Spannung zueinander stehen. Die Probleme der musikalischen Liedlyrik hatten sich um die Jahrhundertwende schon längst von der einstigen Aufgabe, den einfachen lyrischen Tonfall des Gedichts musikalisch zu treffen und umzusetzen, zur differenzierten musikalischen Textausdeutung verschoben, die von ihren Voraussetzungen her die zusätzlichen Möglichkeiten farblich-struktureller und instrumentalidiomatischer Art, welche die Orchestrierung eröffnete, prinzipiell begrüßen mußte; und die Orchestration wiederum, die man im Hinblick auf das Orchesterlied oft unverfälschter als Instrumentation begreift – ohne daß wir den Streit um die konkurrierenden Begriffe erneut aufrollen möchten⁶¹ –, konnte sich zu einer Zeit, da sie von August Halm als „*Stolz der Neuzeit*“ verspottet wurde⁶², auf hochentwickelte Techniken stützen, die sie in die Lage versetzten, auch die Kategorie der Intimität auf eine dem ästhetischen Empfinden der Gegenwart angemessene Weise – und dies hieß im *Fin de siècle* vor allem in differenzierter Nüancierung – musikalisch zu verwirklichen.

Hugo Wolfs Instrumentationen etwa sind geradezu Musterbeispiele verschiedenartiger Rücksichtnahme auf den lyrischen Gehalt der Klavierlieder. Zur Wahrung von Intimität reduzierte er die Besetzung mitunter – in *Gesang Weylas* (bearbeitet

60 R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 237. W. K. von Jolizza (*Das Lied und seine Geschichte*, S. 573) etwa schreibt: „Wenn auch in einzelnen Fällen der poetische Vorwurf geradezu eine orchestrale Ergänzung des Gesanges fordert, wie einzelne balladenartige Dichtungen, oder bestimmte Naturschilderungen, so wird doch zumeist die Innerlichkeit des rein lyrischen Gedichts durch die Entfaltung so großer Mittel zerstört . . .“

61 Vgl. Art. *Instrumentation* von H. Becker in MGG VI, Sp. 1252 f.

62 A. Halm. *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 214.

am 21. Februar 1890) – bis zu jenem Punkt, an dem das „orchestrierte“ Lied mit dem Begriff des Orchesters nichts, umso mehr aber mit dem im 19. Jahrhundert von Schubert bis Brahms als Variante des Klavierliedes nicht unbeliebten Typus des um ein obligates Zusatzinstrument (vorzugsweise die Klarinette) bereicherten Klavierliedes zu tun hat. Wolf begnügte sich bei diesem Mörrike-Lied nicht damit, die kontinuierlichen Arpeggien der Klavierbegleitung in die idiomatisch wohl bereits von Anfang an gemeinte Harfe zurückzuübersetzen, sondern fügte dem schlichten Tonsatz in der ersten Strophe einen Hornkontrapunkt bei, in der zweiten Strophe außerdem die weitere Gegenstimme einer Klarinette (sie übernimmt auch den einzigen melodischen Aufschwung des Klavierliedes in T. 12/13), ohne daß die Zusatzstimmen die lyrische Intimität im geringsten aufsprengen würden. Bei anderen Liedern, für deren Instrumentation er eine umfangreichere Besetzung heranzog, ist Wolfs Bestreben um eine spezifische Differenzierung ebenso unverkennbar, indem er einerseits das – für die Symphonik des 19. Jahrhunderts idealtypisch rekonstruierbare – Standardorchester sowohl innerhalb einzelner Gruppen (zum Beispiel durch Aussparen der Oboen in *Anakreons Grab*) als auch im Verhältnis der einzelnen Gruppen untereinander (zum Beispiel durch das Weglassen der Blechblasinstrumente in *Schlafendes Jesuskind*) soweit modifiziert und außerdem mit einer vorzugsweise an Höhepunkten (und nicht als durchgehendes Prinzip) angewandten Mischklangtechnik verbindet, daß die Instrumentation zu einem Moment des musikalisch Besonderen eines jeden Liedes wird. Aber auch die Orchesterfassungen, die Richard Strauss von einigen seiner erfolgreichsten lyrischen Klavierlieder herstellte, lassen gerade auch im Vergleich mit den originären großen Orchestergesängen des Komponisten die Tendenz erkennen, den transformierten, aber nicht eliminierten lyrisch-einheitlichen Ton dieser Lieder durch die Orchesterbegleitung nicht zum Verschwinden zu bringen, sondern ganz im Gegenteil zu wahren und zu vertiefen.

In dem am 20. September 1897 bearbeiteten Lied *Morgen!* (opus 27, Nr. 4, Gedicht von John Henry Mackay), dessen kompositorische Idee in der Verlagerung des strophischen Prinzips auf die Instrumentalbegleitung und der Freisetzung der Stimme zum deklamatorischen Gesang, also in der Verschränkung des Strophischen mit dem Deklamatorisch-Durchkomponierten liegt, verzichtet Strauss auf eine instrumentatorische Unterscheidung der beiden Instrumentalstrophen (T. 1-15; T. 16-30) – die Singstimme setzt zwei Takte vor dem Wiederholungsbeginn (in T. 14) ein – und hält die einfache Verteilung der Tonsatzfunktionen des Begleitsatzes (die Akkorde im chorisch besetzten Streichquintett und der arpeggierenden Harfe, die Oberstimmenmelodie in einer Solovioline) unverändert durch. Steht somit die Einförmigkeit dieser keineswegs aufwendig instrumentierten Begleitung sehr wohl in Einklang mit dem einfachen, durch das Futurum allerdings reflexiv gefärbten Liebesgedicht Mackays, so stellt auch das Hinzutreten von drei Hörnern in T. 31 nicht einen koloristischen oder dynamischen Überschuß dar, der im Klavierlied keinen satztechnischen oder ästhetischen Rückhalt hätte, sondern setzt den (zwischen Hörnern und Streichern ausgezeichnet verschmelzenden) Mischklang als Farbdifferenzierung an den formalen Angelpunkt des Liedes, da – mit dem trugschlüssigen Ende der zweiten Instrumentalstrophe – die Oberstimmenmelodie aussetzt, die

Harmonik aus dem einfachsten G-dur ausbricht und der Gesang zum Abschluß zu besonders rezitativhafter Deklamation übergeht.

Diese wenigen Beispiele bereits dürften zeigen, daß ein Versuch, die Ästhetik des Orchestergesangs des Fin de siècle zu beschreiben, sich die ablehnende Skepsis der damaligen Musiktheorie dem lyrischen Orchesterlied gegenüber – eine Skepsis, die entweder auf eine radikale Ablehnung des Orchestergesangs überhaupt hinauslief oder aber, wie bei Hausegger, eine antithetische Zwischenstufe auf dem Wege zur Legitimation des „eigentlichen“, originären Orchestergesanges markierte⁶³ – keineswegs unbesehen zu eigen machen darf und gerade auch bei einer kritischen Würdigung des Strauss'schen Liedschaffens sich davor hüten muß, den Zweig der Liedorchestration als bloße, eine eigene ästhetische Daseinsberechtigung entbehrende Vorstufe zu den großen Orchestergesängen zu betrachten⁶⁴. (Mahlers irreversibler Schritt vom Klavier- zum Orchesterlied wurde im Fin de siècle niemals zum Vorbild, sondern blieb eine einzige Ausnahme.)

VI

So intelligent die Bemühungen der Komponisten indessen auch waren, wenn es darum ging, lyrische Texte durch maßvolle Differenzierung und durch kammernusikalische Dispositionen als Orchesterlieder sinnvoll zu vertonen oder zu bearbeiten, so wäre es doch töricht zu leugnen, daß andere literarische Gattungen von ihrem literarischen und potentiell musikalischen Ausdrucksgehalt her einer Vertonung für Gesang mit Orchesterbegleitung weit mehr entgegenkommen als das lyrische Gedicht, für das die Kategorie des „lyrischen Ich“⁶⁵ konstitutiv ist, und zu verkennen, daß die Komponisten von originären Orchestergesängen diesen Sachverhalt entschieden berücksichtigt haben. Darüber jedoch, welche dieser andern Textgattungen für den Orchestergesang zu bevorzugen sei, herrschte keine Einmütigkeit; namentlich der Stellenwert der Ballade war umstritten. Rudolf Louis, der sein Urteil über die neue Gattung vor allem auf die beiden ersten Orchestergesänge von Hans Pfitzner stützte – *Herr Oluf* (Ballade von Johann Gottfried Herder⁶⁶; komponiert 1891) war nach einer Überarbeitung 1902 als opus 12, *Die Heinzelmännchen* (Gedicht von August Kopisch) im folgenden Jahr als opus 14 erschienen –, befürwortete balladenartige Dichtungen besonders⁶⁷. In der Tat hat bekanntlich auch Mahler 1899 im Gespräch mit Nathalie Bauer-Lechner über Carl Loewe seine „*Humoresken*“, wie er seine Wunderhorn-Orchesterlieder wohl auch aus Verlegenheit gegenüber einer eindeutigen Gattungssubsumption zu nennen pflegte, in die Tradition der Balladenkomposition

63 *Über den Orchestergesang*, S. 209 f.

64 Vgl. Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 220 f.; W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 145 f., S. 163.

65 Zur Geschichte dieses Begriffs vgl. K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, S. 342 f.

66 Carl Loewes Vertonung dieser Ballade war Pfitzner mit Sicherheit bekannt.

67 R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 236. Vgl. auch W. K. von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, S. 573 (Anm. 55).

gestellt⁶⁸. Siegmund von Hausegger hielt dem folgendes Argument entgegen: „*Obwohl hier (bei der Ballade) der Wechsel der Begebenheit scheinbar nach den deskriptiven Fähigkeiten des Orchesters verlangt, entspricht ihrer objektiv erzählenden Art doch die Klavierbegleitung besser als das alles vergegenwärtigende Orchester. Deshalb auch ist die Ballade mit Orchesterbegleitung fast nur dort vertreten, wo auch in der Dichtung der streng epische Styl zu Gunsten dramatischer Belebtheit verlassen ist. Von da ist's nur mehr ein Schritt bis zur Aufteilung der Dichtung in Chor und Soli. Für den monodischen Orchestergesang ist dieses Grenzgebiet also bei Weitem weniger belangreich als das lyrisch-dramatische*“⁶⁹. Und in der Tat: Selbst wenn man den Begriff der Ballade so weit faßt, wie er in der seit einigen Jahren wieder aktuellen literaturwissenschaftlichen Balladen-Diskussion erscheint, die im übrigen daran festhält, der Gattung sei die „*Erzählfunktion*“ (Käte Hamburger) unverzichtbar⁷⁰, erweist sich die Ballade keineswegs als die literarische Gattung, die von den Komponisten der Jahrhundertwende für Orchestergesänge bevorzugt worden wäre.

Überblickt man die von den bedeutenden wie von den heute vergessenen Komponisten für Orchestergesänge gewählten Texte, so stehen Reflexionsgedicht, lyrisches Naturgedicht, Hymnus und Volkslied entschieden im Vordergrund. Hausegger, der den Orchestergesang auf unzureichende Weise aus der Besonderheit literarischer Neigungen der Epoche zu rechtfertigen sucht, rekurriert nicht zu Unrecht auf den Schillerschen Begriff des Sentimentalischen, welcher den Gesang der Moderne von der Naivität des früheren Liedes unterscheidet: „*Mit dem Augenblicke mußte die Sehnsucht nach dem Orchester erwachen, als man begann, Dichtungen des . . . lyrisch-dramatischen oder dramatisch-epischen Zwischengebietes zu wählen und in modernem Sinne neu zu schaffen. . . . Unsere im Schiller'schen Sinne ‚sentimentalische‘ Zeit hat ein besonders starkes Verhältnis zu Dichtungen, in denen dramatisch zugespitzte Gegensätze oder weit verzweigte Ideenverbindungen zu differenzierter musikalischer Behandlung, gleichsam zu einer Aufrollung des dichterischen Erlebnisses drängen. Ihre Wahl kann dazu führen, das Klavier, in seiner mehr andeutenden, einer individuell durchgebildeten Polyphonie nicht genügend fähigen Art, durch das in dramatischer Lebendigkeit oder monumentaler Plastik darstellende Orchester zu ersetzen*“⁷¹. Der literarische Text freilich ist eines, das musikalische Verhältnis zu ihm aber ein anderes, und für die erst teilweise erhellte Differenz zwischen „Lied“ und „Gesang“⁷² ist dieses von ausschlaggebenderer Bedeutung als jener für sich genommen, so fraglos Textwahl und Vertonungsweise auch zusammenhängen. Der Terminus Gesang, der sich gegen das Jahrhundertende zur Bestimmung monodischer Kompositionen sowohl mit Klavier- als im besonderen auch mit Orchesterbegleitung immer mehr einbürgerte, sofern sie sich einer eindeu-

68 Nathalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig–Wien–Zürich 1923, S. 119.

69 Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 210 f.

70 W. Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen 1972, S. 7.

71 Hausegger, S. 210.

72 Vgl. dazu Schwab, *Sangbarkeit*, S. 140 f.; Dahlhaus, *Problematik*, S. 888.

tigen Zuweisung zu einer der drei etablierten Gattungen (Lied, Arie, dramatische Szene) entzogen, wurde von der damaligen Musiktheorie deshalb wohl nicht zu einer eigenständigen Gattung entwickelt, weil seine Funktion als Sammelbegriff für sehr verschiedene Mischformen dem im Wege stand. Charakteristisch hierfür erscheint die Unsicherheit Eduard Hanslicks über die Gattungszugehörigkeit einiger Mahlerscher Orchesterlieder, die in Wien erstmals am 14. Januar 1900 zur Aufführung gelangten: „Die neuen ‚Gesänge‘ sind schwer zu klassifizieren: weder Lied noch Arie, noch dramatische Szene, haben sie von alledem etwas“⁷³.

So gewiß dem Orchestergesang der Moderne essentielle Grundlagen zur Konstitution einer musikalischen Gattung in strengem Sinne fehlen, da die historisch damals gegebene Mannigfaltigkeit von Gesängen sich einer Typisierung unter den Kategorien Form und Besetzung⁷⁴ widersetzt und so stark sich gerade hierdurch die Individualität dieser Kunstwerke – sei es als einzelne Orchestergesänge, sei es als Zyklen mehrerer – gegenüber einem übergreifenden Gattungsanspruch durchsetzt, so lassen sich dennoch fünf Momente wenn nicht als gattungskonstituierende, so doch als vorherrschend für eine Bestimmung des Orchestergesangs geltend machen, Momente allerdings, die, obschon miteinander verknüpft, vollzählig keineswegs bei allen Monodien gegeben sein müssen, welche die Komponisten der Jahrhundertwende Gesänge nannten. Erstens eine Minderung der Bedeutung, welche Vers und Strophe für die musikalische Komposition besaßen – die Tendenz zu musikalischer Prosa konnte sich auch in der direkten Wahl poetischer Prosatexte niederschlagen –, und umgekehrt eine Neigung zur Durchkomposition des dichterischen Textes, als welche Mahler auch sein Prinzip des variierten Strophenliedes begriff⁷⁵. Zweitens eine musikalische Textausdeutung, welche essentiell auf Einzelheiten der Dichtung eingeht und sich nicht wie im Falle von Schuberts Prinzip des Tons⁷⁶ darüber hinwegsetzt. Drittens – bei teilweise deklamatorischer Gesangsführung – eine Ausweitung der Begleitung zu einem polyphonen Orchestersatz, dessen Funktion entweder, um grob zu kontrastieren, bei der neudeutschen Richtung in der musikalischen „Vergegenwärtigung“ des dichterischen Sinns, wie Siegmund von Hausegger als

73 E. Hanslick, *Aus neuer und neuester Zeit (Der modernen Oper IX. Teil). Musikalische Kritiken und Schilderungen*, 3. Auflage Berlin 1900, S. 76. Selma Kurz sang unter Mahlers Leitung in diesem Konzert das zweite und vierte Lied der *Lieder eines fahrenden Gesellen* sowie die Wunderhorn-Lieder *Das irdische Leben*, *Wo die schönen Trompeten blasen* und *Wer hat dies Liedlein erdacht*.

74 C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, in: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, in Zusammenarbeit mit K. Hamburger hg. v. H. Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 516 f.; W. Arlt, *Einleitung. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (s. Anm. 12), S. 78 f.

75 „Auch kann er (scil. Loewe) sich von der alten Form noch nicht befreien, wiederholt die einzelnen Strophen, während ich ein ewiges Weiterlaufen mit dem Inhalt des Liedes, das Durchkomponieren, als das wahre Prinzip der Musik erkenne. Bei mir findest du von allem Anfang an keine Wiederholung bei wechselnden Strophen mehr, eben weil in der Musik das Gesetz ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt – wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neue ist“ (Bauer-Lechner, *Erinnerungen*, S. 119).

76 H. H. Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Lieds*, AfMw 27 (1970), S. 89 f.

Wagnerianer formuliert⁷⁷, oder bei Mahler und zum Teil auch bei der Wiener Schule in einem sowohl vertiefenden als distanzierenden musikalischen „Kommentar“ der Dichtung liegt, und dessen verschiedene Funktionen selbstverständlich unterschiedliche Arten von Polyphonie, Harmonik und Instrumentation zeitigen Viertens die Bevorzugung der oben erwähnten Dichtungsarten, die auf eine hymnisch erhabene oder balladisch dramatische Subjektivität, aber auch auf volkstümlich kollektive Ausdrucksgehalte zielt; und fünftens schließlich – als Konsequenz der andern Momente und nur in schlechten Werken als vorgeordneter Selbstzweck – eine dem musikalisch-dichterischen Gehalt angemessene äußere Größe und Länge, die das für die Epoche insgesamt charakteristische Streben nach Monumentalität reflektieren.

VII

Es bleibt einer ausführlicheren Studie vorbehalten, die Besonderheit einiger repräsentativer Orchestergesänge des Fin de siècle im einzelnen darzulegen und die Geschichtswirkung zu untersuchen, die von den beiden wichtigsten Komponisten der Gattung, Gustav Mahler und Richard Strauss, ausging. Mit *Hymnus* (Schiller), dem am Jahreswechsel 1896/97 komponierten dritten Orchestergesang von opus 33, sowie mit den beiden ‚größeren‘, im Jahre 1899 entstandenen Orchestergesängen opus 44, *Notturmo* (Dehmel) und *Nächtlicher Gang* (Rückert), hat Strauss Modelle für den hymnischen bzw. den dramatischen Typus des Orchestergesangs geschaffen, die namentlich für die neudeutsche Münchner Schule wegweisend wurden. (Gewiß übertraf er mit den drei *Hölderlin-Hymnen* opus 71 aus dem Jahre 1921 die musikalische Qualität von opus 33 Nr. 3 bei weitem, doch opus 44 blieb als Paradigma des dramatischen Orchestergesangs, dessen Verbindungslinien zu Strauss' Opern von Norman del Mar hervorgehoben wurden⁷⁸, unerreicht.) *Nächtlicher Gang* zum Beispiel erweist sehr deutlich, daß das neudeutsche Prinzip der text-exegetischen Vergegenwärtigung durch die Orchesterbegleitung keineswegs notwendigerweise zu einer heteronomen Abhängigkeit der Musik vom Text zu führen brauchte und die tonmalerische Plastizität sich mit Techniken der Motivvariation und -entwicklung verbinden konnte, die auf der Grundlage einer refrainartigen Wiederkehr des Verses „*Es muss doch zur Liebsten gehn!*“ das strophische Prinzip mit dem Entwicklungsgedanken in einer dem Formniveau der Symphonischen Dichtungen nicht nachstehenden Weise verschränkt. Der Einfluß der Strauss'schen Opera 33, 44 und 51 – sie demonstrierten um die Jahrhundertwende bereits eine nicht geringe Vielfalt von Möglichkeiten des originären Orchestergesangs – läßt sich hinsichtlich Formdisposition, Gesangsstil, Harmonik und Orchestersatz sowohl in Sigmund von Hauseggers Orchestergesängen *Schwüle* (C. F. Meyer) von 1902 und *Drei Hymnen an die Nacht* (G. Keller)⁷⁹ von 1905, letzteres ein Werk von durch-

⁷⁷ *Orchestergesang*, S. 210.

⁷⁸ N. del Mar, *Richard Strauss. A critical Commentary on his Life and Works*, Vol. III, London 1972, S. 325 f.

⁷⁹ Zwei dieser Gedichte Kellers (*Unruhe der Nacht* und *Stille der Nacht*) waren als Orchestergesänge für eine tiefere Stimme ein Jahr zuvor in einer Vertonung von Felix Weingartner

aus respektablem kompositorischem Rang, als auch in Gesängen von Max Schillings, etwa den auf Gedichte von Carl Spitteler komponierten vier *Glockenliedern* opus 22, die 1908 erschienen, beobachten und wäre auch im Hinblick auf die ersten Teile von Schönbergs *Gurrelieder* in Erwägung zu ziehen.

So gewiß das beim Orchestergesang von Strauss und der Münchner Schule unmittelbar greifbare Streben nach Monumentalität als Kehrseite jener Ästhetik der Nüance begriffen werden muß, die neben anderen Arthur Seidl 1900 entwarf und die Max Hehemann 1911 dazu bewog, von der Epoche der musikalischen Moderne als einem „*Zeitalter der musikalischen Prosa*“ im Sinne einer subtilen Kunst feinsten psychischer Werte zu sprechen⁸⁰, so dürfte es doch einzig Gustav Mahler gelungen sein, die für den Orchestergesang konstitutive Beziehung zwischen Intimität und Monumentalität dialektisch zu entfalten und sowohl in den einzelnen Werken als auch in seinem gesamten Schaffensprozeß zu realisieren. In seinem Oeuvre der neunziger Jahre, der sogenannten Wunderhorn-Periode, führte die nie übersehene Wechselwirkung zwischen Lied und Symphonik insofern zu einer Nobilitierung der noch am Anfang ihrer Geschichte stehenden Gattung, als der zu Recht auf Mahler bezogene Begriff des symphonischen Liedes mehr als eine bloß formelle Integration von Orchestergesängen (und von rein orchestralen Liedbearbeitungen) in die Satzzyklen der ersten vier Symphonien meint und zentral eine Verquickung von Strophenvariation und symphonischem Entwicklungsdenken bezeichnet, die den textgebundenen Orchestergesang gleichsam zur absoluten, in sich logisch begründeten Musik erhebt, ohne die Relevanz des Textes dabei aufzuheben. Es stellt den Rang der Wunderhorn-Orchesterlieder als eines einzigartigen Höhepunktes der Gattung nicht in Frage, wenn wir darauf hinweisen, daß in ihnen das Verschmelzen des Liedhaften mit dem Symphonischen wohl als kompositorisches Programm erkennbar ist, doch durch den Entwicklungsstand des Symphonikers Mahler noch ebenso begrenzt erscheint, wie umgekehrt in den Symphonien eine Scheidung in primär liedhaft oder primär symphonisch determinierte Partien oder Sätze deutlich bemerkbar bleibt.

Nach der Jahrhundertwende, in Mahlers mittlerer Schaffensphase, strebten das Liedhafte und das Symphonische aus ihrer ersten Symbiose auseinander. Die Tendenz zur Eigenständigkeit beider Gattungen, die in der fünften bis siebten Symphonie zur großen, auf entwickelter Polyphonie beruhenden Form monumentaler Dimension, in den Rückert-Liedern⁸¹, den einzelnen wie dem Zyklus der *Kinder-*

bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen (opus 35). Eine Hymne aus Novalis' *Hymnen an die Nacht* wurde im Jahre 1899 vom holländischen Komponisten Alphons Diepenbrock, einem Freund Gustav Mahlers, auf – soweit die Klavierauszugfassung ein Urteil erlaubt – kunstvolle, in der Wagner-Tradition stehenden Weise für Sopran mit Orchesterbegleitung vertont. Ein Teil des 1923 erschienenen Klavierauszuges ist abgedruckt in: *Stijlproeven van Nederlandse Muziek, 1890–1960*, verzameld door E. Reeser, Vol. I, Amsterdam 1963, S. 36 f.

⁸⁰ A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Berlin 1900, passim; M. Hehemann, *Max Reger*, München 1911, S. 10. Vgl. dazu vom Verfasser *Musikalische Prosa* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 46), Regensburg 1975, S. 119 f.

⁸¹ Vgl. dazu R. Gerlach, *Mahler, Rückert und das Ende des Liedes. Essay über lyrisch-musikalische Form*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975, S. 7 f.

totenlieder, zu einer für die Gattung des originären Orchestergesangs völlig neuartigen kammermusikalischen Intimität führte, war Ausdruck eines einheitlichen Musikdenkens, das durch die Gegensätzlichkeit von Lied und Symphonie hindurch in mancherlei Beziehungen die Erfahrungen der in der Wunderhorn-Periode intendierten Symbiose beider bewahrte. Dies bezeugt die Verwandtschaft des Kontrapunkts, der in beiden Gattungen ein neuer, im Vergleich zum früheren weit mehr linearer ist. Nur auf der Grundlage dieses neuen, von der Harmonik nicht mehr primär abgestützten Kontrapunkts eröffnete sich Mahler die Möglichkeit, die Besetzung des Begleitkörpers bei manchen Rückert-Liedern soweit von der Norm des Standard-Orchesters zu entfernen und eine grundsätzlich neue Stufe der Individuation musikalischen Klanges zu entwickeln, daß sein Bestreben, dem Orchesterlied eine der Liedgattung inhärente Qualität von Intimität, die ihm von der neudeutschen Richtung des Orchestergesangs doch teilweise geraubt worden war, auf nicht restaurative Weise zurückzuerstatten, musikalisch sinnvoll sich einlösen ließ. Erinnerung sei hier nur an die ganz individuelle Instrumentation des Liedes *Ich atmet' einen linden Duft* (komponiert im Sommer 1901), die den durchlaufenden Achtelkontrapunkt fast ausschließlich der sordinierten Violine bzw. der unsordinierten Viola zuweist, die wenigen übrigen Melodien, Akkorde, ja Einzeltöne der Begleitung auf die übrigen Instrumente – Flöte, Oboe, Klarinette, zwei Fagotte, zwei Hörner, Celesta und Harfe – fast schon mit Webernscher Ökonomie verteilt und so ein Musterbeispiel für Mahlers immer deutlichere Neigung zur reinen, unvermischten Klangfarbe darstellt; oder an das zur selben Zeit entstandene Lied *Um Mitternacht*, dessen hymnischen Höhepunkt am Schluß Mahler mit grundsätzlich doppelter, freilich nicht vollständiger Bläserbesetzung, Pauke, Harfe und Klavier instrumentierte, um den spezifischen Ton einer Verschränkung von Appell und Choral zu erzielen, zu welchem Zweck ein neudeutsches Instrumentationsideal kaum auf das Streicher-*espressivo* hätte verzichten können. Aus dem Bestreben nach einer je besonderen Intimität des Orchestergesangs hat Mahler in den Rückert-Liedern kurz nach der Jahrhundertwende – und nicht Komponisten wie Henri Marteau oder Waldemar von Bausnern mit ihren wohl kammermusikalisch begleiteten, doch künstlerisch zweifelhaften Liedern – den Schritt zu freien Instrumentalbesetzungen vollzogen, dessen künstlerische Bedeutung innerhalb der Gattung des Orchestergesangs offenkundig ist und dessen Geschichtswirkung auf die Neue Musik unseres Jahrhunderts kaum überschätzt werden kann.

Im 1908 komponierten *Lied von der Erde* schließlich, das sich als Synthese der früheren Stufen des Mahlerschen Liedschaffens – des Wunderhorn- und des Rückert-Liedes sowie der ihnen korrespondierenden Phasen der Symphonik – begreifen läßt, treten die konträren Prinzipien des Symphonischen und des Liedhaften, nachdem sie anfänglich noch teilweise abstrakt nebeneinander gelegen und später ihre Eigenständigkeit isoliert entfaltet hatten, zur entwickelten Einheit von Symphonie und Orchesterlied-Zyklus zusammen, die der Komponist mit gutem Grund als „*Symphonie*“ bezeichnete. Ganz besonders im letzten Lied des Zyklus bleibt die kammermusikalische Intimität der Rückert-Lieder strukturell erhalten, erfährt aber durch den Formprozeß, der eine (auf Totalität verzichtende) symphonische Dimension stiftet, eine bedeutende Veränderung, so daß sie auf einzigartige

Weise als von innen heraus begründete Monumentalität erscheint. *Der Abschied* bedeutet ohne Frage weit mehr als ein musikalischer Ausdruck der Todesahnung des herzkranken Komponisten. In der hier ausgetragenen Dialektik zwischen Intimität und Monumentalität faßt dieses symphonische Lied, das den musikgeschichtlichen Grenzstein des 19. Jahrhunderts setzt, auch das allgemeine kulturelle Bewußtsein der Epoche des *Fin de siècle* paradigmatisch in Töne, sofern wir unter diesem Begriff mit Thomas Mann (dessen despektierliche Färbung allerdings nicht teilend) „eine Formel des Ausklangs, die allzu modische und etwas geckenhafte Formel für das Gefühl des Endes, des Endes eines Zeitalters, des bürgerlichen“⁸² verstehen.

Indessen – so wie Wilhelm Dilthey die Zeit der Jahrhundertwende als „*Fin de siècle mit Zukunft unfaßlich gemischt*“⁸³ charakterisierte, so steht auch Mahlers *Lied von der Erde*, das Ende des musikalischen 19. Jahrhunderts, am Anfang der Neuen Musik.⁸⁴ Über die stilistischen Differenzen hinweg hat sich die Mahler-Rezeption der Wiener Schule – Webern und Berg waren vom *Lied von der Erde* zutiefst beeindruckt – kompositionsgeschichtlich in besonderem Maße in deren Orchesterliedschaffen, wiewohl keineswegs ausschließlich in dieser Gattung, niedergeschlagen. Die musikalische Zukunft aber, die sich bei Mahler ankündigte, war keine mehr des Orchestergesangs. Als Siegmund von Hausegger in dieser Gattung im Jahre 1912 noch eine große Zukunftsperspektive enthusiastisch zu erkennen glaubte, hatte sich ihr geschichtlicher Kairos bereits erfüllt. Zwar wurden noch bis anfangs der zwanziger Jahre sehr viele Orchestergesänge komponiert – darunter auch bedeutende Kunstwerke wie Schönbergs opus 22, Weberns opus 13 (sowie einige Orchesterlieder ohne Opuszahl), Regers späte opera 124 und 136, Strauss' opus 71 und Zemlinskys *Lyrische Symphonie* –, doch mit dem Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit beginnt das Interesse an der Gattung rapide zu schwinden. Der Ton eines präsentischen Endzeitgefühls, der so manche Orchestergesänge des *Fin de siècle* durchzieht und der allein schon in der Vorliebe der Komponisten für Abenddämmerungs- und Nachtsujets, Zeichen der verändernden Wagner-Rezeption, zum Ausdruck kommt, wandelt sich in Orchestergesängen von Komponisten wie Othmar Schoeck⁸⁵ und Richard Strauss, aber auch bei Felix Weingartner und anderen, die nach 1920 der Gattung noch die Treue halten, zu einem rückwärtsgewandten Ton, der das Unzeitgemäße des Orchestergesangs musikalisch reflektiert.

82 Th. Mann, *Meine Zeit*, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M. 1960, Bd. XI, S. 311.

83 In einem Brief an den Grafen Paul Yorck von Wartenburg aus dem Jahre 1896, zit. nach: *Fin de siècle* (siehe Anm. 3), S. IX. Vgl. dazu den Aufsatz *Fin de siècle als Ende und Neubeginn* von Wolfdietrich Rasch, ebda., S. 30 f.

84 D. Schnebel, *Mahlers Spätwerk als Neue Musik*. Mehrfach publiziert, hier zitiert nach Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972. S. 72 f.

85 Kurt von Fischers Charakterisierung von Schoeck als einem „*Bewahrer einer vergangenen Welt*“, formuliert im Hinblick auf einen seiner späten Klavierlieder-Zyklen, trifft in weitem Umfang auch den musikalischen Gehalt seiner Orchestergesänge. K. v. Fischer, *Othmar Schoeck. Seine musikgeschichtliche Stellung*, Neue Zürcher Zeitung vom 28. 8. 1966 (Zit. nach Stefanie Tiltmann-Fuchs: *Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester*, S. 171).

Die *Vier letzten Lieder*, die der greise Strauss 1948 komponierte, bilden in ihrer dunklen, herbstlichen Vollkommenheit den späten Schwanengesang einer Gattung, die damals bereits der Geschichte angehörte und deren Tradition in Werken wie Pierre Boulez' *Pli selon Pli* oder Hans Werner Henzes *Voices* keine Fortsetzung erfahren hat.

Alban Bergs analytische Tafeln zur Lulu-Reihe*

von Volker Scherliess, Tübingen

Der Oper *Lulu* liegt nach den Ausführungen von Willi Reich¹ und Hans Ferdinand Redlich² eine einzige Zwölftonreihe zugrunde, aus welcher durch die verschiedensten Verfahren das gesamte Tonmaterial abgeleitet wurde. Diese Erkenntnis geht auf jene analytischen Angaben zurück, die Berg selbst 1935 für seinen Adlatus Reich auf drei Blättern zusammengestellt hatte. Sie wurden 1960 in *Melos* faksimiliert³. Ihnen als bisher einziger authentischer Quelle dieser Art kommt grundlegende Bedeutung bei jeder Beschäftigung mit *Lulu* zu. Gleichwohl konnte Rudolf Stephan anlässlich der *Lulu* zu recht sagen: „Der Zwölftonaspekt ist für die Hörer der Oper kaum von Interesse, zumal er musikalisch kaum irgendwo weniger bedeutet als in diesem Werk⁴.“ In diesen beiden Aussagen deutet sich das Wesentliche der Musik zu *Lulu*, ja der des ganzen Zwölftonkomponisten Berg an – ihre Ambivalenz von reihentechnischer Organisation des Materials und sinnlicher Erscheinung, d. h. ihr Reichtum, und das bedeutet für uns auch: ihre Probleme.

In einem Brief an Schönberg (9. Juli 1928) spricht Berg von der Arbeit an *Lulu*: „Aber es geht sehr langsam und schwer vonstatten. Schuld daran trägt wohl die fast 2jährige Komponierpause, dann die immerhin beträchtliche Schwierigkeit, die

* Erweiterte Fassung des beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974 gehaltenen Referates.

1 *Alban Berg*, Wien–Leipzig–Zürich 1937, S. 106–126; ders., *Alban Berg*, Zürich 1963, S. 147 bis 168.

2 *Alban Berg*, Wien–Zürich–London 1957, S. 210–267.

3 W. Reich, *An der Seite von Alban Berg*, *Melos* 27 (1960), S. 36–42. Vgl. auch ders., *Drei Notizblätter zu Alban Bergs Oper „Lulu“*, *SMZ* 106 (1966), S. 336–339 und George Perles *Entgegnung SMZ* 107 (1967), S. 163–165.

4 *Alban Bergs „Lulu“*, *NZfM* 122 (1961), S. 272.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as the first part of the Grundreihe (basic series) from Alban Berg's opera Lulu. The score is organized into five systems, labeled with Roman numerals I through V on the left margin. Each system consists of two staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several annotations in the left margin, including the word 'Koupl' written in a cursive hand, and some numbers like '11' and '12'. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. The overall appearance is that of a working manuscript or a detailed analytical score.

Tafel 1: Alban Berg, Reihentafel zu *Lulu*, Grundreihe (oberer Teil, verkleinert).

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as 'Tafel 2: Alban Berg, Reihentafel zu Lulu, Umkehrungsreihe (oberer Teil, verkleinert)'. The notation is organized into five systems, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV, V) at the bottom. Each system consists of multiple staves of music, featuring complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of the serialist style of the Second Viennese School. The page is numbered '454' in the top left corner and 'V. Scherliess: Bergs analytische Tafeln' in the top right corner. The handwriting is in black ink on aged paper.

Tafel 2: Alban Berg, Reihentafel zu *Lulu*, Umkehrungsreihe (oberer Teil, verkleinert)

2.

Exercise 2 consists of two staves. The left staff is labeled 'N.' at the top and 'V.' at the bottom. It shows a sequence of notes with fingerings: 7, [8], 9, 10, 11, 12. Below the notes are fingerings: [1], 2, 3, 4, 5, 6]. The right staff is labeled 'V.' at the top and 'N.' at the bottom. It shows a sequence of notes with fingerings: 1, [2], 3, 4, 5, 6]. Below the notes are fingerings: [7], 8, 9, 10, 11, 12].

3.

Exercise 3 is a single staff with notes and fingerings. The notes are grouped into three pairs: (2, 1), (3, 4), and (6, 5). Below these are fingerings: 8, 7, 9, 10, 11, 12.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The top staff shows notes with fingerings: 1, [2], 3, 4, 5, 6, 7, [8], 9, 10, 11, 12. The bottom staff shows a melodic line with slurs and accents.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The left staff is labeled 'C' at the bottom and shows notes with fingerings: [1], 2, 3, d, 4, 6]. The right staff is labeled 'Fis' at the bottom and shows notes with fingerings: [7], 8, 9, 10, 11, 12].

6.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]

überm. ü.[3-6-12] verm.[2-5-10]

4erlei verm. moll

Dur m[4-7-9] D[1-8-11]

7.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]

überm. ü.[3-6-12] D[2-8-9]

Dur überm.

moll ü.[4-7-10] m[1-5-11]

8.

3 5 [8] [10]
1 4 7 11
2 6 9 12

9.

Es-Dur 8^{er}

verbl[eibt] 4^{er} [A-Dur]

[(11) 3 5 8 10 1 4 7 11] [2 6 9 12]

10.

Quarten

11.

Ganzton

12.

13.

14.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "ger R." and contains a sequence of notes with brackets underneath: [1 4 5 6 7 8 11 12], [3 10], [9 2]. The bottom staff is labeled "4er verm." and contains a sequence of notes with brackets underneath: [1 6 7 11], [4 3 8 9].

1. Die Reihe wird vorgestellt, wobei sie in „Vordersatz“ (1–6) und „Nachsatz“ (7–12) unterteilt ist – eine Terminologie, die häufig bei Berg begegnet und bezeichnend ist für seine traditionsbezogene Auffassung des Materials.
2. Durch Verkoppeln von Vorder- und Nachsatz (1–7, 2–8 usw. sowie 7–1, 8–2 usw.) erhält Berg zwei aus verschiedenen Intervallen bestehende Sechserketten,
3. durch Übereinanderschichten der Töne 1–2–7–8, 3–4–9–10 usw. Vierklänge (in der Oper zur Figur des Malers gehörend).
4. Vorder- und Nachsatz der Reihe werden verschränkt (1–2–3–4–7–5–8–6–9–10–11–12) und daraus die rhythmisierte Gestalt mit der sogenannten „Schigolch-Chromatik“ abgeleitet.

In drei weiteren Schritten stellt Berg – ohne eine bestimmte Systematik – die aus der Reihe ableitbaren Dur-, Moll-, übermäßigen und verminderten Dreiklänge zusammen. Dabei ergeben sich

5. C- und Fis-dur, d- und gis-moll (1–2–5, 7–10–12, 3–4–6, 8–9–11),
6. As-dur, h-moll, vermindelter Dreiklang e–g–b, übermäßiger Dreiklang f–a–cis (1–8–11, 4–7–9, 2–5–10, 3–6–12),
7. c-moll, E-dur; übermäßiger Dreiklang d–fis–ais und nochmals f–a–cis (1–5–11, 2–8–9, 4–7–10, 3–6–12).
8. Aus Schichtung der Töne 1–2–3, 4–5–6 usw. werden Akkorde gebildet, die in der Oper als Leitklänge („Bildharmonien“) begegnen.
9. Aus ihnen werden die einzelnen Stimmen linear aufgelöst, die einen „Achter“ Es-dur und einen „Vierer“ A-dur ergeben ([11]–3–5–8–10–1–4–7–11, 2–6–9–12).
10. Durch geringfügige Umstellungen der Reihentöne bildet Berg eine Quartfolge (2 als Vorschlag, 1–3, 4–5, 2–6, 7–9, 8–12 [vorgezogen], 10–11).
11. Deren Ober- und Unterstimme hintereinandergenommen ergibt mehrere Ganztonfolgen (3–5–6–9–11–12, 2–1–4–7–8–10).
12. Es werden – wiederum mit einiger Freiheit – zwei Terzketten-Motive gebildet, deren oberes eine Tendenz nach C-dur und deren unteres eine nach Fis-dur aufweist (Oben: 1–2, 3–4, [5], 7–6, 8–9, [11], 10–12, [1–2] + Terztremolo 5–11; unten: 1–2, [3], 4–5, 7–6, 8–9, 10–11, [12], [1–2] + Terztremolo 3–12).

13. In einem willkürlichen Verfahren zieht Berg aus der Folge Vordersatz–Nachsatz die Quart $f-b$ (3–10) und aus der Folge Nachsatz–Vordersatz die Quart $h-e$ (9–2) heraus und erhält somit zwei „Zehnerreihen“ (1–2–4–5–6–7–8–9–11–12 und 7–8–10–11–12–1–3–4–5–6).

14. Durch Auslassen dieser sogenannten „Erdgeist-Quarten“ (3–10, 9–2) entsteht eine „Achter-Reihe“ (1–4–5–6–7–8–11–12), von der wiederum die Quartan 4–5 und 8–12 (nach unten gebalkt) herausgezogen werden. Danach verbleibt (im unteren System) ein „Vierer“ (1–6–7–11), der den verminderten Septakkord $c-a-fis-dis$ bildet. Rechts daneben die beiden „Erdgeist-Quarten-Motive“ $d-g/gis-cis$ (4–5/8–12) und $f-b/h-e$ (3–10/9–2), deren Verschränkung (4–3–8–9 und 5–10–12–2) zwei weitere verminderte Septakkorde, $d-f-gis-h$ und $g-b-cis-e$ ergibt.

Die zweite Tafel bringt die entsprechenden Schritte für die Umkehrung der Grundreihe (Notenteil „Umkehrung“ 1–14).

Umkehrung

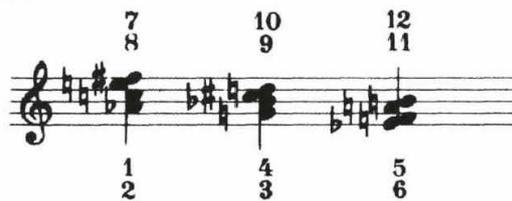
1.



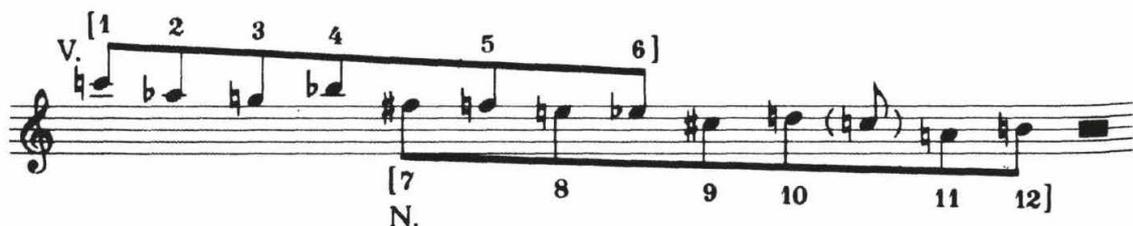
2.



3.



4.



Chrom.

5.

[1 2 f 5] [7 h 10 12]
[3 4 6] [8 9 11]
Es A

6.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]
moll
4erlei Dur verm. überm. v. ü.
m D

7.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12] Dur [1-5-11] ü [4-7-10]
moll ü.
[2-8-9][3-6-12]

8.

[3 5 8 10]
[1 4 7 11]
[2 6 9 12]

9.

d-moll as-moll

[(11) 3 5 8 10 1 4 7 11] [2 6 9 12]

10.

[2 3 5 6 9 (12) 11] 10]

Quarten

11.

[3 5 6 9 11 12 2 1 4 7 8 10]

Ganzton

12.

Terzen f-moll

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 5 11]

Terz-Quarten h-moll

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12] 3 12]

13.

Exercise 13 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket above the staff spans from the first note to the eighth note, with the label "10^{er}" above it. A fingering "[1]" is written above the first note, and "[7]" is written above the eighth note. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It features a chromatic line of eighth notes starting on C4, moving up to C5. A bracket above the staff spans from the first note to the eighth note, with the label "10^{er}" above it. A fingering "[7]" is written below the first note, and "[1]" is written below the eighth note.

14.

Exercise 14 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket above the staff spans from the first note to the eighth note, with the label "8^{er}" below it. Fingerings "[1 4 5 6 7 8 11 12]" are written above the notes. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It features a chromatic line of eighth notes starting on C4, moving up to C5. A bracket above the staff spans from the first note to the eighth note, with the label "4^{er}" above it. Fingerings "[1 6 7 11]" are written below the notes. A second bracket above the staff spans from the fourth note to the eighth note, with the label "[4 3 8 9]" above it. A final bracket below the staff spans from the fifth note to the eighth note, with the label "[5 10 12 2]" below it.

Die elf Transpositionen auf beiden Tafeln enthalten die analogen Ergebnisse.

Berg hat hier also in 14 Schritten durch teils einfache mechanische Verfahren (Ziffern 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12), teils durch unsystematisches Vorgehen (5, 6, 7, 13, 14) Material für die Komposition bereitgestellt. Einige Motive („Bildharmonien“, „Schigolch-Chromatik“ usw.) sind uns bereits aus den eingangs erwähnten Blättern für Willi Reich bekannt.

Was bemerkenswert erscheint, sind die Schritte bei den Ziffern 5, 6, 7, 9, 11, 12 und 14: Nimmt man sie alle zusammen, die jeweiligen Transpositionen eingeschlossen, so hat Berg jeden beliebigen Dur-, Moll-, verminderten und übermäßigen Dreiklang, überdies die Dur-, Moll- und Ganztonskalen auf jeder möglichen Stufe herausgeschrieben; kurz: er hat die Reihe und ihre Umkehrung in Hinblick auf die ihr immanenten traditionellen Bestandteile analysiert und sich damit für die Komposition seiner *Lulu* ein Reservoir tonaler Bausteine geschaffen, deren jeden einzelnen er aus der Reihe legitimieren kann.

Das Bestreben, Reihentechnik und harmonische Tendenzen miteinander zu verschmelzen, begegnete bereits in Bergs erster Zwölftonkomposition, dem 2. Stormlied (1925), in deren Analyse Rudolf Stephan treffend bemerkte, Berg übe schon hier, indem er sich die Möglichkeit zu konsonanter Dreiklangsbildung offenhielt,

„tiefsinnige Kritik am System“⁶. Ebenso blieb in den folgenden Werken der „Versuch. . ., in der aller strengsten Zwölftonmusik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben“⁷ kennzeichnend für seine Beschäftigung mit der Schönbergschen Methode. Zur Konzertarie *Der Wein* beispielsweise ist ein Blatt bekannt, auf dem Berg die Reihe auf ihre Möglichkeiten zu harmonischen Bildungen hin prüft⁸. Bewußt traditionelle Klangwirkungen zu suchen und dabei doch der Schönbergschen Regel – wenn auch in unorthodoxer, höchst persönlicher Weise – gefolgt zu sein, darf als Hauptmerkmal des Dodekaphonikers Berg gelten. In den beiden Reihentafeln zur *Lulu* finden wir nun auch einen ersten äußeren Beleg dafür, daß er in diesem Bestreben planmäßig und konsequent vorging.

Die Auswertung dieser Tafeln im Zusammenhang mit einer gründlichen Analyse der *Lulu*, die besonders die traditionell-harmonischen Verhältnisse und Wirkungen ins Auge faßte, dürfte wichtige Ergebnisse bringen. Fürs erste bestätigen sie Reichs Mitteilung, Berg habe der ganzen Oper nur eine Reihe zugrundegelegt, und widerlegen George Perles Hypothese mehrerer *Lulu*-Reihen⁹. Daß Manfred Reiter die Tafeln für seine Dissertation über *Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper „Lulu“*¹⁰ nicht kannte, ist umso bedauerlicher, als ihm nicht nur manche Mühe erspart geblieben wäre, sondern als seine Analyse – zweifellos die bisher angemessenste und am weitesten führende – an Schlagkraft noch gewonnen hätte.

Nun – eine restlose Erforschung der *Lulu* wird ohnehin erst möglich sein, wenn der 3. Akt und alle Skizzen öffentlich zugänglich sind und die zahlreichen mit Schönberg gewechselten Briefe vorliegen. Sie wird Hand in Hand gehen müssen mit der Betrachtung der übrigen Kompositionen seit der *Lyrischen Suite* und der dazu vorliegenden Skizzen. Auch aus Bergs Analysen Schönbergscher Zwölftonwerke, die sich vor allem auf die traditionell-harmonischen Verhältnisse bezogen, wird über sein eigenes musikalisches Denken zu lernen sein. War er doch überzeugt: Wenn „in der Zwölftonkomposition Tonales . . . enthalten ist, wäre das ein großer Gewinn fürs Musikalische“¹¹.

6 *Neue Musik*, Göttingen 1957, S. 48.

7 Berg an Schönberg 27. Juni 1926; zit. nach: Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg–München 1971, S. 92.

8 Reich 1963, S. 145. Vgl. auch H. F. Redlich, *Bergs Konzertarie „Der Wein“*. *Zur Erstveröffentlichung der Partitur*, ÖMZ 1966, S. 284-291. Ob Berg sich auch bei anderen zwölftönigen Werken derartig umfangreiche Tabellen wie die zur *Lulu* anlegte, ist noch unbekannt. Eine Bemerkung in Erich Alban Bergs jüngst erschienenem Erinnerungsbuch (*Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt/M. 1976, S. 37) legt diese Vermutung nahe.

9 *The Music of LULU: A New Analysis*, JAMS 12 (1959), S. 185-200; ders., *Thematic Material and Pitch Organization*, MQ 26 (1965), S. 269-302.

10 Regensburg 1973 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 71).

11 Reich 1963, S. 73.

KLEINE BEITRÄGE

Musikinstrumente auf einer steinzeitlichen Höhlenmalerei Bulgariens

von Georgi Jantarski, Sofia

Auf einer bisher wenig beachteten vorgeschichtlichen Steinzeichnung Bulgariens ist möglicherweise das älteste Ur-Geigeninstrument dargestellt. Die Jahrtausende überlieferten diese Zeichnung unserer Heimat. Sie ist ein Teil der Felsenzeichnung der in Nord-West Bulgarien entdeckten „*Rabischka Höhle*“. Diese befindet sich 16 km von der Bahnstation Dimovo, 32 km von der Stadt Vidin und 17 km nordwestlich der Stadt Belogradtschik, ungefähr 15 km nordwestlich des Dorfes Rabischa am Fuße des Stara Planina Gebirges (Balkangebirge). Das Gestein zeigt miozäne Ablagerungen mit einer Erhebung (463 m), genannt „*Magura*“, aus Kalksteingebilde. Geologisch gehört es zum Frühterziär. In diesem Hügel befindet sich eine zu den Sehenswürdigkeiten des Landes gehörende Grotte. Ein enger Gang führt in ihr Inneres. Sie bot in der vorgeschichtlichen, vorthrazischen Zeit den Bewohnern des damaligen Bulgariens Unterschlupf. Zeugnis hierüber legen eine Vielzahl keramischer Gegenstände und Knochenfunde ab.

Das wertvollste der Rabischka-Grotte aber sind ihre Wandzeichnungen (s. Abb. S. 467), welche ungefähr 370 m vom Eingang der Grotte entfernt sind. Diese Felszeichnung wurde offensichtlich mit dunkler, ockerfarbiger Erde unter Beimischung von Fledermauskot mit den Fingern gemalt. Der Karstprozeß geht jedoch weiter, bis heute fallen von der Decke der Grotte kalkgesättigte Wassertropfen, Stalaktiten und Stalakmiten bildend. Unter dem Einfluß der Feuchtigkeit (Mikroklima der Grotte), ist der Fels um die Zeichnungen ausgefressen. Nur die eigentliche Zeichnung, welche mit einer Isolationsschicht von Erde und Guano bedeckt ist, wurde von der Erosion verschont und ist im Gegensatz zur Grundmasse erhoben. Das Relief der Felszeichnung, mit welcher die Natur das originale Kunstschaffen unserer Vorfahren erhielt, läuft in einer Höhe von 6 bis 10 Millimetern.

Die Zeichnungen sind hinsichtlich der Wiedergabe der Gesichter äußerst einfach, eine einmalige Stilisierung des Ausdruckes. Die meisten sind von hohem künstlerischen Wert und emotional ausdrucksvoll. Die gesamte Art und Weise der Zeichnung läßt spüren, daß hier nur ein einziger Autor am Werke war. Gezeigt sind überwiegend tanzende Frauen mit erhobenen Händen, entblößtem Oberkörper oder aber hoch geschlossenem weiten Kleid, manche mit Gürtel um die Hüfte. Die Frauengestalten tanzen um nackte Männer, wobei die Darstellung der Männer sehr naturalistisch ist. Die tanzenden Frauen verführen offensichtlich die Männer. Darum wird die Bedeutung der Zeichnung dahingehend ausgelegt, daß der Maler der Urzeit das Geheimnis der Empfängnis darstellte, und zwar ohne Anteilnahme Höherer Kräfte! Ob diese Zeichnungen die Wiedergabe von Bräuchen oder Opferdarbietungen zeigen, oder ob es sich lediglich um einen Ausdruck des seelischen Zustandes des Künstlers handelt, kann mit Sicherheit nicht gesagt werden. Ich persönlich bin vom Standpunkt der Ästhetik aus geneigt, die zweite Möglichkeit anzunehmen.

Tanzende Frauen! Existiert denn überhaupt ein Tanz ohne organisierenden Rhythmus? Gibt es eine Musik ohne Rhythmus? Der Rhythmus ist die natürliche Gegebenheit im Leben des Menschen: der Rhythmus des Pulses, der Blutzirkulation, des Atmens, der Arbeit.

Während die um die Männer tanzenden Frauen ausschließlich im oberen Teil des Bildes dargestellt sind, befindet sich die Musik im unteren Teil. Die zentrale Figur ist hier eben der Musiker. Er ist schreitend oder tanzend abgebildet, in der linken Hand hält er vertikal, zum Körper gekehrt, einen Bogen, mit der Rechten streicht er die Bogensehne mit einem Gegenstand, der ein anderer Bogen, ein Knochen oder ein Stock sein kann. Nicht klar ersichtlich ist, ob die linke Hand, die mit der Handfläche den Bogen stützt, dabei mit dem Zeigefinger gleichzeitig die Bogensehne im Quinten- oder Quartverhältnis kürzt. Jedenfalls aber macht dieser so dargestellte Mann rhythmische Geräusche oder Töne, je nachdem, womit er die Bogensehne streicht. Das in der Zeichnung wiedergegebene Instrument ist der Urahn des Monochords, des einsaitigen Bogeninstruments. Unser Volksinstrument Gusla und ihre Nachfolgerin, die Fiedel, sind Nachfahren dieses anspruchslosen Instruments, das vielleicht vorerst nur aus einfachem zur Verfügung stehendem Material, in diesem Falle dem Jagdbogen, bestand.

Eine weitere Figur, auf die bisher – soweit mir bekannt ist – noch niemand achtete, ist ein Mann, der auf der Brust eine doppelfellige Trommel trägt und offenbar einen Tanzrhythmus schlägt.

Und so sehen wir vor uns vielleicht einen einfachen Hochzeitszug der Musikanten, zuvorderst der Fiedler, nach ihm der Trommler, genau so wie auch heute noch! Vor den Musikanten stehen fünf Figuren, die als Kuker erkannt werden können (in Tierfelle verkleidete Männer); andere wiederum erkennen Vögel (die erste Figur vor dem Fiedler kann nach Meinung von Ivan Buresch der größte hierzulande einheimische Vogel, eine Trappe, sein, auch wenn sie größer als die Menschengestalten gezeichnet ist). Nur die zweite Figur könnte bedingt ein Kuker sein (mit Händen). Die drei rechts stehenden Figuren können Vierfüßler sein, mit Ohren und langen Hälsen (aber nicht Giraffen), sie stehen mit zu den Musikanten gekehrten Köpfen, als ob sie ihrer Musik lauschen würden. Könnten nicht hier die Ursprünge der Legende des thrakischen Sängers Orpheus, des Musikanten, dem die Tiere lauschten, gesucht werden? Noch ein anderes Tier, vielleicht ist es ein Hund, ist hinter dem Fiedler zu sehen.

Mit den Darstellungen in der Rabischka-Grotte befaßte sich bisher am eingehendsten der verstorbene, bekannte Archäologe Wassil Michow. Was ist wohl die wahre Bedeutung der Zeichnungen, die in der Tiefe und im Dunkeln des Felsunganges liegen? *„Die Tatsache, daß die Figuren in einer solchen Tiefe der Höhle gemalt sind und daß sie phallische und Jagdszenen behandeln, läßt darauf schließen, daß sie eine gewisse Kraft oder aber etwas mit dem Kultus der Fruchtbarkeit gemein hatten. Die Szene mit der tanzenden Frauenfigur und daneben eine Männerfigur mit stark hervortretendem Phallus erinnern an die späteren Dionysosorgien von Vakhangen, Satyren und Panen“*, folgert W. Michow (*„Izkustvo“* V, 1955). Der Künstler sah und zeichnete, meiner Meinung nach, einen Orgienzug mit musikalischer Begleitung. Möglich ist, daß dem Dionysoskultus ein ähnlicher in der vorthrazischen Zeit vorausging. Dionysos, Vertrauter des Orpheus, Gott der Fruchtbarkeit, ist auch thrazischer Herkunft. Bei seinen Festen sind karnevalähnliche phallische Kutzerzüge – der Anfang von Theatervorstellungen – anzutreffen. Zudem unterscheidet sich die Darstellung des erregten Mannes nicht von den Skulpturen der späteren, nachklassischen Gottheit Priapos.

Die Deutung der Zeichnungen ist immer noch nicht abgeschlossen. Sie stammen vielleicht aus dem Neolithikum. Soweit mir bekannt ist, wurden bisher noch keine Versuche zur Bestimmung des Alters der Zeichnungen mittels C¹⁴ oder der Kolagenmethode angestellt. Es ist möglich, daß wir hier vor unüberwindliche Schwierigkeiten gestellt werden. Irgendein Laien-Fotograph glaubte bessere Aufnahmen machen zu können, indem er die Oberfläche der Darstellungen wieder mit Fledermauskot beschmierte. Zum Glück jedoch sind, wie schon gesagt, die Originalzeichnungen von der Natur in Reliefe verwandelt. Jedoch kann niemand mehr die Tatsache streitig machen, daß hier die älteste Darstellung eines Gusla-ähnlichen Bogeninstruments in Bulgarien vorliegt.

Im August des Jahres 1970 besuchte mich in Sofia Doktor Lev Solomonowitsch Ginsburg – Professor am Konservatorium in Moskau, bekannt u. a. als Organologe. Mit ihm sprach ich über oben Ausgeführtes und gab ihm zwei Aufnahmen. Er war mit meinen Schlußfolgerungen einverstanden und versprach, diese meine Veröffentlichung abzuwarten.



Der Medici-Kodex – Geschichte und Edition*

von Ludwig Finscher, Frankfurt am Main

Edward Lowinskys Ausgabe des Medici-Kodex verlangt nach einer Rezension, die vom üblichen Besprechungs-Schema wie Besprechungs-Umfang abweicht: sie ist eine Edition, die in vielfacher Hinsicht Maßstäbe setzt, und zugleich eine Edition, die mannigfache Probleme aufwirft. Hinzu kommt, daß die Handschrift, um die es geht, nicht eine unter vielen, sondern eine zugleich historisch bedeutsame und durch ihre vielfach besonders guten Lesarten überlieferungsgeschichtlich wichtige Quelle ist (beides nachgewiesen zu haben, gehört zu den besonderen Verdiensten von Lowinskys Edition). Eine etwas ausführlichere Darstellung erscheint damit gerechtfertigt.

Der Medici-Kodex erhielt seinen – leicht mißverständlichen¹ – Namen durch Arnaldo Bonaventura, der schon 1913 unter dem Titel *Di un codice musicale Mediceo* eine kurze Beschreibung der Handschrift veröffentlichte, allerdings an einer für Musikhistoriker relativ entlegenen Stelle² und mit gerade genug Detailinformationen, um das Interesse der Spezialisten anzustacheln. Dieses Interesse ließ sich freilich auf lange Zeit nicht recht befriedigen, denn die Handschrift – 1913 von Leo S. Olschki in Florenz erworben – galt bald als verschollen. Erst Lowinskys Spürsinn gelang es, sie wieder ans Licht zu ziehen und ihre Geschichte zu rekonstruieren. Heute befindet sie sich unter der Signatur Ms. Acquisti e doni 666 in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz.

Lowinsky hatte schon 1957 eine detaillierte Studie über die Handschrift veröffentlicht³; die wesentlichen Ergebnisse und Hypothesen dieser Studie sind, mit einigen Korrekturen, in die vorliegende Ausgabe eingegangen. Die Ausgabe selbst ist in ihrer Gründlichkeit und Genauigkeit exemplarisch, in ihrer Präsentation so opulent wie noch keine zuvor: ein umfangreicher Kommentarband mit einer Darstellung der Entstehungsgeschichte der Handschrift, der Editionsgrundsätze und Editionsprobleme und ausführlichem Kommentar zu den einzelnen Werken; ein Band mit der Transkription der Werke, und schließlich ein vollständiges Faksimile der Handschrift. In Druck und Ausstattung gehören alle drei Bände zum Schönsten, was das musikwissenschaftliche Denkmälerwesen hervorgebracht hat; der Faksimileband ist eine phototechnische und drucktechnische Meisterleistung. Schon unter diesen Gesichtspunkten setzt die Ausgabe Maßstäbe, die nicht so leicht zu übertreffen sein werden.

Maßstäbe setzt sie aber ebenso für die Edition vollständiger Quellen – Handschriften und Drucke –, der die von Lowinsky gegründete Reihe *Monuments of Renaissance Music* gewidmet ist und die der Herausgeber als notwendiges Komplement zu den Gesamtausgaben einzelner Komponisten versteht und begründet. Dieser Begründung ist, auch abgesehen von dem besonderen Interesse, das der Medici-Kodex verdient, nichts hinzuzufügen⁴: Gesamtausgaben, so not-

* *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino. Historical Introduction and Commentary, Transcription, Facsimile Edition with a Prefatory Note* by Edward E. Lowinsky. Chicago and London: The University of Chicago Press (1968). IX und 245, IX und 405 Seiten sowie (Faksimileband) IX Seiten und 154 gezählte Folia. (Monuments of Renaissance Music. III-V.)

1 Mißverständlich, weil er suggerieren könnte, daß es sich hier um die einzige Musikhandschrift handelt, die mit dem Haus Medici in Verbindung steht, wovon natürlich keine Rede sein kann. Aber der Name ist „griffig“ und hat sich seit dem Erscheinen von Lowinskys Edition eingebürgert.

2 La Bibliofilia XV, 1913, 3-11.

3 *The Medici Codex. A Document of Music, Art, and Politics in the Renaissance*, in: *Annales Musicologiques* V, 1957, 61-178.

4 Vgl. das Vorwort zu Bd. I der *Monuments* sowie die vorliegende Ausgabe, III, 85 ff. und passim.

wendig sie sind, verzerren die musikgeschichtliche Wirklichkeit der Epoche, vor allem das Verhältnis der Zeitgenossen zu Persönlichkeit und Gesamtschaffen der Komponisten, zum einzelnen Werk und seinen Funktionszusammenhängen und zur Aufzeichnung der Werke selbst. Quellenpublikationen wie die vorliegende sind deshalb so wichtig, weil sie dieser Verzerrung entgegenwirken, die Gesamtausgaben gleichsam in eine historische Perspektive stellen.

In seiner *Historical Introduction* (III, 3-81) untersucht Lowinsky Herkunft, Entstehung und Zweckbestimmung der Handschrift, ihre späteren Schicksale, ihre politisch-biographischen Verflechtungen (Auftraggeber, Empfänger und möglicher „*editor*“), ihren Inhalt und die Stile oder Stil-Ebenen, die dieser Inhalt repräsentiert. In zwei Exkursen werden die Beziehungen Costanzo Festas zum Medici-Kodex untersucht und zwei weitere Quellen analysiert, die der Handschrift nahesteht (Bologna Q 19 und Rom Pal. lat. 1980-1981). Die Fülle der Informationen, Entdeckungen und Erkenntnisse, die Lowinsky in diesen Kapiteln mit ebensoviel Gelehrsamkeit wie Scharfsinn präsentiert, ist fast erdrückend – sie wäre es, schließe nicht in der Darstellung die Begeisterung eines Historikers aus Leidenschaft so sehr durch, daß die ganze *Introduction* samt allen Exkursen und Fußnoten ausgesprochen kurzweilig, ja spannend zu lesen ist. Die Brillanz, mit der hier politische Geschichte und Musikgeschichte im Spiegel einer musikalischen Quelle zum Leben erweckt werden, dürfte schwer zu übertreffen sein. Es ist kein alltägliches Vergnügen, unter Musikwissenschaftlern einem Historiker von Format zu begegnen.

Angesichts des Detailreichtums – und Problemreichtums – dieser *Introduction* wird es gut sein, die folgenden Bemerkungen als eine Art laufenden Kommentars anzulegen, also der Stoffgliederung Lowinskys zu folgen. Auch so können freilich nur einige Details herausgegriffen werden, die dem Rezensenten wichtig erscheinen und zu denen er beitragen zu können glaubt.

Lowinsky beginnt mit Provenienz, Datierung und Zweckbestimmung der Handschrift. Datierung und Zweckbestimmung ergeben sich zweifelsfrei aus Widmungs-Distichen, dem als Akrostichon angelegten Index und einem Allianzwappen auf den ersten Blättern der Handschrift: der Kodex war als Hochzeitsgeschenk für Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, und Madeleine de la Tour d'Auvergne gedacht, die am 2. Mai 1518 in Florenz getraut wurden. Aus dem Charakter der Handschrift als Hochzeitsgabe erklärt sich auch die Auswahl einiger Motetten bzw. Motettentexte (von Lowinsky III, 22-27 ausführlich erörtert). Hinweise auf den oder die Auftraggeber bieten die Anfangsseiten der ersten Motette des Kodex, Willaerts *Virgo gloriosa Christi, Margareta* mit reichverzierten Initialen und drei Medici-Wappen. Die Wappen gehören Giulio de' Medici, Kardinal und Erzbischof von Florenz seit 1513, Lorenzo de' Medici und (in der Mitte stehend, größer und von Petrus-Schlüsseln und Tiara gekrönt) Leo X. Die Initialen entwickeln offenbar ein emblematisches Programm, in dem eine gewisse Mehrdeutigkeit intendiert zu sein scheint, so daß Lowinskys Deutung (III, 11-14) bei allem Scharfsinn nicht völlig überzeugt: der Putto der Sopran-Initiale steht auf Flügeln, die ein Emblem des Ruhmes, aber auch ein allgemein-sakrales Emblem sein können; die Schwänze der Putten und Löwen in den übrigen Initialen können Fisch- oder Delphinschwänze sein und in beiden Fällen emblematisch für die Symboltiere Christi und Petri stehen, wobei die Anspielung auf Petrus angesichts der Anspielungen auf den Papst Leo X. wahrscheinlicher ist. Sicher sind aber jedenfalls die ebenfalls in den Initialen versteckten, von Lowinsky entschlüsselten Anspielungen auf die Familie Medici (Devise „*Semper*“ und Farben weiß, grün und rot) und auf Leo X. (Rebus über Leos Motto „*Jugum enim meum suave est*“, vielleicht auch die Löwen in der Altus-Initiale).

Auf eine besonders enge Beziehung zu Leo X. deutet auch die Person des Illuminators, den Mirella Levi d'Ancona als den Florentiner Attavante degli Attavanti identifiziert hat (III, 15-16): Attavante ist bis 1517 in Florenz nachweisbar, scheint aber bis mindestens 1520 eine ganze Reihe von Handschriften für Leo X. ausgeschmückt zu haben, entweder in Rom oder, als Auftragsarbeiten „von Haus aus“, in Florenz. Da Lowinsky (wie noch zu erörtern) der Überzeugung ist, daß die Handschrift nicht in Italien, sondern in Frankreich geschrieben wurde, ergibt sich hier die erste Schwierigkeit: da Mirella Levi d'Ancona die Annahme, Attavante sei mit Leonardo da Vinci, zu dem er Beziehungen gehabt haben soll, 1517 nach Frankreich gegangen, für weniger wahrscheinlich hält als einen Aufenthalt Attavantes am päpstlichen Hof, rückt für Lowinsky die Tatsache in den Vordergrund, daß Attavante häufig Aufträge von auswärts ausführte, in diesem Falle also einen Auftrag des französischen Hofes. Dafür scheint zu sprechen, daß das Doppelblatt mit Attavantes Illuminationen (fol. 2-3) eine eigene Lage bildet und

daß die Schmuck-Initialen im Rest der Handschrift grundsätzlich vor der Eintragung von Text und Musik gemalt wurden (III, 16). Dagegen spricht, daß Text und Noten auf fol. 2'-3 und auf den folgenden Seiten, also ab fol. 3', von ein und demselben Schreiber stammen und daß dieser Schreiber (wie sogleich zu erörtern) für die Cappella Sistina unter Leo X. gearbeitet hat. Schon an diesem Punkt des Argumentationsganges liegt also die Vermutung nahe, daß der Auftraggeber der Handschrift Leo X. war und daß die Handschrift in Rom geschrieben und illuminiert wurde. Mirella Levi d'Anconas unabhängig von unserem Problem entwickelte Ansicht, Attavante könne nach 1517 in Rom gearbeitet haben, fügt sich dieser Vermutung ohne Zwang.

Damit sind wir beim zentralen Problem der Interpretation Lowinskys: der Frage, ob die Handschrift in Frankreich oder in Rom geschrieben worden ist, als ein Hochzeitsgeschenk Franz' I. oder als ein Hochzeitsgeschenk Leos X. Der politische Hintergrund der Hochzeit Lorenzos de' Medici und Madeleines de la Tour d'Auvergne, den Lowinsky höchst anschaulich darstellt, würde zweifellos beide Interpretationen erlauben. Der paläographische Befund spricht jedoch eindeutig für Rom.

Die Handschrift ist, wie Lowinsky ausführt (III, 5-11), von zwei Schreibern geschrieben, die einander zweimal abwechseln. Der erste Schreiberwechsel erfolgt in Lage 6, der zweite zwischen Lage 10 und 11, der dritte in Lage 17. Beide Schreiber haben also offenbar ziemlich eng zusammengearbeitet. Sie unterscheiden sich aber deutlich, besonders in der Textschrift: Schreiber I wechselt zwischen einer humanistischen romana und einer schwungvoll verzierten rotunda; Schreiber II schreibt einheitlich eine typische französische bâtarde. Da überdies Schreiber I zu Italianisierungen einzelner Textwörter und Komponistennamen neigt (Lowinsky III, 10-11), Schreiber II dagegen nicht, liegt die Annahme nahe, daß Schreiber I ein Italiener, Schreiber II ein Franzose war. Der entscheidende Punkt aber ist, daß beide Schreiber in Handschriften der Cappella Sistina und der Cappella Giulia aus der Zeit Leos X. reich vertreten sind, worauf unabhängig voneinander bereits Leeman L. Perkins⁵ und Joshua Rifkin⁶ hingewiesen haben. Selbst wenn bei Lowinskys Schreiber II noch Zweifel am Ausmaß möglich sind, in dem er in vatikanischen Handschriften vertreten ist⁷, so ist doch die Tatsache, daß er vertreten ist, gesichert. Ebenso wenig kann daran gezweifelt werden, daß Lowinskys Schreiber I an römischen Handschriften mitgearbeitet hat⁸.

Lowinskys Hauptargument für seine Hypothese, daß der Medici-Kodex vom französischen Hof stammt, ist der stark französisch geprägte Charakter des Inhalts der Handschrift: „*The decisive argument against Italian origin of the manuscript lies in the character of its repertory. It*

5 Rezension der vorliegenden Ausgabe in MQ 55, 1969, 255-269.

6 *Scribal Concordances for some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, JAMS 26, 1973, 305-326. Rifkins zusammenfassendes Urteil, der Medici-Kodex sei „*a valuable addition to the small number of sources that mirror directly (Sperrung von mir) the musical tastes and productivity of the Vatican during the reign of one of the greatest artistic patrons of the Renaissance*“ (309) scheint mir zumindest voreilig zu sein. Vgl. dagegen Perkins' Bemerkungen über die Mischung von französischem und päpstlichem Hof-Repertoire in der Handschrift (dazu auch unten weiter) und über die „*juxtaposition of the illuminated arms and devices of the Medici family with the musical repertory of the royal French chapel*“, die aus politischen Gründen „*appears indeed as an unusually clever stroke by one of the most astute politicians of the Renaissance*“ (a. a. O., 264).

7 Vgl. dazu Rifkin, a. a. O., 308-309.

8 Lowinsky selbst weist auf eine Konkordanz hin, die noch dazu eine Werkkonkordanz ist (III, 60-61 und Tafel XIII): Costanzo Festas *Angelus ad pastores ait* steht im Medici-Kodex fol. 33'-35 und in Cappella Giulia XII 2 fol. 288'-291 (hier anonym), beide Male von Schreiber I geschrieben, beide Male mit seiner charakteristischen Mischung von romana- und rotunda-Textschrift, und (natürlich) beide Male fast ohne unterschiedliche Lesarten. Übrigens ist dies der einzige Fall, in dem Werkkonkordanz und Schreiberkonkordanz zwischen dem Medici-Kodex und einer vatikanischen Handschrift zusammenfallen; alle anderen Fälle sind entweder Werk- oder Schreiberkonkordanzen. – Von Schreiber I stammen außerdem in CS 46 fol. 115'-121 (neu 116'-122); zu eventuellen weiteren Spuren seiner Aktivität vgl. Rifkin, a. a. O.

breathes an air of familiarity with the French musical scene; it displays works by the youngest generation of French musicians, many of whom appear for the first time in the Medici Codex; it reflects recent events at the royal court of France in outstanding compositions transmitted in no other source; it contains motets by French composers completely unknown so far, such as Boyleau and Le Santier. All of this points to French origin“ (III, 28). Alle diese Beobachtungen sind natürlich richtig; ihr Indizienwert für Lowinskys Hypothese wird aber fragwürdig angesichts der Identifizierung bzw. Lokalisierung der Schreiber. Außerdem lassen sie sich teilweise auch anders interpretieren, als Lowinsky es tut, und schließlich sind sie zusammen mit denjenigen Charakteristika des Repertoires zu sehen, die eher auf Italien als auf Frankreich deuten (und die Lowinsky keineswegs verschweigt). Costanzo Festa, dem Lowinsky ein ganzes Kapitel widmet (III, 42-51), war vielleicht 1514 in der französischen Hofkapelle – darauf deuten seine Trauermotette *Quis dabit oculis nostris* auf den Tod der Anne de Bretagne, zudem mit musikalischen Beziehungen zu Moutons Motette über denselben Text zum selben Ereignis⁹, und sein *Super flumina Babylonis*, wahrscheinlich eine Nänie auf Louis XII. –; er war aber mit Sicherheit seit 1517 und bis zu seinem Tode im Dienste Leos X. Andreas de Silva, wo auch immer er seine Lehrjahre verbracht haben mag, ist seit 1519 in päpstlichem Dienst nachweisbar¹⁰. Adrian Willaert hat seine Lehrjahre sicherlich in Frankreich verbracht, aber zu bedenken ist Zarlinos Bericht, Willaert sei (schon) „*al tempo di Leone X.*“ in Italien gewesen, und außerdem taucht Willaerts Name „*al tempo di Leone X.*“ im Repertoire der Cappella Sistina auf¹¹. Pierquinde Therache (nur „*Therache*“ im Medici-Kodex) stand 1492-1527 im Dienst des Herzogs von Lothringen, aber ein Perrocto Therache ist in der savoyischen Hofkapelle 1494 bis 1515 nachweisbar, zeitweise zusammen mit Brumel und Longueval¹² – welcher ist der Komponist des Medici-Kodex? Richafort soll nie in Italien gewesen sein, aber Leo X. verlieh ihm nach dem Konkordat von Bologna am 30. 1. 1516 eine Expektanz¹³ – in absentia des so Geehrten? Bruhier war 1513-1517 cantor secretus Leos X.¹⁴ Jacotin kann aus Altersgründen schwerlich

9 Vgl. dazu neuerdings auch A. Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, Utrecht 1969, 89-98.

10 Übrigens ist es merkwürdig, daß im Medici-Kodex drei Motetten mit „*Andreas*“ und nur zwei – musikalisch wesentlich bedeutendere – mit „*Andreas de silua*“ gezeichnet sind; alle fünf sind vom Schreiber I geschrieben. Deutet das auf zwei verschiedene Komponisten? Irritierend ist allerdings, daß zwei der mit „*Andreas*“ überschriebenen Werke in anderen Quellen unter dem Namen Andreas de Silva erscheinen (Bologna Q 19 und Antico 1520¹). Immerhin könnte man an Andreas Michot denken, der 1513-1522 Mitglied der päpstlichen Kapelle war (Herman Walther Frey, *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle*, in: *Mf* 8, 1955, 60-61 und *Mf* 9, 1956, 413) und von dem Werke in CS 55 überliefert sind (Schreiber dieser Werke ist Johannes Parvus, die Handschrift wurde zusammengestellt unter Papst Clemens VII., also zwischen 1523 und 1534). Ob der abgeschnittene Name über dem letzten Stück in CS 46 Andreas Michot war, wie Llorens zu glauben scheint, ist unklar (José M. Llorens, *Cappellae Sistine Codices...*, Vatikan 1960, 97). Dieses Stück, ein *Regina celi*, ist vom Medici-Schreiber II geschrieben.

11 CS 16, fol. 131^v-149 (neu 133^v-151), *Missæ Mente tota*, geschrieben wahrscheinlich vom Medici-Schreiber II. R. B. Lenaerts (*De zesstemmige mis Mente tota van Adrian Willaert*, in: *Musica sacra* 42, Mecheln 1935, 153-165) und H. Beck (*Adrian Willaerts Messen*, in: *AfMw* 17, 1960, 239) vermuten, daß die Messe in Rom entstanden sei. Dafür oder wenigstens für eine Entstehung für Rom, d. h. für Leo X. könnte auch sprechen, daß das Werk in CS 16, einer einheitlich angelegten Handschrift, unmittelbar vor Moutons Petrus-Messe steht, die wohl einen ähnlichen Hintergrund hat (vgl. unten Anm. 19).

12 M.-Th. Bouquet, *La Cappella musicale dei Duchi di Savoia dal 1450 al 1500*; dieselbe, *La Capella . . . dal 1504 al 1550*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* III, 1968, 223-285 und V, 1970, 3-36.

13 P. Kast, Art. *Richafort* in *MGG* 11, Spalte 439-443; H.-W. Frey, Art. *Leo X.* in *MGG* 8, Spalte 619-622.

14 Frey, *Regesten*, *Mf* 8, 1955, 61-62, 412, 413-414; *Mf* 9, 1956, 53, 55, 146, 417; Lowinsky III, 155.

der Jacotin Le Bel sein, der 1532-1555 an der Sainte Chapelle in Paris nachgewiesen ist; eher dürfte es sich um den Jacotino Level handeln, der 1516/17 und 1519/20 im Dienste Leos X. stand¹⁵. Brunet, über den sonst nichts bekannt ist, taucht außer im Medici-Kodex nur noch in Handschriften der Cappella Sistina auf¹⁶. Lupus ist wahrscheinlich, wie Lowinsky selbst betont (III, 235-236), das italienische Mitglied des „wolf pack“. Erasmus kann kaum, wie Lowinsky vermutet (III, 230), Erasmus Lapidica sein, sondern ist wahrscheinlich ein italienischer Komponist Erasmus oder Rasmio, der nur in italienischen Quellen auftaucht und über den sonst nichts bekannt ist¹⁷.

Damit bleiben – abgesehen von den internationalen Größen der älteren Generation, Josquin und Brumel – nicht mehr viele Komponisten aus dem Medici-Kodex übrig, von denen uns entweder nichts als ihr französischer Name bekannt ist (Boyleau, Elimot, La Fage) oder die biographisch oder nach Indizien in Frankreich bzw. am französischen Hof zu lokalisieren sind (Lheritier, Mouton, Divitis, De Santier). Lheritier ist sicherlich in Frankreich aufgewachsen, aber sein erstes dokumentarisch belegtes Lebenszeichen ist sein Aufenthalt in Rom, freilich nach der Entstehung des Medici-Kodex (Juli 1521 bis August 1522). Und Mouton, der im Medici-Kodex der am häufigsten vertretene Komponist ist, war zur Zeit Leos X. in Rom kein Unbekannter mehr. Am 17. Dezember 1515 verlieh der Papst ihm und Antoine de Longueval den Titel eines päpstlichen Notars¹⁸; CS 16, 26 und 46 enthalten Werke von ihm, zum Teil vom Schreiber II

15 Frey, *Regesten*, Mf 8, 1955, 178, 416, 420-423; N. Bridgman, Art. *Jacotin* in MGG 6, Spalte 1640-1642.

16 Die Sequenz *Victimae paschali laudes* in CS 24, geschrieben 1545 von Johannes Parvus, aber in der von Lowinsky entdeckten Florentiner Handschrift Rom, Vallicelliana S. Borr. E. II. 55-60 und anderweitig Josquin zugeschrieben; die Sequenz *Veni Sancte Spiritus* in CS 46 (CS 46 ist aus Faszikeln, die zwischen spätestens 1512 und den frühen dreißiger Jahren geschrieben wurden, von Johannes Parvus zusammengestellt worden; vgl. dazu Rifkin, a. a. O., Anm. 12, und R. Sherr, *The Papal Chapel ca. 1492-1513 and its Polyphonic Sources*, Diss. Princeton 1975, maschinenschr., passim; Brunets Motette ist wahrscheinlich vom Medici-Schreiber II geschrieben); schließlich eine weitere Zuschreibung in CS 45, in der tabula dort aber dasselbe Werk Brumel zugeschrieben (CS 45 ist unter Clemens VII., 1523-1527 entstanden).

17 Für die Unterscheidung sprechen die Biographie Lapidicas (vgl. O. Wessely, Art. *Lapidica* in MGG 8, Spalte 204-208 und die dort aufgearbeitete und genannte ältere Literatur) und die Werküberlieferung. Lapidica hat 1514 eine Motette zur Inthronisation Bernhards von Cles (Clesio) als Fürstbischof von Trient geschrieben, ist sonst aber nur nördlich der Alpen in habsburgischen Diensten nachweisbar. Unter dem Namen Lapidica sind überliefert zwei Motetten in Petruccis *Motetti libro quarto*, je eine Motette im Kodex Pernner und in Rhau *Symphoniae jucundae* 1538, eine „Tandernaken“-Bearbeitung in Petruccis *Canti C* (intavoliert bei Newsidler I, 1536, anonym) und, als einzige größere Werkgruppe, deutsche Liedsätze in Forster I, 1539, und in Ulm 236a-d. Unter dem Namen Erasmus oder Rasmio sind überliefert zwei Sätze in Petruccis *Lamentationes* II, eine Motette in Florenz II. I. 232 (Magl. XIX 58), eine Motette im Medici-Kodex und eine Frottola in Petruccis *Frottole* IX. Beide Werkgruppen sind also streng getrennt. Konkordanzen gibt es nur innerhalb jeder Werkgruppe, und auch hier nur wenige: einerseits einige der Lieder und eine der Lapidica-Motetten aus Petruccis *Motetti libro quarto* in der späten und peripheren Handschrift Zwickau LXXIII; andererseits die Motette aus dem Medici-Kodex in zwei französischen Drucken (vgl. Lowinsky III, 229) unter dem Namen Moutons – eine Zuschreibung, die von Lowinsky wegen der minderen Qualität des Stückes mit Recht abgelehnt wird. Das Qualitäts-Argument spricht übrigens auch – obwohl es angesichts der suggestiven Quellenlage nur sekundäre Bedeutung hat – gegen die Gleichsetzung von Erasmus und Lapidica: wenigstens die deutschen Lieder und die Motette bei Rhau (die übrigen Werke Lapidicas sind mir nicht bekannt) zeigen das „männlein bey hundert jahren oder drüber“ als einen durchaus achtbaren Komponisten.

18 Frey, Art. *Leo X.* in MGG, a. a. O.

des Medici-Kodex geschrieben¹⁹, und schließlich sind in CS 42, die von dem schon 1512 gestorbenen scriptor der Cappella Sistina Johannes Orceau geschrieben wurde²⁰, zwei Motetten Mouton zugeschrieben²¹. Nimmt man alle diese Indizien zusammen und bedenkt man dazu die auch von Lowinsky hervorgehobene Tatsache, daß Leo X. eine besondere Vorliebe für französische Musik und französische Komponisten hatte, so kann kaum noch zweifelhaft sein: das Repertoire des Medici-Kodex ist zwar weitgehend französisch, aber es enthält „*nothing... to which Leo would not have had access*“²² – und zwar zu dem Zeitpunkt, da der Kodex angelegt wurde.

Ein weiteres, wenn auch wiederum angesichts der entscheidenden Schreiberfrage sekundäres Indiz für den römischen Ursprung der Handschrift liefern die von Lowinsky durchgeführten Lesartenvergleiche (III, 123ff.): fast oder gänzlich variantenfreie Konkordanz, die mit dem Medici-Kodex offenkundig stemmatisch eng zusammenhängen²³, sind regelmäßig²⁴ die Medici-Handschrift Pal. lat. 1980-1981 (dazu zusammenfassend III, 61) und die Sistina-Handschriften 16, 26, 42 und 46²⁵. Rom und die Cappella Sistina unter Leo X. rücken also, unter welchem Blickwinkel man den Medici-Kodex auch betrachtet, immer wieder ins Zentrum.

Der römische Ursprung der Handschrift führt notwendig auch zu einer Revision des Kapitels V, in dem Lowinsky die Frage nach dem „*Editor of the Medici Codex*“ stellt (III, 38-41). Die Argumente, mit denen Lowinsky für Mouton als diesen „*editor*“ plädiert, lassen sich umkehren bzw. in Einklang mit der Redaktion der Handschrift im Rom Leos X. bringen:

19 In CS 46 *Noe noe noe psallite*, fol. 28'-30 (neu 29'-31), Schreiber Medici II; *Queramus cum pastoribus*, fol. 34'-36 (neu 35'-37), Schreiber nur 34'-35 (neu 35'-36) Medici II. In CS 16 *Missa Tu es Petrus*, fol. 131'-149 (neu 133'-151), Schreiber wahrscheinlich Medici II, komponiert wohl für Leo X. (P. Kast, *Studien zu den Messen des Jean Mouton*, Dissertation Frankfurt/Main 1955, maschinenschr., 23 und 143, hält es für möglich, daß die Messe für die Konkordats-Feierlichkeiten in Bologna 1516 komponiert wurde). In CS 26 (ganz vom Schreiber Medici II) *Missa (Regina mearum bzw. de Alemania)*, fol. 65'-77, dieselbe Messe auch in Cappella Giulia XII 2 und Pal. lat. 1982; ferner die Motetten *Ave Maria* und *Tua est potentia*. Zumindest für *Tua est potentia* scheint CS 26 die früheste Quelle zu sein (Konkordanz: Cambrai 124-128, 's-Hertogenbosch 72C, RISM 1521³ – eigentlich 1518, wenige Wochen jünger als der Medici-Kodex, vgl. unten – 1540⁷, 1569¹).

20 Sherr, a. a. O. (s. Anm. 16).

21 *Sancti Dei omnes*, fol. 11'-15 und *Missus est Gabriel*, fol. 25'-31. – Daß Mouton tatsächlich (dokumentarische Belege fehlen) 1515 mit Franz I. in Italien war, wird auch durch seine Motette zum Sieg von Marignano *Exalta Regina Galliae* nahegelegt, die sich an Louise von Savoyen richtet (vgl. Lowinsky, III, 72 und Dunning, a. a. O., 108-116, sowie weiter unten).

22 Perkins, a. a. O., 263 (s. Anm. 5).

23 Wohl nicht so, daß dieser die direkte Vorlage zu einer der anderen Handschriften gebildet hätte oder umgekehrt, sondern wahrscheinlicher so, daß jeweils beide Niederschriften (im Falle von Josquins *Virgo salutiferi* sind es drei – Medici-Kodex, CS 16, dort vom Medici-Schreiber II eingetragene, und CS 42) auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

24 Eine mögliche Ausnahme bildet Moutons *Corde et animo Christo canamus* (nächstverwandte Quelle London RCM 2037 aus Ferrara), doch sind hier die Leitvarianten widersprüchlich. Die zweite mögliche Ausnahme bildet Moutons *Per lignum salvi facti sumus* (nächstverwandte Quelle Florenz II. I. 232), aber Florenz II. I. 232 ist immerhin eine (florentinische?) Medici-Handschrift, die ihrerseits mit der Medici-Handschrift Cortona/Paris zusammenhängt.

25 Hinzu kommt in zwei Fällen (Brumels *Sicut lilium* und Elimots *Nuptiae factae sunt*) eine auffallende Übereinstimmung mit Antico 1520¹ bzw. Antico 1521³ (eigentlich 1518), wo aber der Komponistname Elimot gegen den kaum weniger obskuren Barra ausgetauscht ist. Sollte Antico für seine Drucke auch auf das Sistina-Repertoire zurückgegriffen haben bzw. mit diesem gemeinsame Quellen benutzt haben, so befände er sich damit in guter Gesellschaft, denn zwischen Petruccis frühen (venezianischen) Drucken und dem vor-leonischen Sistina-Repertoire bestehen ähnliche Beziehungen. In beiden Fällen steht die dringend zu wünschende genauere Untersuchung noch aus.

1. Mouton „*is represented with the largest number of works, ten in all*“. Aber Mouton ist auch der am häufigsten vertretene Komponist in Bologna Q 19, ebenfalls eine italienische Handschrift von 1518 (dazu unten ausführlicher), und schon in Petruccis *Motetti de la corona libro primo* 1514, außerdem der nach Josquin häufigste in Anticos verschollenen *Motetti libro primo* 1518²⁶, einem Druck, der mit dem Repertoire des Medici-Kodex offenbar eng zusammenhängt; außerdem weist Lowinsky selbst mehrfach und mit Recht darauf hin, daß Mouton ein Lieblingskomponist Leos X. war, was durch den Befund der Quellen und Dokumente (vgl. oben und Lowinsky, III, passim) hinreichend bestätigt wird. Ihn als den „offiziellen“ Komponisten des französischen Hofes in einer Handschrift besonders herauszustellen, die für eine italienisch-französische Hochzeit bestimmt war, war für Leo X. wohl nicht nur eine Sache des persönlichen musikalischen Geschmacks, sondern auch ein Akt politischer Courtoisie.

2. Unter Moutons Werken im Medici-Kodex „*are several composed for the private use of the royal family; one of them, the celebration of the battle of Marignano, is not known from any other source, printed or written*“. Daß Staatsmotetten für den „private use“ der Betroffenen bestimmt seien, ist eine problematische These, wenn mit ihr impliziert sein soll, daß ihrer Verbreitung enge Grenzen gesetzt waren. Der Quellenbefund, etwa bei den Trauermotetten auf Anne de Bretagne, spricht dagegen. Die Motette auf die Schlacht von Marignano, *Exalta Regina Galliae*, richtet sich an Louise von Savoyen, die zwar de facto in Amboise residierte, aber de jure Herrscherin von Savoyen war, das politisch und kulturell eine Mittlerrolle zwischen Frankreich und Italien spielte²⁷. Für dieses Werk gilt also verstärkt (wie für die ganze Werkgruppe) das Argument der Verbindung von persönlichem musikalischem Geschmack und politischer Courtoisie seitens Leos X.

3. „*The second-largest number of works is given, despite his youth, to Adrian Willaert, a pupil of Mouton's, and one of whom he undoubtedly was very proud*“. Richtig ist sicherlich, daß der Medici-Kodex und in zweiter Linie wiederum Bologna Q 19 eine Art „Durchbruch“ für den jungen Willaert dokumentieren: die Eröffnungsmotette des Medici-Kodex, vermutlich für diesen Anlaß komponiert, und sechs weitere Werke hier, dazu drei weitere in Bologna Q 19 stammen von ihm; sie bilden die früheste unter seinem Namen überlieferte Werkgruppe. Für eine neue Einschätzung der Entwicklung und Bedeutung Willaerts, für die Lowinsky im weiteren Verlauf seines Kommentars selbst schon höchst wichtige und weiterführende Beiträge bringt, hat diese Werkgruppe zentrale Bedeutung; insoweit leisten Lowinskys Edition und Kommentar für die Willaertforschung geradezu Pionierarbeit. Zu bedenken ist aber auch die Überlieferung der Messe *Mente tota* (vermutlich eine Papstmesse, vgl. oben) in CS 16 und die Tatsache, daß in allen diesen Quellen (und in der noch nicht genau zu datierenden Eintragung der Motette *Enixa est puerpera* in CS 46) der Komponist Adrien, Adrian oder Adriano – ohne Familiennamen – genannt wird. Ersteres, zusammen mit Zarlinos Bericht, daß Willaert „*al tempo di Leone X.*“ in Italien gewesen sei, deutet wiederum auf Leo X.; letzteres paßt gut zu der Vorstellung, daß der Jüngling „Adriano“ mit der französischen Hofkapelle 1515 nach Italien kam und als Adriano zuerst bekannt wurde.

4. „*A great number of Mouton's colleagues in the French court chapel are represented in the manuscript*“. Aber wir haben gesehen, daß sie alle in ihren Werken (und vielleicht sogar persönlich 1515 in Bologna) dem Papst und seiner Hofkapelle bis 1518 bekannt geworden sein konnten, und außerdem stehen neben ihnen Mitglieder der päpstlichen Kapelle: Costanzo Festa mit vier repräsentativen Werken, Jacotin Level, Bruhier.

5. „*The glorious traditions of French music from Dufay to Mouton are highlighted in Moulus's festive motet as well as in Josquin's 'Deploration d'Ockeghem'*“. Aber gerade diese

26 C. W. Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus*, JAMS 21, 1968, 67; frdl. Hinweis von Martin Picker. Von den 15 Motetten dieses Druckes, dessen zweite Ausgabe RISM 1521³ ist, finden sich 11 im Medici-Kodex wieder.

27 Vgl. oben, Anm. 12, und neuerdings D. Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare of Casale Monferrato*, American Institute of Musicology 1975 (Renaissance Manuscript Studies. 2), passim.

„glorious traditions“ mußten dem Papst als Liebhaber französischer Musik bekannt und teuer sein, ganz abgesehen von der Josquin-Tradition der Cappella Sistina. Moutons Musiker-Motette allein dürfte wenig beweiskräftig sein, zumal Lowinskys weitergehende Interpretation des Werkes als einer Krönungsmotette für Franz I. (1517) in sich problematisch erscheint. Kann man wirklich aus der formelhaften Schlußwendung „date gloriam regi et reginae in cordis et organo“ angehängt an einen langen Musikerkatalog, auf ein spezielles Ereignis mit „rex et regina“ im Mittelpunkt schließen?²⁸

6. Schließlich spricht gegen Mouton als „editor“, daß sein Name mehrfach zu „Monton“ italianisiert erscheint. Lowinsky (III, 40) erklärt das als Kopistenfehler (der sowohl dem unmittelbar betroffenen „editor“ als auch dessen angeblichem „assistant“ Willaert entgangen sein sollte?); es stimmt aber völlig überein mit der Unbefangenheit, mit der man in Italien den Namen Mouton verballhornte. Lowinsky selbst erwähnt Zarlinos „Gio. Motone“ (III, 40 Anm. 10) und Folengos „Iannus Motonus“ (III, 49 Anm. 45), hinzuzufügen ist die ständige Schreibweise „Moton“ in Bologna Q 19.

Zu fragen ist aber auch, ob die Vorstellung von einem „editor“, wie Lowinsky sie entwickelt, überhaupt realistisch ist. Hier sind fast alle Fragen noch offen. Wer entwarf den Plan für Repräsentations-Handschriften und überwachte seine Ausführung? Bei den „normalen“ Handschriften der Cappella Sistina – soweit sie nicht ad-hoc-Konglomerate oder spätere Buchbinder-Synthesen sind – scheinen die Schreiber selbst die Werkauswahl und Werkfolge bestimmt zu haben, und als Mitglieder der Kapelle waren sie sowohl mit deren Bedürfnissen und Interessen als auch mit dem Geschmack des Papstes vertraut. Bei einer so sorgfältig geplanten und anspielungsreichen Werkauswahl und Werkfolge wie im Medici-Kodex – und gerade sie tritt aus Lowinskys Untersuchung überzeugend hervor – bleibt eigentlich nur die Annahme, daß der allerhöchste Auftraggeber selbst, wenn auch wohl nicht ohne Hilfe, den Gesamtplan entworfen hat. Und wiederum erscheint für diese Rolle der Papst, der nicht nur ein Kenner, sondern ein Fachmann in musikalischen Dingen war, weit geeigneter als der König von Frankreich.

28 Auch die Anlage des Musikerkatalogs hilft nicht so weit, wie es für Lowinskys Argumentation notwendig wäre. Richtig ist, daß im zweiten Teil des Textes die Musiker aufgezählt werden, die unter Louis XII. in der französischen Hofkapelle dienten, und daß sie „ingerahmt“ werden von dem Kapellmeister Longueval und dem (vermutlichen) „official court composer“ Mouton: Lourdault, Prioris, Antoine de Fevin und Divitis. Aber in die Aufzählung eingestreut sind auch andere, die weder 1514 noch 1517 in der französischen Kapelle nachweisbar und wiederum andere, die zu diesen Zeiten an anderen Orten nachweisbar sind: Robert de Fevin (Savoyen), Hilaire Penet (Rom), Brumel (Ferrara), Isaac (Florenz), Ninot de Petit (Italien?), Bruhier (Rom). Mathurin Forestier ist sicherlich nicht, wie Lowinsky vermutet, identisch mit dem Mathurin Dubuisson an der Sainte Chapelle: Dubuisson und Forestier sind „echte“ Familiennamen, deren Verwechslung kaum möglich ist; außerdem sind Forestiers Werke (abgesehen von einer Chanson in Petruccis *Canti C*) nur in burgundischen Quellen überliefert (der Forestier bei Moderne 1541 dürfte ein anderer, jüngerer Komponist sein, entgegen W. Rehm, Art. *Forestier* in MGG). In den burgundischen Kreis um Pierre de la Rue gehören sie auch stilistisch. – Eine andere Merkwürdigkeit: im ersten Teil der Motette zählt Mouton eine Reihe großer Komponisten in ziemlich genauer Chronologie auf – Dufay, Regis, Busnois, Basiron, Agricola – und faßt dann als „memorabiles“ eine zweite Gruppe zusammen, bei der man durch die Doppeldeutigkeit von „memorabilis“ (piae memoriae oder famosus?) zunächst den Eindruck hat, es könne sich um lauter Verstorbene handeln – aber: Obrecht starb 1505, Eloy (d'Amerval) und Hayne (van Ghizeghem) starben sicherlich noch früher, aber Compère segnete das Zeitliche am 16. 8. 1518 und Pierre de la Rue folgte ihm am 20. 11. desselben Jahres. Was bedeutet diese seltsame Gruppierung im Jahre 1514 oder 1517? Ist es Zufall – durch den die Bedeutung des ganzen Katalogs dann vollends zweifelhaft würde – oder ein makabrer Scherz auf Kosten zweier ehrwürdiger Greise?

„*The Medici Codex throws new light on the life and music of Costanzo Festa, the first great Italian composer of the High Renaissance*“ (III, 42)²⁹. In der Tat ist die Handschrift, wiederum zusammen mit Bologna Q 19, von ähnlich zentraler Bedeutung für die Festa- wie für die Willaert-Forschung. Lowinsky konzentriert sich auf Festas erstaunlichstes hier überliefertes Werk, *Super flumina Babylonis*, und interpretiert dessen Textkompilation zugleich als Nänie auf Louis XII. und als verstecktes Anspielungs-Gewebe auf die traurige Lebens- und Liebesgeschichte der Mary Tudor, die er in einem brillant geschriebenen, geradezu bewegenden historischen Exkurs darstellt. Aber so suggestiv diese Darstellung auch ist, so schwierig ist es für mich, ihre Anwendung auf Festas Motette nachzuvollziehen. Festas Textkompilation erscheint mir weder als „*odd*“ noch als „*unique*“, sie ist zweifelsfrei nur als Kompilation für einen Todesfall zu deuten, von dem „die Musik“ oder eine bestimmte Musikergruppe oder Kapelle besonders betroffen war („*music turning to lamentation*“, III, 46). Alle weiteren politischen Implikationen entstehen nur dadurch, daß Lowinsky Bibelstellen aus unmittelbarer Nähe der vertonten Verse heranzieht – aber eben Stellen, die Festa nicht vertont hat – und daß er Festas Aufenthalt in der französischen Hofkapelle, der sich bislang nicht strikt beweisen läßt, als zusätzliche Hypothese einführt, die die politische Interpretation der Motette stützen soll. Ohne zusätzliche Argumente erscheint mir eine solche Argumentation aber per se als nicht sehr beweiskräftig³⁰.

Die Diskussion der Rolle Festas leitet über zu Lowinskys letzten quellenkritischen Kapitel, in dem er vor allem zwei dem Medici-Kodex verwandte Handschriften beschreibt: den unvollständigen Stimmbuchsatz Rom Pal. lat. 1980-1981 und den sogenannten Codex Rusconi, Bologna Q 19. Die römischen Stimmbücher gehören, wie Lowinsky nachweist, zur Gruppe der Medici-Handschriften; ihre Konkordanzen mit dem Medici-Kodex sind praktisch lesartengleich, was wiederum ein Indiz für die römische Herkunft des letzteren ist. Wichtiger, aber auch problematischer ist Bologna Q 19. Lowinsky entwickelt in einem ebenso ingeniosen wie komplizierten Gedankengang die Hypothese, die Handschrift sei von Costanzo Festa in Paris angelegt worden

29 Daß Festa der erste wirklich (d. h. ästhetisch) „große“ italienische Komponist der Epoche war, ist natürlich ganz unbestreitbar. Insofern erscheint mir (als freilich Betroffenen) der kleine polemische Ausflug Lowinskys über Gafurius (III, 49 Anm. 39) als unnötig. Meine Gafurius-Ausgabe und die sie ergänzende Ausgabe der Fabbrica del Duomo Milano zeigen deutlich, daß Gafurius ein ungewöhnlich langweiliger Komponist war – was aber über seine historische Bedeutung zunächst noch gar nichts sagt. Daß die Ausgaben aber auch zeigen sollen, daß Gafurius keine „*mastery*“ der „*art of counterpoint*“ besessen habe, möchte ich vorläufig noch bezweifeln: Handwerk hatte der Theoretiker-Komponist sehr wohl, nur eben leider kaum Imagination. Vielleicht rührt der negative Eindruck zum Teil von den vielen Druckfehlern her, die meine Ausgabe (nicht die der Fabbrica) schmücken?

30 Vgl. auch A. Main, *Maximilian's Second-Hand Funeral Motet*, in: MQ 48, 1962, 173-189. Main diskutiert Lowinskys Interpretation von *Super flumina Babylonis* besonders hinsichtlich der Inhalte der herangezogenen Bibelstellen. Seine These, die Motette sei – ohne allen weiteren politischen Hintergrund – auf den Tod Louis XII. komponiert, hat den Vorzug der Einfachheit und der vollen Kompatibilität mit den tatsächlich von Festa komponierten Bibelstellen; sie scheint mir auch durch Lowinskys zusätzliche Argumente (III, 4 Anm. 1) nicht widerlegt zu sein. – Mit *Quis dabit oculis nostris*, Trauermotette auf Anne de Bretagne (gestorben Januar 1514) mit musikalischen Beziehungen zu Moutons Motette über denselben Text zum selben Anlaß, und *Super flumina Babylonis*, Trauermotette auf Louis XII. (gestorben Januar 1515) hätten wir wohl die zwei frühesten datierbaren Werke Festas, beide für den französischen Hof komponiert. Die Wahrscheinlichkeit, daß Festa 1514-1515 tatsächlich im Dienst dieses Hofes stand, wird damit immerhin größer. Das beseitigt aber nicht das grundsätzliche Bedenken gegen Lowinskys Argumentationsgang, in dem eine Hypothese die andere stützt und in dem nichtkomponierte Texte die komponierten interpretieren sollen.

und später in den Besitz der Diane de Poitiers übergegangen, auf die ein am Beginn angebrachtes Monogramm D. P. mit gekreuzten Pfeilen und ein Emblem deuten. Perkins hat in seiner schon herangezogenen Rezension die meisten Punkte dieser Argumentation bereits entkräftet; zusammenfassend und mit einigen Ergänzungen ist festzuhalten: das Papier der Handschrift, d. h. sein Wasserzeichen ist venezianisch. Die Überschrift am Beginn (Lowinsky III, Tafel X)

/ 1518 / adi 10. d zugno /
 . Seb. Festa .

stammt eindeutig von der Hand, die die ganze Handschrift geschrieben hat; wengleich es möglich ist, den Namenszug als zur Komposition gehörig zu betrachten, wie Lowinsky es tut, liegt es doch näher, beide Schriftzeilen, die offensichtlich in einem Zug geschrieben sind, als Einheit anzusehen und damit als kombinierten Besitzer-Schreiber-Vermerk und Datum des Beginns der Niederschrift zu deuten. Das hieße also, das Sebastiano Festa die Handschrift am 10. Juni 1518 begonnen hat; die einheitliche Anlage und der ziemlich einheitliche Schriftduktus – mit den bei einer nicht kalligraphischen, eher flüchtigen Gebrauchsschrift zu erwartenden Varianten – deuten darauf hin, daß die ganze Handschrift zügig zu Ende gebracht wurde. Lowinskys Argument, Sebastiano Festa habe schwerlich Gelegenheit gehabt, „to gather a repertory of French compositions, many of them of very recent vintage“, da er offenbar nie in Frankreich gewesen sei (III, 59), ist nicht stichhaltig. Wie schnell auch Kompositionen „of very recent vintage“ in dieser Zeit ihren Weg von Frankreich nach Italien fanden, zeigen etwa der französische Anteil in Petruccis *Motetti de la corona libro primo* von 1514 oder das Auftauchen von Moutons Nanie auf Anne de Bretagne in der schon erwähnten Handschrift Cortona/Paris; außerdem ist hier nochmals an die Reise Franz' I. mit zumindest Teilen seiner Hofkapelle nach Italien und an die damit zusammenhängenden musikalischen Ereignisse in Bologna 1515 zu erinnern; schließlich war Sebastiano Festa etwas später, 1520-1521, im Dienst des Ottobono Fieschi, Bischof von Mondovì seit 1519, päpstlicher Protonotar seit 1518, der wenigstens bis zum Tode Leos X. nicht in Mondovì oder seiner Heimat Genua, sondern in Rom residierte³¹, also dort, wo die neueste französische Musik offenbar sehr schnell bekannt wurde, solange Leo X. den kulturellen Ton angab. Außerdem ist das Repertoire der Handschrift nur gut zur Hälfte französisch, im übrigen aber italienisch mit einer Reihe von wenig bekannten Lokalgrößen, so daß man Lowinskys Argument geradezu umkehren und fragen muß, wo denn, wenn nicht in Italien, Komponisten wie Sebastiano Festa selbst, Jaco. foiam (Jacopo Fogliano), Simon ferra. (Simone Ferrarensis) im Jahr 1518 bekannt sein konnten.

Schließlich hat Lowinsky entdeckt, daß Ottobono Fieschi musikalische Beziehungen zum Gonzagahof in Mantua hatte. Das führt zum letzten Punkt, dem Monogramm D. P. und dem Emblem (ein ruhender, an einen Baum geketteter Hirsch), die auf Diane de Poitiers deuten sollen. Aber Monogramm und Emblem (Lowinsky III, Tafel XI) sind künstlerisch ziemlich primitiv, sehr im Gegensatz zu allem, was man über den Buchschmuck in Dianes Bibliothek weiß, und ohnehin ist es wenig plausibel, daß die hochkultivierte, sich mit erlesenen Kunstschatzen umgebende Diane eine ziemlich unansehnliche Studien- und Gebrauchshandschrift italienischer Provenienz ihrer Bibliothek einverleibt haben sollte. Außerdem stimmen weder Monogramm noch Emblem mit den Formen überein, die aus der Ikonographie der Diane de Poitiers bekannt sind. Ferner sitzt – worauf wiederum Perkins aufmerksam gemacht hat – auf dem Baum, an den der Hirsch gekettet ist, ein Greifvogel, der die rechte Klaue griffbereit ausstreckt, und das deutet auf das Gonzagawappen. Schließlich aber³² ist es völlig offen, ob Monogramm und Emblem überhaupt zusammengehören. Das Emblem ist ein Scherenschnitt, aus weißem Papier ausgeschnitten, auf ein tintengeschwärztes Rechteck geklebt, das Ganze wiederum auf ein Blatt

31 Lowinsky, III, 59-60; W. H. Rubsamen, *Sebastian Festa and the Early Madrigal*, Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, 122-126; K. Jeppesen, *La Frottola*, Kopenhagen 1968, 161 bis 163; Cl. Gallico, *Un canzoniere musicale Italiano del Cinquecento*, Florenz 1961 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca. XIII.), passim, bes. 35-36.

32 Die folgenden Angaben verdanke ich der freundlichen Hilfe von Lorenzo Bianconi.

der Handschrift geklebt. Die Technik des Scherenschnitts fand aber in Europa überhaupt erst am Ende des 16. Jahrhunderts Eingang, und populär wurde sie seit dem Ende des achtzehnten³³.

Es ergibt sich also, daß die Handschrift Bologna Q 19 in Italien entstanden ist, wahrscheinlich von Sebastiano Festa geschrieben wurde, entweder in Rom oder in der Region um Venedig (Papier), Modena (Jacopo Fogliano) und Mantua (Gonzaga)³⁴. Ihr Repertoire deutet im lokalen Teil auf dieselbe Region, im „internationalen“ Teil auf den Medici-Kodex und damit auf den Import französischer Musik nach Italien im Gefolge des Konkordats von 1515³⁵ und unter der Ägide Leos X. Was das Monogramm D. P. bedeutet und wann es in die Handschrift gekommen ist, ist ungewiß. Der emblematische Scherenschnitt deutet auf einen wesentlich späteren Besitzer. Mit Diane de Poitiers und mit Frankreich überhaupt scheint die Handschrift nichts zu tun zu haben.

Wir haben uns so lange – vielleicht zu lange – bei problematischen Punkten von Lowinskys Kommentarband aufgehalten, daß es ein Vergnügen ist, nun zu jenen Kapiteln weiterzugehen, die uneingeschränkt zu begrüßen sind und die die Edition zu weit mehr als einer bloßen Quellen-Ausgabe – auch wenn diese schon wichtig genug ist – machen. Kapitel VIII, *The Contents of the Medici Codex*, befaßt sich vor allem mit den politischen Motetten der Handschrift und mit der Bedeutung des Kodex, vor allem seiner außerordentlich guten Lesarten, für die Josquin-Überlieferung. Noch wichtiger ist das folgende stilkritische Kapitel, in dem die erstaunliche stilistische Vielfalt des Repertoires der Handschrift so eindringlich und lebendig beschrieben wird, daß auf knappstem Raum eine Stilgeschichte von Josquin bis Willaert entsteht. Die Fülle der Einsichten, die dabei gewonnen werden, kann hier nicht einmal angedeutet werden: besonders eindrucksvoll sind die vergleichende Charakteristik de Silvas und Moutons und die Charakterisierung des jungen Willaert, die den Kern der Problematik von Willaerts entschiedener Wendung zum „*humanistically impeccable text setting*“ herausschält. Das Kapitel wird gestützt durch die Kommentare zu den einzelnen Werken, auf die wir noch zurückkommen. Vorgeschaltet sind diesen Kommentaren zwei große Kapitel über Editionsprinzipien und Textunterlegung, die wiederum weit über den aktuellen Anlaß hinaus ins Grundsätzliche reichen: Lowinskys Kritik am einseitigen „opera-omnia-Denken“ und an der unhistorischen Fiktion einer definitiven Werkgestalt, sein Plädoyer für „*diplomatic editions of single prints and manuscripts in a form at once faithful to the original and to the musical traditions of their time*“, schließlich die mit vielen höchst instruktiven Beispielen versehene Darstellung der Schwierigkeiten und Möglichkeiten und der Spielräume der Textunterlegung sollten zur Pflichtlektüre für jeden Herausgeber von Musik dieser Epoche erhoben werden³⁶.

33 M. von Boehn, *Miniaturen und Silhouetten*, München o. J.; frdl. Auskünfte von Prof. Dr. Peter W. Meister, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt/Main, und Baron Dr. Döry, Historisches Museum Frankfurt/Main. Die Standardliteratur zur Geschichte des Scherenschnitts geht auf alles, was vor dem 18. Jahrhundert liegt, überhaupt nicht ein (E. N. Jackson, *The History of Silhouettes*, London 1911; D. Coke, *The Art of Silhouette*, London 1913). Das Problem verlangt noch genauere Untersuchung.

34 Der makaronische Kanontext, auf den Perkins aufmerksam macht, bedeutet mit seinem „*heavy Germanic flavour*“ natürlich nicht, wie Perkins scherzhaft meint, „*that the Adriatic coast was popular with Teutonic tourists already in the 16th century*“, sondern verweist auf den Typus des radebrechenden deutschen Lanzknechts, der seit den Kriegszügen des „Vaters der Lanzknechte“, Maximilians I. in Oberitalien zur Spottfigur wurde, mitsamt seiner stereotypen, auch in diesem Text besungenen Vorliebe für „*malvasier*“ und „*mortadel*“.

35 Ist es Zufall, daß die Konkordatsmotette *Vivite foelices* des päpstlichen Kapellsängers Bruhier ausgerechnet in Bologna Q 19 überliefert ist?

36 Zu einem möglicherweise problematischen Detail der Übertragungstechnik – der unterschiedlichen Behandlung von tripla-Abschnitten je nach den Mensurzeichen 3 oder $\frac{3}{2}$ einerseits und ϕ 3 oder Φ 3 andererseits – hat Perkins in seiner Rezension ausführlich Stellung genommen. Ich gestehe meine Unfähigkeit ein, in diesem Streit Stellung zu beziehen, denn was die Theoretiker der Zeit (soweit sie mir bekannt sind) zu diesem Problem sagen und was die Praxis der Zeit tut, scheint sich vor allem durch äußerste Verworrenheit auszuzeichnen. Eine gründliche Unter-

Die Kommentare zu den einzelnen Werken füllen fast die Hälfte des ganzen Kommentarbandes; sie bringen Konkordanzen³⁷, Text-Nachweise und -Übersetzungen, einen Kommentar zum Werk und, wo nötig, zum Komponisten, schließlich eine Erörterung wichtiger Lesarten und eventueller Zusammenhänge der Medici-Lesarten mit denen anderer Quellen. Die Fülle des Materials, das auf diese Weise ausgebreitet und verarbeitet wird, ist immens; die Werkkommentare sind von faszinierender Lebendigkeit, nicht zuletzt deshalb, weil sie vor Qualitätsurteilen keineswegs zurückscheuen (die man durchaus nicht zu teilen braucht, um sie dennoch höchst erfrischend zu finden). Die Diskussion der Lesarten ist nicht nur besser lesbar als der übliche tabellarische Varianten-Apparat, sondern auch weit informationsreicher. Das „Bezugsfeld“, in dem die Lesarten des Medici-Kodex stehen, wird aus ihr hinreichend deutlich: es setzt sich zusammen (vgl. auch oben) aus der Medici-Handschrift Rom Pal. lat. 1980-1981, der Medici-Handschrift Florenz II. I. 232, den römischen Handschriften CS 16, 26, 42 und 46, der ferraresischen Handschrift London Royal College of Music 2037 und den Antico-Drucken 1521³ (eigentlich 1518, vgl. oben) und 1520¹. Die meisten dieser Quellen sind jünger als der Medici-Kodex; gemeinsam mit ihm bilden sie eine eindeutig „römisch“ akzentuierte Überlieferung.

Schließlich einige Bemerkungen zu einzelnen Werkkommentaren:

Nr. 9. Andreas (de Silva), *Tota pulchra es*.

Winfried Kirsch hat die Echtheit dieses Werkes angezweifelt und als möglichen Komponisten statt Andreas de Silva Andreas de Silio vorgeschlagen, von dem freilich nur bekannt ist, daß er Leo X. als *musicus secretus* diente. Lowinsky lehnt diese Hypothese ab, wohl mit Recht, auch wenn es nicht angeht, einen dokumentarisch nachweisbaren Musiker „*into the realm of fable*“ (III, 142) zu verweisen. Aber zurück zum Komponisten: Andreas Michot wäre ein besserer Kandidat (vgl. oben), und zumindest sollte man seine Kompositionen auf diese Frage hin untersuchen, bevor man die Akten über dem Fall schließt³⁸.

Nr. 28. Mouton, *In omni tribulatione*.

Die Konkordanzen in Rom Pal. lat. 1980-1981 und Verona DCCLX sind anonym, die beiden Drucke Antico 1521⁵ und Antico (?) 1521⁶ schreiben das Werk Moulu zu. Lowinsky plädiert für Mouton, „*considering (the) repertory and historical origins (of) the Medici Codex*“, betont aber andererseits, daß das Werk für Mouton atypisch ist und beschreibt es in Wendungen, die deutlich an seine Beschreibung der Moulu zugeschriebenen Motetten im Medici-Kodex erinnern. Da die Hypothese der französischen Herkunft der Handschrift und ihrer Redaktion durch Mouton nicht mehr aufrechterhalten werden kann, wäre die Zuschreibung erneut gründlich zu prüfen.

Nr. 31. Anonym, *Virgo, Dei Genitrix*.

Das ungewöhnlich qualitätsvolle Stück ist, wie Lowinsky überzeugend belegt, zu Ehren des Hl. Bartholomäus und damit wohl entweder für Florenz oder für San Bartolomeo auf der Isola

suchung, die neben den Theoretikern auch die Notationspraxis berücksichtigt (gleiche Kompositionen in verschiedener Mensurierung in verschiedenen Quellen?), wäre dringend notwendig. Den Weg dahin weist die ausgezeichnete Studie von Ph. Gossett, *The Mensural System and the „Choralis Constantinus“*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel 1974, S. 71-107.

³⁷ Ein winziger Detailfehler, der aber unter Umständen Verwirrung anrichten könnte: die im Quellenverzeichnis S. 109 und im Kommentar S. 166-167 genannte Handschrift „*Friuli 59*“ muß richtig *Cividale di Friuli 59* heißen (Cividale ist die Stadt, der Sitz des Museo Archeologico, Friuli ist die Provinz Friaul). – Zusätzliche Konkordanzen zu einigen Werken finden sich in der Rezension von Perkins und neuerdings in der Anm. 28 genannten Arbeit von Crawford.

³⁸ Bei dieser Gelegenheit eine andere Detailkorrektur: *O felix desiderium* ist tatsächlich so richtig, nicht, wie Lowinsky emendiert, „*desiderium*“ (III, 142). Vgl. dazu W. Kirschs Ausgabe *Andreas de Silva, Opera omnia*, Bd. I, American Institute of Musicology 1970, S. XVI, sowie Crawford, a. a. O., 76-79.

Tibertina in Rom geschrieben, was den italienischen Charakter der Handschrift erneut unterstreicht. Lowinskys Zuschreibung der Motette an Andreas de Silva hat viel für sich; sie ist ein gutes Beispiel für die unzähligen wertvollen und anregenden, zu weiterer Untersuchung herausfordernden Funde, die in Lowinskys Kommentarband aufgehoben sind.

Nr. 34. Mouton, *Salva nos, Domine*.

Lowinskys Erklärung der seltsamen Tatsache, daß dieses Werk in Gardane 1542¹⁰ Willaert zugeschrieben ist, also in „*an edition made, as it were, under his (Willaerts) very eyes*“ (III, 179), ist durchaus überzeugend; etwas zu spekulativ ist höchstens die Annahme, die sorgfältige Überarbeitung der Textdeklamation Moutons stamme von Willaert selbst. Wenn man etwa an die „Editionsprinzipien“ Petruccis denkt³⁹, liegt die Annahme, der Verleger oder ein Amanuensis sei für die Redaktion verantwortlich, wohl ebenso nahe. Mit Recht betont Lowinsky die grundsätzliche Bedeutung dieses Falles: „*it proves that without repertory studies we cannot even accept the opera omnia of a composer with complete confidence. The case is the more remarkable as the attribution to Willaert seems to be founded on a source of indubitable authority . . .*“. Einen ähnlichen Fall demonstriert Lowinsky in Nr. 38: die angebliche Konkordanz zu Moutons *Tua est potentia* in Kriesstein 1540 und Bartfa 23 erweist sich als (ungeschickte) Bearbeitung an der Grenze zum Parodieverfahren.

Nr. 48. Mouton, *Missus est angelus Gabriel*.

Lowinsky widmet dem Werk einen besonders ausführlichen Kommentar, einmal weil es auch unter Josquins Namen überliefert ist und in der alten Josquin-Ausgabe erscheint, zweitens weil er in einer sinnentstellenden Lücke des Textes ein Indiz für eine politische Interpretation der Motette sieht. Das Problem der Zuschreibung ist von der Quellenlage her relativ einfach zu lösen: der Medici-Kodex ist die älteste und außerdem eine generell zuverlässige Quelle (das gilt auch, wenn man ihn für eine römische, nicht für eine französische Handschrift hält), alle anderen handschriftlichen Quellen sind wesentlich später. Bedenken weckt nur, daß der älteste Druck (Petrucci 1519³) Josquin, der zweitälteste (Grimm & Wyrung 1520⁴) Mouton nennt (alle anderen Drucke sind stemmatisch sekundär). An diesem Punkt zieht Lowinsky stilkritische Beobachtungen heran, die recht überzeugend für Mouton und gegen Josquin sprechen. Immerhin sollte man aber, bevor die Frage endgültig entschieden wird, das philologische Fundament doch noch etwas verstärken, d. h. eine vollständige Bewertung der Quellen, ein vollständiges Lesartenverzeichnis und aus diesem ein stemma der Überlieferung erarbeiten. Dazu würde auch die Textunterlegung gehören, die für Lowinskys politische Interpretation des Werkes wichtig ist. Genaue Angaben über Art und Umfang der Textlegung in anderen Quellen als dem Medici-Kodex fehlen, und immerhin wäre zwar die vollständige Evangelienstelle, die im Medici-Kodex ausgelassen ist, kaum unterzubringen („*Gabriel angelus Mariae dixit: Ecce Elisabeth cognata tua*“), wohl aber der Satz nach dem Doppelpunkt, der den Sinn der Stelle restauriert (unter Berücksichtigung der Tatsache, daß ohnehin „*no single part has the whole text*“, so daß „*the text has to be put together from the various voice parts*“, III, 221). Jedenfalls aber ist Lowinskys Begründung der Textauslassung – bei der Überfahrt Mary Tudors von Dover nach Boulogne ging ein Schiff der Entourage namens *The Great Elizabeth* verloren, und daran mochte man die Königin nicht erinnern – ganz gewiß „*too farfetched*“ (III, 222) und überdies für die Hypothese, das Stück sei beim Einzug der Königin in Paris als Festmotette aufgeführt

39 Über die Lowinsky, im Anschluß an seine Diskussion der Überlieferung von Josquins *Miserere* und anderweitig, beherzigenswerte Beobachtungen macht. In der Tat wird Petruccis Unzuverlässigkeit und – was schlimmer ist – seine Tendenz zu teilweise massiven Eingriffen immer deutlicher, je mehr man sich mit seinen Drucken beschäftigt. Welche verheerenden Folgen für die alte Josquin-Ausgabe Smijers' Bevorzugung dieser Drucke hatte, demonstriert Lowinsky in seinen Kommentaren mehrfach; er ist nur zu pietätvoll, um das Fazit ganz deutlich zu ziehen: die Smijers-Ausgabe – in ihrer Zeit eine großartige Leistung – ist nach heutigen philologischen Standards dort, wo sie sich auf Petrucci verläßt, weitgehend überholt.

worden – eine Hypothese, die durch die anderen von Lowinsky beigebrachten Indizien gut begründet ist – gar nicht notwendig.

Abschließend nur wenige Worte zu den beiden übrigen Bänden der Ausgabe, die naturgemäß weit weniger Probleme aufwerfen. Die außerordentliche technische Qualität des Faksimilebandes ist bereits betont worden; zu bemerken wäre noch, daß die Ausgabe durch diesen Faksimileband zum geradezu idealen Demonstrations- und Studien-Objekt für Seminare wird und ganze Exkursionen ersparen könnte (womit sich der natürlich recht hohe Anschaffungspreis amortisieren würde). Der Übertragungsband steht dem Faksimile nicht nach; die Editionsprinzipien sind wohlbegründet, auch wo man in Einzelheiten andere Lösungen vorziehen könnte; die Sorgfalt, mit der sie ins Werk gesetzt werden, ist exemplarisch. Und exemplarisch ist die Ausgabe insgesamt: sie bringt ein historisch, musikhistorisch und textkritisch ungemein bedeutendes Repertoire zu lebendigster geschichtlicher Anschauung, und sie setzt editionstechnisch und kommentatorisch Maßstäbe, an denen sich ähnliche Quellen-Editionen, aber auch Gesamtausgaben in Zukunft messen lassen müssen⁴⁰.

40 Auf eine Reihe der in der bisherigen Diskussion vorgebrachten und von mir aufgegriffenen Argumente ist Lowinsky jüngst eingegangen: *On the Presentation and Interpretation of Evidence: Another Review of Costanzo Festa's Biography*, in: JAMS 30, 1977, S. 106-128. Aus zeitlichen und technischen Gründen konnte dieser Aufsatz hier nicht mehr einbezogen werden; die Rezension stellt also gleichsam den vorletzten Stand der Diskussion dar, die sicherlich noch nicht beendet ist.

Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen *

von Werner Breig, Karlsruhe

Das Bemühen, die Claviermusik¹ J. P. Sweelincks und seiner Schüler zu erschließen und musikgeschichtlich zu würdigen, begann vor einem Dreivierteljahrhundert mit Max Seifferts Dissertation *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*². Diese Arbeit schuf zugleich die Voraussetzung für die wenig später von Seiffert besorgte erste Gesamtausgabe der damals bekannten Clavierwerke Sweelincks³, die für Jahrzehnte die Basis für die weitere praktische und musikgeschichtliche Beschäftigung mit Sweelincks Instrumentalmusik bildete.

Nachdem in den 1930er Jahren wichtige Sweelinck-Quellen (darunter die Lübbenauer Lynar-Tabulaturen) erstmals zugänglich geworden waren, konnte Seiffert eine Neuauflage des I. Bandes der Gesamtausgabe erstellen⁴. Die in ihrem Titel vermerkte „*ansehnliche Vermehrung*“ des Inhalts brachte den Band auf den doppelten Umfang der Erstauflage – freilich u. a. durch Einbeziehung einer großen Anzahl von anonym überlieferten Werken, in deren Zuschreibung an Sweelinck Seiffert, wie wir heute sehen, allzu großzügig verfuhr. Diese Ausgabe prägte, obwohl ihre Problematik bis zu einem gewissen Grade aus Seifferts Kritischem Bericht hätte abgelesen werden können, bis zum Ende der 1950er Jahre das Bild von Sweelincks Claviermusik und wurde einer Reihe weiterer Editionen und musikgeschichtlicher Untersuchungen nahezu kritiklos zugrundegelegt.

* Jan Pieterszoon Sweelinck: *Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Vol I: *The Instrumental Works*, Amsterdam 1968, ²/1974. Fascicle I: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, ed. by Gustav Leonhardt. LVII, 187 S. Fascicle II: *Keyboard Works (Settings of Sacred Melodies)*, ed. by Alfons Annegarn. LIII, 105 S. Fascicle III: *Keyboard Works (Settings of Secular Tunes and Dances) – Works for Lute*, ed. by Frits Noske. XLVIII, 81 S.

Alan Curtis: *Sweelinck's Keyboard Music. A Study of English Elements in Seventeenth-Century Dutch Composition*. Leiden: University Press und London: Oxford University Press 1969. XIV, 243 S. (Publications of the Sir Thomas Browne Institute, Leiden, General Series Nr. 4.)

Frits Noske: *Forma formans. Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck. Rede, uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam op maandag 19 mei 1969*. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 52 S.

Musikhåndskrifterne fra Clausholm/The Clausholm Music Fragments. Samlet og udgivet af/Reconstructed and edited by Henrik Glahn og/and Søren Sørensen. København: Wilhelm Hansen [etc.] 1974. 210 S.

1 Das Wort „Claviermusik“ wird hier in der Bedeutung, die es im Deutschen noch in der Bachzeit hatte, und als Äquivalent für den englischen Terminus „*keyboard music*“ verwendet, d. h. als Bezeichnung der Musik für alle Arten von Tasteninstrumenten, die bis 1600 fast uneingeschränkt, in einzelnen Bereichen bis ins 18. Jahrhundert ein einheitliches Repertoire bildete. Die Bezeichnung „*Klavier- und Orgelmusik*“ (oder umgekehrt) wird als additive Formulierung der Homogenität des Gegenstandes nicht gerecht und ist zudem etwas unhandlich: „*Musik für Tasteninstrument(e)*“ ist kaum weniger unhandlich, „*Tasteninstrumentmusik*“ ein Wortungestüm, „*Tastemusik*“ fragmentarisch.

2 In: VfMw VII, 1891, S. 145ff.

3 *Werken van J.P. Sweelinck, Deel I: Werken voor orgel of klavier*, 's-Gravenhage und Leipzig 1894.

4 *Werken voor orgel en clavecimbel. Tweede aanzienlijk vermeerde druk naar de bronnen herzien en opnieuw ingeleid door M. Seiffert*, Amsterdam 1943.

Erst das um 1960 verstärkt einsetzende Interesse an Quellenforschung im Bereich der älteren Claviermusik sowie eine Reihe von glücklichen Quellenfunden bzw. -erschließungen führten allmählich zu einer Revision des Werkkanons, die ihre abschließende Zusammenfassung in der dritten, nunmehr von drei Bearbeitern in drei Teilbänden besorgten Fassung des I. Bandes der Gesamtausgabe fand. Gleichzeitig und in Kontakt mit den Editionsarbeiten entstand die Dissertation von Alan Curtis, die, obwohl primär auf einen bestimmten Aspekt von Sweelincks Claviermusik abzielend, auch Wesentliches für die Bestimmung des Werkkanons leistete.

In die folgende kritische Referierung des mit diesen beiden Veröffentlichungen markierten Forschungsstandes sollen des engen thematischen Zusammenhanges wegen zwei weitere Arbeiten einbezogen werden: eine Studie von Frits Noske zur Methodik der Formanalyse, deren Thesen mit Beispielen aus dem Instrumentalwerk Sweelincks belegt werden, sowie die Edition und Interpretation der in den 1960er Jahren in Schloß Clausholm entdeckten Musikfragmente durch Henrik Glahn und Søren Sørensen, die nicht zuletzt für die Kenntnis der Wirkungsgeschichte von Sweelincks Werk und Stil von Bedeutung ist.

I

Gerade derjenige Teil von Sweelincks Gesamtwerk, auf dem sowohl seine Wirkung in seiner Zeit als auch seine Geltung in der Musikgeschichte in erster Linie beruht, das Clavierwerk, ist weder in originalen Drucken noch in Autographen überliefert. Es muß vielmehr aus einer großen Zahl von Sammelhandschriften des 17. Jahrhunderts zusammengetragen werden, die in ihren Autorenangaben z. T. lückenhaft und unzuverlässig sind. So ist das erste Problem, dem sich der Bearbeiter einer Gesamtausgabe von Sweelincks Claviermusik gegenübergestellt sieht, die Bestimmung des Werkbestandes.

Max Seiffert hielt, wie es scheint, alle mit Sweelincks Claviermusik verbundenen Echtheits- und Zuschreibungsfragen für entscheidbar, und er hatte in die Sicherheit seines eigenen Urteils hierin so starkes Vertrauen, daß er die Grenzziehung für den in seiner Ausgabe als monolithischen Block präsentierten Werkkanon nur äußerst knapp begründete und beim Benutzer von vornherein vorbehaltloses Einverständnis mit seinen Entscheidungen voraussetzte. Die Editoren der Neuausgabe verfolgen dagegen dankenswerterweise die Tendenz, dem Benutzer die Unterschiede in der Sicherheit der Autorschaft Sweelincks bereits durch die Anordnung der Stücke innerhalb der Bände durchsichtig zu machen und ihn gegebenenfalls auch an eigenen Zweifeln teilnehmen zu lassen.

Die meisten Authentizitätsprobleme bot das Repertoire des I. Teils, der entsprechend auch die differenzierteste Gliederung aufweist. Hier ist zunächst zwischen einem Hauptkorpus (Nr. 1-27) und einem Anhang (Nr. 28*-40*) unterschieden; in sechs Fällen sind nach den Hauptfassungen Varianten mit dem Zusatz „a“ abgedruckt; schließlich werden ein Teil der Stücke des Anhangs und fast alle a-Fassungen (Nr. 18 a macht eine Ausnahme) in Kleindruck wiedergegeben. Ob mit dieser Einteilung das Optimum an Information erreicht ist, kann freilich bezweifelt werden. Der Anhang vereinigt eine Reihe von heterogenen Fällen: 1. ein zweifelsfrei echtes, aber unvollständig überliefertes Stück (Nr. 28*), 2. ein nur in offensichtlich entstellter Fassung überliefertes Stück Sweelincks (Nr. 29*), 3. zwei Stücke, für die in verschiedenen Quellen verschiedene Autorennamen genannt sind (Nr. 30*, 31*), 4. ein anonym überliefertes Stück, dessen Zuschreibung an Sweelinck durch Seiffert vom Herausgeber akzeptiert wird (Nr. 32*), 5. sieben in den Quellen Sweelinck zugeschriebene Stücke von zweifelhafter Echtheit (Nr. 34*-40*). Die Bedeutung der a-Fassungen bleibt meist undefiniert, so daß die Notwendigkeit ihres Abdruckes nicht immer einsichtig wird. Und mit der Unterscheidung zwischen Normal- und Kleindruck scheint (ohne daß dies aber explizit gesagt würde) das Authentizitätsproblem überlagert zu sein von einer Abstufung nach der musikalischen Qualität und der damit zusammenhängenden Attraktivität für den Spieler.

Teil II unterscheidet nur ein Hauptkorpus (Nr. 1-13) und einen Anhang (Nr. 14*-16*). Fragmentarische Erhaltung gilt hier nicht als Hindernis für die Aufnahme in den Hauptteil; der Anhang enthält zwei mit Sweelincks Namen überlieferte Stücke von zweifelhafter Echtheit und ein anonymes Stück, das Sweelinck zugeschrieben werden kann. Teil III schließlich unterscheidet die Gruppe der Clavierwerke (Nr. 1-12, dazu Nr. 13* als „opus dubium“) und die der

Lautenstücke (Nr. 14-20, darunter Nr. 16 als anonym überliefertes Stück).

Für die rasche Information des Benutzers wäre es wohl dienlicher gewesen, wenn die Bearbeiter der Teilbände ein einheitliches und einfaches Gruppierungsprinzip innerhalb der jeweiligen Repertoireeinheiten durchgeführt hätten, etwa in folgender Weise: I. ein Hauptkorpus, das a) die zweifelsfrei echten Werke enthält (auch fragmentarisch überlieferte), b) – mit entsprechender Kennzeichnung – anonym überlieferte Werke, deren Zuschreibung an Sweelinck der Herausgeber vertritt⁵, II. in den Quellen mit Sweelincks Namen verbundene Stücke, an deren Echtheit (zumindest in der erhaltenen Fassung) zu zweifeln ist, III. (soweit überhaupt erforderlich) Varianten zu Stücken der vorangehenden Gruppen.

Vergleicht man den Inhalt der Neuausgabe mit dem der Ausgabe von 1943, so ergibt sich im einzelnen folgendes Bild:

Teil I (Fantasien und Toccaten) enthält acht Stücke, die Seiffert noch nicht kannte: eine Fantasia (Nr. 10) und eine Toccata (Nr. 26) aus der Leningrader Tabulatur sowie sechs Fantasia bzw. Ricercar betitelte Stücke aus den Turiner Handschriften Giordano 6 und 7 (Nr. 35* bis 40*). Der Zuwachs von acht Werken nimmt sich numerisch beträchtlich aus, doch dürfte als einziger sicherer Gewinn für Sweelincks Werk die Leningrader Fantasia zu buchen sein. Im Falle der Leningrader Toccata hält Leonhardt (trotz Platzierung im Hauptteil des Bandes) fragmentarische Überlieferung für möglich (S. LI); man könnte aber Sweelincks Autorschaft überhaupt für fraglich halten⁶. Die sechs Turiner Stücke nahm Leonhardt nur unter starkem Vorbehalt auf; seine Zweifel an Sweelincks Verfasserschaft vor allem aus Gründen der Qualität sind überzeugend belegt (S. LV) und konvergieren mit der Beurteilung der Stücke durch Curtis (S. 71, 76). – Auf der anderen Seite sind drei Anonyma, die Seiffert Sweelinck zugeschrieben hatte, nicht mehr aufgenommen worden. Die Eliminierung der Fantasien Nr. 13 und 19 der Ausgabe von 1943 erfolgte gewiß zu Recht; nicht in gleichem Maße zwingend erscheint die Ablehnung von Seifferts Fantasia Nr. 77. So verbleibt als einziges anonymes Werk die Fantasia Nr. 32*, deren Zuschreibung an Sweelinck durch Max Seiffert (und nicht „by the editor“, wie im Notentext und im Kritischen Bericht angegeben) aus stilistischen Gründen unanfechtbar sein dürfte.

Am einschneidendsten sind die Veränderungen im Inhalt des II. Teils (Choralbearbeitungen) gegenüber dem entsprechenden Teil der Ausgabe von 1943, der genau zur Hälfte (12 von 24 Stücken) aus Anonyma bestand, deren Echtheit neuerer Prüfung ausnahmslos nicht standhielt. Von den verbleibenden zwölf in den Quellen signierten Werken wurden zwei als zweifelhaft in den Anhang verwiesen (Nr. 14* und 15*), so daß Seifferts Bestand nicht einmal zur Hälfte im Hauptkorpus der Neuausgabe verblieb. Andererseits enthält Teil II aber auch die gewichtigsten Neugewinne aus jüngerer Zeit: zwei Stücke aus den Zellerfelder Tabulaturen (Nr. 2 und 9), die Bearbeitung des 36. *Psalms* aus der Turiner Tabulatur Giordano 5, außerdem die anonyme Bearbeitung des 60. *Psalms* aus Lynar B 2 (Nr. 16*), deren Zuschreibung⁸ an Sweelinck von Annegarn akzeptiert wurde. Dagegen konnte sich Annegarn zur Aufnahme zweier weiterer Anonyma aus Lynar B 2, *Psalm 23* und *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*, trotz Curtis' Eintreten für diese Stücke nicht entschließen. Die Verfasserschaft des letzteren Stückes wird von Frits Noske in der Einleitung zu Teil III diskutiert (obwohl es als Bearbeitung einer geistlichen Melodie eigentlich nicht für das Repertoire dieses Bandes in Frage steht); der Hinweis auf die Konkordanz der 1. Variation mit dem Vokalsatz *Hoe schoon lich-*

⁵ Das ist gewiß im Prinzip nicht unproblematisch, erscheint aber im vorliegenden Fall vertretbar, da die drei Editoren mit der Zuschreibung anonym überlieferter Werke im Gegensatz zu Seiffert sehr zurückhaltend waren.

⁶ Der Verfasser darf hier auf seine Diskussion der Leningrader Sweelinckiana anlässlich ihrer Erstveröffentlichung in Band III der *Monumenta musica Neerlandica* verweisen (Mf 21, 1968, S. 411).

⁷ Vgl. dazu unten S. 487.

⁸ Vgl. W. Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von J. P. Sweelinck*, in AfMw XVII, 1960, S. 273f.

tet der Morghen Ster von Sweelincks Sohn Dirck⁹ läßt den Verzicht auf den Zyklus motiviert erscheinen.

Nahezu unverändert geblieben ist das Repertoire an weltlichen Lied- und Tanzvariationen. Der von Seiffert 1943 edierte Bestand ist in Teil III ungeschmälert enthalten. (Wer die Variationen über *Soll es sein* unter diesem altvertrauten und den Quellen entsprechenden Titel vermißt, findet sie schließlich doch als *Poolsche dans* wieder.) Neu aufgenommen ist lediglich die *Malle Sijmen*-Bearbeitung aus Leningrad, von der jedoch schwer einzusehen ist, weshalb sie weniger als opus dubium gelten soll als der *Passamezzo moderno*¹⁰. Weitere in jüngerer Zeit für Sweelinck in Anspruch genommene Werke – es handelt sich um die *Bergamasca* und die *Allemande de Chapelle* aus dem Celler Klavierbuch von 1661¹¹ sowie die Variationen über *Windenken daer het bosch af dritt*¹² – werden von Noske im Vorwort diskutiert, aber nicht in die Edition aufgenommen. – Als willkommene Komplettierung von Sweelincks instrumentalem Opus bringt Teil III schließlich sieben Lautenkompositionen (drei Sätze über Psalmelodien aus dem Thysiusschen Lautenbuch und vier Tanzsätze aus dem Lautenbuch von Lord Herbert of Cherbury), die zudem dankenswerterweise außer in (polyphonisierender) Umschrift auch sämtlich in Faksimile wiedergegeben sind.

Die Übertragung der Quellenaufzeichnung (vorwiegend in „englisch-niederländischer“ und „neuerer deutscher“ Tabulatur) in die moderne Notationsweise bietet bei Sweelinck weitaus geringere Probleme als etwa in der norddeutschen Orgelmusik. Der Grundtypus des zwei- bis vierstimmigen, auf einem Manual spielbaren Satzes wird nur selten modifiziert (so in einigen Echo-Fantasien und Choralbearbeitungen), so daß die übersichtliche Darstellung des Stimmenverlaufs auf zwei Systemen keine Schwierigkeiten macht. Da die Verwendung des Pedals fakultativ ist, verzichtet die Neuausgabe (ebenso wie auch Seiffert) mit Recht auf ein Pedalsystem; einzige Ausnahme ist die Choralbearbeitung *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, in der das Pedal in der Quelle eigens notiert ist. Die Verteilung der Mittelstimmen auf die Hände, wie sie etwa in der Handschrift Lynar A 1 durch die Verteilung auf die beiden Systeme angegeben wird, bleibt in der Edition unberücksichtigt. Dies scheint gerechtfertigt, da der Authentizitätsgrad solcher nicht autographischer Vorschriften nicht feststeht; sie zu dokumentieren, wäre Aufgabe einer Gesamtpublikation der betreffenden Quellen.

Am Notentext der Stücke brauchte im Vergleich zu Seifferts Ausgabe nur relativ wenig geändert zu werden. Er macht im ganzen den Eindruck großer Zuverlässigkeit¹³. Bei Überliefe-

9 Diese Übereinstimmung war mir entgangen, als ich 1960 (ebenda S. 273) das Stück mit Sweelinck in Verbindung brachte.

10 Vgl. dazu unten S. 488.

11 Edition von J. H. Schmidt als Heft II der *Exempla Musica Neerlandica*, Amsterdam 1965. Die Bedenken gegen die Echtheit dieser Werke, die Noske in seiner Besprechung der Edition anmeldete (*Een apocrief en een dubieus werk van Sweelinck*, in: *Mededelingenblad VNM XX*, 1966, S. 27ff.) bestehen gewiß zu Recht (trotz J. H. Schmidts Replik, ebenda, XXV, 1968, S. 58ff.); vgl. auch Curtis, S. 76f.

12 Edition in: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz 1970 (Nr. 1). Die Zuschreibung an Sweelinck wurde erstmals von A. Curtis in der maschinenschriftlichen Fassung der Dissertation (vgl. Noskes Vorwort zu Teil III, S. XI) und dann – ohne Kenntnis von Curtis' erster Textfassung – von mir (*Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von S. Scheidt*, in: *Mf 22*, 1969, S. 322ff.) in Erwägung gezogen. In der Druckfassung seiner Arbeit geht Curtis auf das Stück nicht mehr ein.

13 Im folgenden seien einige Druckfehler angemerkt und gleichzeitig einige Textänderungen vorgeschlagen, die sich teils auf Quellenlesarten stützen, teils auf die Voraussetzung, daß gravierende Satzfehler nicht auf Sweelinck, sondern auf Schreibversehen zurückzuführen sind. Teil I: S. 4, T. 137, Alt: Pause in der 2. Takthälfte (Druckfehler); S. 30, T. 183, Baß: 2. Note c; S. 30, T. 186, Sopran: 3. Note cis; S. 39, T. 162, Tenor: 2. Note mit Verlängerungspunkt (Druckfehler); S. 40, T. 204, Alt: vorletzte Note b; S. 49, T. 19, Tenor: Rhythmus Halbe-Viertel-Viertel (aus Gründen sowohl des Zusammenklanges als auch der motivischen Konsequenz); S. 50, T. 89, Baß: angebundene Halbe a in der ersten Takthälfte; S. 53, T. 210, Alt:

rung in mehreren Quellen verfahren die Herausgeber im allgemeinen nicht eklektizistisch, sondern wählten diejenige Vorlage, die den Eindruck der größten musikalischen „Stimmigkeit“ macht, als Grundlage des Notentextes. Die abweichenden Lesarten der übrigen Quellen sind in großer Ausführlichkeit mitgeteilt. Für die *Fantasia cromatica* beispielsweise (warum übrigens ist die italienische Schreibweise des Adjektivs in den Quellen durch die lateinische mit „chr...“ ersetzt?) gibt Seiffert im Kritischen Bericht 19 Nachweise abweichender Lesarten, Leonhardt dagegen 97 (wobei sogar noch zu berücksichtigen ist, daß eine Quelle durch gesonderten Abdruck als Nr. 1 a dokumentiert wurde). Beim Überblicken dieses überraschend reichen Materials drängt sich allerdings die Frage auf, ob es nicht – wenigstens in manchen Fällen – für eine Quellenfiliation ausgereicht hätte, die dann zur Eliminierung von Quellen und entsprechend reduzierten Lesartenverzeichnissen hätte führen können. Da die Herausgeber von Erwägungen und Versuchen in dieser Richtung nichts erwähnen, sei die Frage hier gestellt – in vollem Bewußtsein der Möglichkeit, daß die Überlieferung durch ihre Verzweigkeit und Lückenhaftigkeit sich allen Versuchen einer eindeutigen Filiation widersetzt.

II

Die Thematik von Alan Curtis' Dissertation *Sweelincks Keyboard Music – A Study of English Elements in Seventeenth-Century Dutch Composition* ist durch das eigentümliche Verhältnis der durch Haupt- und Untertitel bezeichneten Fragestellungen bestimmt. Einerseits enthält die Arbeit mehr, als der Obertitel verspricht, indem sie einen Überblick über die niederländische Claviermusik insgesamt bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des englischen Einflusses und dessen Grundlagen im niederländischen Musikleben gibt (Kapitel I: *English musicians in the Netherlands around 1600*; Kapitel II: *Keyboard music in the Netherlands before Sweelinck*; Kapitel VI: *Dutch keyboard music at mid-century*). Andererseits wird das Thema „Sweelincks Claviermusik“ nicht mit der Zielsetzung einer umfassenden Monographie angegangen, sondern unter dem speziellen Aspekt der Beeinflussung durch die elisabethanische Virginalmusik (Kapitel V: *Sweelincks's keyboard music-style*). Doch erwies es sich zur Fundierung dieser Untersuchungen aufgrund der besonderen Überlieferungsprobleme des Sweelinckschen Oeuvres als nötig, die Kapitel III (*Sweelinck's keyboard music – new sources and problems of authentication*) und IV (*Sweelinck's keyboard music – towards a chronology*) voranzustellen. Ein reichhaltiger Anhang mit instrumentenkundlichen, aufführungspraktischen, ikonographischen und bibliographischen Darlegungen und Dokumentationen rundet die Darstellung ab.

In Kapitel I beschreibt Curtis detailliert den starken englischen Einschlag im niederländischen Musikleben um 1600 sowie die Möglichkeiten der persönlichen Vermittlung englischer Virginalmusik an Sweelinck durch Persönlichkeiten wie Peter Philips, John Bull, William Brown und Constantine Huygens. Zur biographischen Einkreisung von Sweelincks Verhältnis zur englischen Virginalmusik scheint mit Curtis' Studie das Möglichste geleistet zu sein. Deutlich wird, daß die Überlieferung mehr als ein Einkreisen des Problems nicht gestattet; wann und wodurch die entscheidende Begegnung Sweelincks mit der englischen Virginalmusik zustandekam und welche Werke Sweelinck kannte und studierte, werden wir wohl kaum je erfahren.

In einiger Distanz zu Sweelinck bleiben auch, bedingt durch die Begrenztheit des Materials, die Kapitel II und V, in denen die Voraussetzungen und Folgen von Sweelincks Auftreten innerhalb der niederländischen Claviermusik untersucht werden.

1. Note *c'* (oder *f'*); S. 55, T. 260, Baß: letzte Note *f*; S. 55, T. 261, Tenor: letzte Note als Achtel; S. 68, T. 38, Unterstimme: Bogen zwischen 2. und 3. Note als Herausgebervorschlag; S. 71, T. 80ff: Sopran und Unterstimmen auf getrennten Manualen; S. 71, T. 94, Sopran: 4. Note *d''*; S. 157, T. 163, Sopran: die letzten 8 Noten als Zweiunddreißigstel (Druckfehler); S. 158, T. 179, Tenor: *e* statt *g* in der zweiten Takthälfte.

Teil II: S. 19, T. 41, Unterstimme: zweimal *es* statt *e*; S. 31, T. 227, Mittelstimme: *c* statt *a*.
Teil III: S. 11, T. 32 und 33, Tenor: 1. Note jeweils *c'*; S. 13, T. 83, Oberstimme: 8. Note *e'*.

Am Eingang von Kapitel II schreibt Curtis (als Gegenposition zu van den Borrens These von der „*musique de clavier conjecturale*“): „*Without notated examples of music specifically for keyboard from this period of Netherlands history, we can never hope to understand the sudden appearance of Sweelinck – of his brightly shining star in a musical firmament otherwise obscure, if not void*“ (S. 35 f.). Die einzige Quelle, die dafür in Betracht kommt, das von Curtis 1961 (*Monumenta musica Neerlandica III*) edierte Klavierbuch der Suzanne van Soldt, mindert diese Schwierigkeit zwar, ohne sie jedoch aufheben zu können. Denn dieses Manuskript gehört der Quellengruppe der Liebhaber-Klavierbücher zu, und es stammt wahrscheinlich nicht aus Holland, sondern aus Antwerpen. „*Nevertheless*“, schreibt Curtis, „*its contents help us to make speculations regarding the (now lost) Dutch keyboard music of professional level composed by Sweelinck's immediate predecessors*“ (S. 45) – womit nun doch wieder eine „*musique conjecturale*“ ins Spiel gebracht wird. Von der Quellenlage her erschiene es näherliegend, die stillschweigende Voraussetzung, daß sich künstlerische Gipfelscheinungen auf dem Boden einer schon vorher blühenden nationalen oder regionalen Schule erheben müssen, hier in Frage zu stellen. (Man könnte sogar noch weiter gehen und fragen, ob für Sweelincks persönliche stil-schöpferische Leistung, die im Zusammenführen und im Ausgleich von italienischen und englischen Einschlägen besteht, eine – zumindest relative – Voraussetzungslosigkeit nicht die günstigere Ausgangsposition war.)

Nur wenig reicher fließen die Quellen für die holländische Claviermusik nach Sweelinck bis um die Jahrhundertmitte, die Curtis in Kapitel VI untersucht. Neben dem Tabulaturdruck von Anthoni van Noordt (1659) sind zwei Handschriften bekannt, die Leningrader Tabulatur und die von Curtis so benannte Camphuysen-Handschrift (beide ebenfalls in Bd. III der *Monumenta musica Neerlandica* ediert). Aus dem Überlieferten läßt sich direkt nicht belegen, daß dem pädagogischen Wirken Sweelincks ähnlich bedeutende kompositorische Leistungen in Holland zu verdanken sind wie in Mittel- und Norddeutschland. Curtis neigt, bei aller Vorsicht in der Formulierung, zu der Annahme, daß unzählige Handschriften, auch mit Werken hohen Niveaus, verlorengegangen sind. In bezug auf die holländischen Sweelinck-Schüler gibt er zu bedenken: „*We must refrain from inferring their relative lack of merit or of productivity, remembering that Sweelinck, too, would be an obscure, almost unknown composer if we were dependent solely on sources in the Netherlands. That his Dutch pupils' works are no longer extant implies only that they were not well known outside the United Provinces*“ (S. 148).

Ein besonderes Verdienst der Arbeit von Curtis ist es, daß sie in Kapitel III, dem ersten eigentlichen Sweelinck-Kapitel, die Authentizitätsprobleme, die sich aus der Überlieferungslage ergeben, vom neuesten Stand der Quellenkenntnis aus umfassend behandelt und damit die Basis sowohl für die Untersuchungen des Buches selbst als auch für die neue Gesamtausgabe absichert. Für eine große Zahl von Stücken dürfte mit Curtis' Ausführungen wohl das letzte Wort gesprochen sein. Von ihnen soll in der folgenden Diskussion (in der übrigens gelegentliche Überschneidungen mit der Besprechung der Neuausgabe nicht ganz zu vermeiden sind) nicht die Rede sein, sondern nur von denjenigen Stücken, für die eine andere Auffassung als die Curtis' begründbar erscheint – womit, wie betont sei, die Meriten dieses Kapitels unterakzentuiert bleiben.

Eine wesentliche Aufgabe der Repertoireuntersuchungen war es, die Anonyma-Zuschreibungen Seifferts zu überprüfen. In der Werkgruppe der Fantasien führte dies zur Aussonderung von Nr. 7, 13 und 19 der Auflage von 1943. Diese Entscheidung (die auch Leonhardt für seine Neuausgabe anerkannte) ist im Blick auf die beiden letzteren Werke unmittelbar einleuchtend, weniger dagegen für Seifferts Nr. 7, die Fantasia in *F*. Manche der von Curtis gegen die Zuschreibung angeführten Einzelargumente ließen sich entkräften oder abschwächen: oktavversetzte Wiederholung eines Bicinienschnitts mit hinzugefügter dritter Stimme begegnet in Nr. 9 (diese und die folgenden Nummern bezogen auf Leonhardts Neuausgabe), T. 89 ff. (wenngleich auf eine kürzere Strecke); Zäsuren zwischen Abschnitten haben auch Nr. 3 (zwischen T. 83 und 84), 12 (zwischen T. 61 und 62) und 13 (zwischen T. 52 und 53); spielerische Sequenzen schreibt Sweelinck in Nr. 5 (T. 179 ff., freilich nicht mit Terzenparallelen). Damit soll Curtis' Zweifeln nicht jede Berechtigung bestritten werden, zumal da Urteile über Zuschreibungsfragen nicht allein aus den Details erwachsen, an denen sie sich diskutieren lassen. Bedauerlich bleibt, daß das Stück nicht wenigstens unter Vorbehalt und zu weiterer Diskussion in die

neue Gesamtausgabe aufgenommen wurde.

Auch bei der Diskussion der Choralbearbeitungen mußte die Auseinandersetzung mit Seifferts Zuschreibungen großen Raum einnehmen. Das durchweg ablehnende Ergebnis konvergiert für die meisten Stücke mit den Resultaten meiner Studie von 1960¹⁴. Nicht überzeugend erscheint Curtis' Versuch, die in der Bartfelder Tabulatur als Unikum überlieferte Choralbearbeitung *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* für Sweelinck zu retten. Wie immer die Zuschreibung an Sweelinck in dieser peripheren und späten Quelle zustande gekommen sein mag: sie wird von der Faktur des Stückes widerlegt¹⁵. Andererseits ist die Verteidigung der Bearbeitung von *Psalm 116* gegen eine vermeintliche „*categorical rejection*“ durch mich (S. 49) unnötig: in meiner Werktable¹⁶ rangiert sie unter den für Sweelinck gesicherten Kompositionen. Curtis bemängelt schließlich (S. 79 f.), daß ich 1960 davon abgesehen habe, die anonyme dreisätzige Choralbearbeitung *Mein Hüter und mein Hirte* (Psalm 23) aus Lynar B 2 als mögliches Sweelinck-Werk zu diskutieren – „*for no stated reason*“. Mein Grund war das Übergewicht einer für Sweelinck nicht typischen Bearbeitungsweise (kolorierter Diskant-c.f.) in den Außenvariationen. Doch scheint mir heute Curtis' Argumentation einleuchtend und das Stück in der Tat als Bereicherung für Sweelincks Choralbearbeitungs-Oeuvre ernsthaft in Betracht zu ziehen.

Im Blick auf die Werkgruppe der Lied- und Tanzvariationen ist etwas überraschend, daß Curtis in Kapitel III keinerlei Echtheitszweifel gegenüber dem in der Leningrader Tabulatur mit der Angabe *Mr. J. P.* überlieferten Satz *Malle Sijmen* äußert, der sich in der Anspruchslosigkeit seiner Faktur von den beiden anderen Kolorierungen englischer Gerüstsätze (*Pavana Lachrymae* und *Pavana Philippi*) auffallend abhebt. Erst im V. Kapitel nimmt Curtis zu diesem Stück Stellung und versucht, eventuelle Zweifel an seiner Authentizität oder vollständigen Überlieferung abzuwehren: „. . . *there are so many simple pieces of this same type . . . in the English sources that the discovery of one by Sweelinck should not be looked upon with doubts of its authenticity, but with satisfaction at the recovery of a lost genre of his work*“ (S. 115 f.). Wenn Curtis jedoch später feststellt, daß der Leningrader Satz die einzige nichtenglische Version dieses verbreiteten Modells ist und sich nicht wesentlich von den übrigen Sätzen unterscheidet, so liegt es doch nahe, auch in diesem für Sweelinck völlig untypischen Stück eine irrtümlich signierte englische Version zu sehen.

14 Lediglich im Falle von *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (Seifferts Nr. 57) wollte ich damals eine geringe Möglichkeit für Sweelincks Autorschaft nicht ausschließen. Curtis (S. 52) hält meine Argumentation mit der Doppelüberlieferung von Var. 1 für unzulässig, da beide Versionen anonym sind. Es ist indessen zu berücksichtigen, daß Werke eines prominenten Autors größere Chancen haben, in weit voneinander entfernten Quellen aufgezeichnet zu werden. In der stilistischen Beurteilung des Stückes sind Curtis und ich einig. – Dem (wenn auch mit Vorsicht formulierten) Versuch, die anonymen Variationen über *Nun komm, der Heiden Heiland* (Seifferts Nr. 49) mit Samuel Scheidt in Verbindung zu bringen (S. 55, 70) ist der Hinweis auf die im ganzen herrschende Einfallsarmut (s. etwa T. 35-39) und auf eine Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten (vgl. den Übergang von T. 58 zu 59) entgegenzuhalten.

15 Im Vertrauen auf die Evidenz dieses Tatbestandes habe ich dies 1960 nur an einer Partie der letzten Variation exemplifiziert. Nachdem Curtis nun Sweelinck nur allenfalls diese letzte Variation abzusprechen bereit ist (S. 59), möchte ich als weiteres Beispiel den Anfang der ersten Variatio anführen, wo bei dem Versuch, zwischen den Contrapunctus-simplex-Partien T. 1-3 und T. 15-17 den Satz stimmig aufzulockern, nahezu alles mißlingt. Man sehe im einzelnen: die ambitiös auftretende unmotiviert Tenorführung in T. 3-4, von der die verdeckte Oktavparallele zwischen Alt und Baß in T. 4 erzwungen wird; das in der falschen Stimme eingeführte *h* in T. 6; die unausgehörte Sekundreibung zwischen den Mittelstimmen in T. 11; die ersten beiden Zusammenklänge und die Baßführung in T. 14; darüber hinaus die Ungeschicklichkeit im Motivieren von Rhythmuswechsel in T. 3-5, 11, 14-15. Es sei mir gestattet, mich auf dieses eine Zusatzbeispiel zu beschränken, das übrigens durchaus nicht die schwächste Partie des Stückes ist. Alfons Annegarn hat sich meiner Beurteilung des Stückes angeschlossen und es in seiner Neuausgabe in den Anhang verwiesen.

16 AfMw XVII, 1960, S. 275.

In Kapitel IV nimmt Curtis die schon vor Jahrzehnten durch van den Sigtenhorst Meyer¹⁷ aufgeworfene Frage nach der Chronologie von Sweelincks Claviermusik auf breiterer Argumentationsbasis wieder auf. Zu gesicherten Ergebnissen zu kommen, ist hier freilich sehr schwierig. Denn da die Überlieferung erst spät einsetzt, ist sie für die Datierung von Werken nur wenig ergiebig, und unter den sicher überlieferten Werken zeigen sich kaum stilistische Differenzen, die eine Erklärung durch Hypothesen zur Chronologie nahelegen. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit gewinnt Curtis' Vermutung, daß die überlieferten Clavierwerke Sweelincks hauptsächlich nach 1600 entstanden sind, d. h. in der Zeit, in der Sweelinck seine deutschen Organistenschüler ausbildete. „Perhaps“, schreibt Curtis, „Sweelinck's early years were occupied mainly with the composition of vocal music . . . His creative powers at the keyboard during this period may have been manifested through improvisation rather than composition“ (S. 93 f.). Sollte Sweelinck seine Claviermusik tatsächlich erst im Anschluß an eine längere Periode der Konzentration auf das Vokalschaffen geschrieben haben, so würde dies ebenso gut die Fundierung seines Clavierstils auf dem polyphonen Satz wie seine Kompositionsunterweisung auf der Basis von Zarlino's *Institutioni harmoniche* erklären.

Im zentralen und umfangreichsten V. Kapitel (*Sweelinck's keyboard music-style*) behandelt Curtis in vier Abschnitten die Beziehungen einzelner Werkgruppen (Pavanen, Liedvariationen) zu englischen Modellen oder Parallelbearbeitungen, des weiteren den von den Virginalisten übernommenen Figureschatz und als Spezialproblem die Herkunft des Themas der *Fantasia cromatica*, dessen Verbindung mit englischen Lautenfantasien aufgezeigt wird. Reich an Ergebnissen sind besonders die ersten beiden Abschnitte, in denen zwei Pavanen-Bearbeitungen Sweelincks (*Pavana Philippi*, *Pavana Lachrymae*) sowie drei weltliche Variationenwerke (*Malle Sijmen* – vgl. die oben geäußerten Vorbehalte gegen dieses Stück –, *Von der Fortuna*, *Unter der Linden grüne*) in ihren Verflechtungen mit der englischen Virginalmusik und zugleich in ihrer sich davon abhebenden stilistischen Eigenart beschrieben werden. Daß der Kreis der untersuchten Kompositionen eng gezogen ist, ermöglicht eine ausführliche, teilweise fast monographische Behandlung der Einzelwerke, verengt allerdings zugleich den Blick auf das Gesamtphänomen von Sweelincks Clavierstil, das durch die Konzentration auf Kolorierungen und weltliche Variationenwerke nicht in allen seinen Qualitäten sichtbar wird. So unbillig es wäre, vom Verfasser zu verlangen, daß er ein anderes Buch geschrieben hätte, so gern sähe man als Fortsetzung seiner Untersuchungen eine mit gleicher Präzision (wenngleich notwendigerweise mit modifizierter Methode beim Vergleich mit dem englischen Hintergrund) durchgeführte Stilanalyse von Sweelincks Fantasien und Choralbearbeitungen.

III

In seiner Antrittsrede vor der Universität Amsterdam analysiert Frits Noske einige Clavierwerke Sweelincks unter dem Aspekt der wechselnden Dichte in der zeitlichen Aufeinanderfolge musikalischer Ereignisse. Die Momente, die dabei in Betracht kommen, sind Akzeleration, Retardation und Stabilisation. Akzeleration wird erzielt durch rhythmische Diminution von Motiven, durch Verkürzung des Abstandes zwischen Harmoniewechseln, durch allmähliche Verdichtung der Folge imitierender Einsätze und durch Abspaltung von kleiner werdenden Motivfragmenten. Retardation erscheint besonders nach Zäsuren als neues Anheben von akzelerierenden Entwicklungen (doch hätten auch einige Fantasie-Coden hier angeführt werden können); als Stabilisation (Quasi-Stillstand) wirken die Echo-Wiederholung und die Dehnung von Fantasie-Themen zu langmensurierten *cantus firmi*.

Noske interpretiert diese Züge als Hervorhebung der „*forma formans*“, d. h. des zeitlichen Verlaufs eines Stückes, im Gegensatz zur „*forma formata*“, d. h. dem fertigen, gleichsam zu Architektur erstarrten „Opus“ – eine Betrachtungsweise, die durch einen historischen Überblick über die Diskussion des Themas „*Musik als Verlauf und als Werk*“ ergänzt wird.

Noskes analytischer Ansatz bringt überzeugend zentrale Momente von Sweelincks Kompositionsverfahren zum Bewußtsein. Fragt man allerdings nach der Relevanz des Beobachteten im

17 B. van den Sigtenhorst Meyer, *J. P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1933, ²/1946.

Blick auf die Antithese von *forma formans* und *forma formata*, so bleibt eine gewisse Unschlüssigkeit, auf welche Waagschale man es legen soll. Beschäftigt man sich mit Noskes Analysen nach der Lektüre von Curtis' Buch, so liegt es nahe, die von Noske als Beispiel herangezogenen *Fortuna*-Variationen Sweelincks (S. 12 ff.) mit William Byrds Variationen über dieselbe Melodie zu vergleichen. Dabei tritt als das für Sweelinck Charakteristische aber eher eine stärkere Akzentuierung der abschnittsweise deutlich gegliederten Architektur, also der *forma formata*, hervor. Anders wird das Bild, wenn man Sweelincks Stück mit Liedvariationen seines Schülers Samuel Scheidt vergleicht: gegenüber dessen zuweilen bis zu schematischer Starre gehender Architektonik erscheint Sweelinck als der Meister im Vermitteln zwischen Formgliedern, im Schaffen von quasi organischen Verläufen, man möchte sagen: in der „Kunst des Überganges“. Es scheint demnach, als sei für die Charakterisierung von Sweelincks Stil unter dem von Noske gewählten Gesichtspunkt das hervorstechende Merkmal die Ausgewogenheit zwischen Momenten der *forma formans* und der *forma formata*.

IV

Zu den überraschendsten und ertragreichsten Quellenfunden der letzten Jahrzehnte gehören die musikalischen Fragmente, die 1964 bei der Restaurierung der historischen Orgel in der Kapelle von Schloß Clausholm ans Licht kamen. Es handelt sich um ursprünglich mehr als 220 einzelne Papierstücke mit Musikaufzeichnungen, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zum Abdichten der Orgelbälge verwendet worden waren. Nach mühevoller Arbeit des Restaurierens, Ordners und Zusammenfügens konnten die musikalischen Aufzeichnungen, die sich als „*the largest collection of manuscript music which has survived from Danish musical history in the 17th century*“¹⁸ erwiesen, von Henrik Glahn und Søren Sørensen in einer umfassend informierenden Edition vorgelegt werden. Sie wird eingeleitet von einem umfangreichen Textteil (S. 7-67, dänischer und englischer Text in zwei Spalten), in dem die Quelle detailliert beschrieben wird sowie die einzelnen Werke sorgfältig kommentiert und in ihren Beziehungen zum zeitgenössischen dänischen Musikleben erhellt werden. Eine willkommene Zugabe bildet das von Poul-Gerhard Andersen verfaßte organologische Kapitel „*A Report of Investigations Made Concerning the Historic Organ at Clausholm*“ (S. 68-76).

Die Notenaufzeichnungen, auf deren Entstehungszeit und -ort einige wenige Datierungen zwischen 1634 und 1649 und einmal die Angabe „*Hafniae*“ (Kopenhagen) hinweisen, enthalten (sieht man von einem einzelnen Stimmblatt für instrumentale Ensemblesmusik ab) geistliche Vokalmusik und Claviermusik.

Die geistliche Vokalmusik ist vertreten durch eine Reihe von Intavolierungen von geistlichen Concerten aus bekannten Druckwerken; hierzu gehören ein Stück aus Scheins *Opella nova* (1618) und eine Anzahl von Stücken aus dem II. Teil der *Kleinen geistlichen Concerte* von Schütz (1639). Außerdem brachten die Clausholmer Blätter eine Anzahl von bisher unbekanntem anonymen Werken ans Licht. Von ihnen ist als einziges die doppelchörige Motette *Jauchzet dem Herren* vollständig erhalten, die neben dem fragmentarischen vokal-instrumentalen Concert *Höre, Gott, mein Geschrei* qualitativ an der Spitze der vokalen Gruppe steht. Beide Werke werden von den Herausgebern überzeugend charakterisiert als überdurchschnittlich gute Werke der Schütz-Nachfolge, deren Zuschreibung an einen bekannten Komponisten jedoch kaum möglich ist: „*the style is still too anonymous*“ (S. 62). Bedenkt man allerdings, daß das riesige Repertoire der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts nur sehr lückenhaft durch Neuausgaben erschlossen ist, so erscheint es durchaus als möglich, daß das eine oder andere der anonymen Vokalwerke aus Clausholm noch identifiziert werden kann.

Das instrumentale Repertoire enthält ebenfalls eine Anzahl von anonymen, größtenteils zugleich fragmentarischen Werken, deren Verbindung mit Komponistennamen schwer möglich ist; allenfalls für die Choralbearbeitung *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (Incipit des I. Versus auf S. 43, 2. Versus auf S. 162 ff.) liegt eine Zuschreibung an Jacob Praetorius einigermaßen nahe. Im Falle der vollständig erhaltenen Choralbearbeitungen *Allein Gott in der*

18 Vorwort zur Edition, S. 8.

Höh sei Ehr (S. 164 f.) und *O lux beata trinitas* (S. 165 f.) könnte man wiederum sagen, daß ihr Stil „zu anonym“ ist; von den Fragmenten machen eine ganze Reihe den Eindruck des Mittelmäßigen bis Schülerhaften. (Zur Identifizierung wäre noch nachzutragen, daß den beiden auf S. 89 wiedergegebenen Variationenanfängen wahrscheinlich das Baßmodell des *Passamezzo moderno* zugrundeliegt.)

Als Komponisten sind genannt der Flensburger und Kopenhagener Organist Johann Rudolph Radeck sowie die drei bedeutendsten norddeutschen Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius, Melchior Schildt und Heinrich Scheidemann. Freilich ist Radeck nur mit kurzen Fragmenten vertreten, Schildt und Scheidemann nur mit aus anderen Quellen schon bekannten Kompositionen¹⁹.

Dagegen enthalten die Clausholmer Manuskripte von Jacob Praetorius eine bisher völlig unbekannte Reihe von sechs zyklischen Magnificat-Bearbeitungen, die insgesamt 17 erhaltene Einzelsätze umfassen. Nachdem die Zellerfelder Tabulatur Ze I das vorher bekannte choralgebundene Orgelwerk von Jacob Praetorius schon auf den doppelten Umfang erweitert hatte, liegt nunmehr ein noch beträchtlicherer Werkzuwachs vor, der von den Herausgebern mit Recht als der mit Abstand bedeutendste Neugewinn der Clausholmer Quelle betrachtet wird. Glahn und Sørensen konstatieren einerseits den starken Einfluß der Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius' Vater Hieronymus, der bis zur parodieartigen Anlehnung an einzelne Partien des älteren Opus geht, andererseits aber auch die Selbständigkeit in der Rezeption des Vorbildes, die sich in einer reicher kolorierten und orgelgemäßen Schreibweise zeigt. (Letztere kommt u. a. in der intendierten zwei- oder dreischichtigen klanglichen Realisierung des Satzes zum Ausdruck, die in der Edition leider nicht deutlich gemacht wird.) Die geschichtliche Stellung der Magnificat-Reihe charakterisieren die Herausgeber zusammenfassend (S. 38): „*The Magnificat compositions included here are therefore well suited to illuminate a fascinating transition from one generation to the next in the history of organ music.*“

Dieser Bestimmung des Vater-Sohn-Verhältnisses braucht nicht widersprochen zu werden. Fragt man indessen, worin die Clausholmer Magnificat-Reihe das Bild des Komponisten Jacob Praetorius modifiziert, so ist weniger die (eher selbstverständliche) Distanz zum Vater zu akzentuieren als vielmehr die zu den norddeutschen Generationsgenossen Melchior Schildt und Heinrich Scheidemann, mit denen Praetorius die Sweelinck-Schülerschaft gemeinsam hat. Daß auch die Clausholmer Magnificats Werke eines Sweelinck-Schülers sind, ist an Echopartien (S. 11ff., 129ff.), Figurenwerk (S. 111ff., 123, 146), Komplementärrhythmik (S. 128, 146) und am zwei- bis dreistimmigen Satz mit typischen Sweelinck-Techniken (S. 134ff.) zu erkennen. Der zuletzt zitierte zwei- bis dreistimmige 4. Versus des *Magnificat III. Toni* weist als Stilzitat sogar so deutlich auf Sweelinck hin wie wenige der bisher bekannten Choralbearbeitungen von Jacob Praetorius. Doch bilden die vorher beschriebenen Momente eher schmückende Oberflächenerscheinungen einer Satztechnik, deren Basis der vollstimmige, quasi vokale Satz ist und deren Orgelmäßigkeit sich mehr in der erwähnten klanglichen Farbigkeit als in der Stimmführung zeigt. In Sweelincks Instrumentalsatz aber – und darin folgen ihm fast alle seine Schüler, auch Jacob Praetorius mit einem Teil seiner Werke – lassen sich kontrapunktische Satzrichtigkeit und clavieristische Idiomatik nicht als zwei Schichten unterscheiden, sondern sind von vornherein ineins gedacht. Die Sonderstellung, die Jacob Praetorius in dieser Hinsicht in der Sweelinck-Schule einnimmt, ließ sich zwar bis zu einem gewissen Grade auch aus den bisher bekannten Werken ablesen²⁰. Nirgends ist sie jedoch so stark ausgeprägt wie in den Clausholmer Magnificat-Bearbeitungen.

Leider gibt die Quelle keine Auskunft über die Entstehungszeit dieser Werkreihe. Da die erhaltenen Datierungen von Komposition bzw. Aufzeichnung der übrigen Choralbearbeitungen

¹⁹ Immerhin gibt die Clausholmer Aufzeichnung von Scheidemanns Motettenkolorierung *Dic nobis, Maria* durch die Beischrift *Hasleri* erstmals einen Hinweis auf den Komponisten der offenbar nicht erhaltenen vokalen Vorlage.

²⁰ Vgl. das Vorwort zu J. Praetorius, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von W. Breig, Kassel 1974, S. IIIff.

Praetorius' auf eine allmähliche Annäherung an das Stilideal der Sweelinck-Schule hindeuten²¹, möchte man am ehesten an frühe Entstehung, vielleicht noch im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (also vor den in Visby überlieferten Stücken) denken. Gerade für diese Zeit, kurz nach der Rückkehr aus Amsterdam, wäre ein unentschiedenes Schwanken zwischen dem frischen Eindruck durch die Kompositionen des Lehrmeisters Sweelinck und der Anlehnung an den Stil der selbstverständlich als Vorbilder dienenden Orgel-Magnificats des Vaters Hieronymus leicht zu erklären.

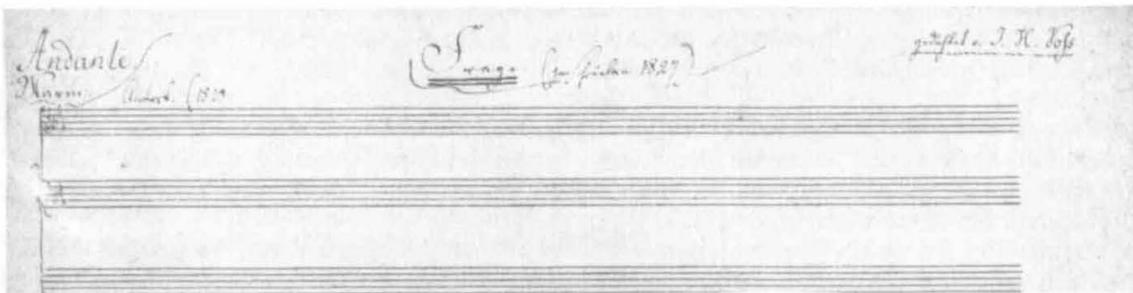
Wertet man die Schöpfung eines Clavierstils, in dem sich italienische Polyphonie und englische Clavier-Idiomatik durchdringen, als Sweelincks epochemachende Leistung, die den neuen Rang der Claviermusik seit dem 17. Jahrhundert begründete, so kann man kaum umhin, in der beschriebenen Eigenart von Jacob Praetorius' Magnificat-Bearbeitungen einen Zug von Provinzialismus zu sehen. Als Dokument für die stilistische Situation der norddeutschen Orgelmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts sind die Clausholmer Magnificats jedenfalls von außerordentlichem Wert, und zwar gerade dadurch, daß sie eine Problematik anschaulich machen, die die Werke Schildts und besonders Scheidemanns, aber auch einige spätere Kompositionen von Jacob Praetorius selbst, vergessen lassen.

Mendelssohniana II

Den Manen Egon Wellesz', des Freundes und Mentors

von Eric Werner, New York

Wieder ist eine Anzahl von Arbeiten über Felix Mendelssohn erschienen, alles ernsthafte Studien ohne leeres Gerede und ohne anekdotischen Krimskräms. Vorab aber eine kleine Kuriosität: einen Scherz des jungen Meisters. Bekanntlich trägt das zweite Streichquartett ein musikalisches Motto, das aus einem Lied *Frage* (Text von J. H. Voss) „*Weißt du es noch?*“ stammt. Hier haben wir nun die Antwort (1828):



Motto des zweiten Streichquartetts op. 13 „*Weißt du es noch?*“

21 Ebenda, S. IV.

Was Mendelssohn damit gemeint hat, und an wen der Scherz gerichtet war, ist unbekannt oder zumindest problematisch. Dagegen enthält Hellmuth Christian Wolffs Beitrag zur *Gedenkschrift für Walther Vetter* (Leipzig 1969) wenig Problematisches, d. h. er hat viele Fragen und Widersprüche in der Persönlichkeit und Kunst Mendelssohns einfach ausgeklammert – manche Stellen lesen sich wie Seiten aus alten Musikgeschichten, bevor man Näheres, ich meine Hautnahes über den Meister wußte. So heißt es: „*Marx war Anhänger von Berlioz, Spontini und Wagner, für deren äußere Steigerungen der Leidenschaftsdarstellungen und Klangtechnik er eintrat, während er Mendelssohn das Fehlen solcher Leidenschaft vorwarf. Aus ähnlichen Motiven richtete auch Richard Wagner seine Angriffe gegen Mendelssohn, die noch weit mehr Verbreitung fanden. . .*“ Das wäre sehr lustig, wenn es nicht die traurige Wahrheit ignorierte. Wolff scheinen Wagners speichelleckerische Briefe an Mendelssohn unbekannt geblieben zu sein, von denen ich zwei in meinem Buch veröffentlicht hatte – sie sind übrigens in der offiziellen Ausgabe der Wagner-Korrespondenz unterdrückt. Die thematische Verbindung aller Sätze eines größeren Werkes ist, wie ich seinerzeit betonte, schon lange vor Mendelssohn bekannt gewesen (z. B. bei C. Ph. E. Bach) und man braucht weder Berlioz noch Mendelssohn oder Bartók für ihre Neuverwendung zu bemühen! Schubert z. B. und die Kleinmeister der Zeit waren zyklischen Ideen sehr zugetan. All dies ist schon gesagt worden, und schlüssiger, als Wolff es vermag.

Von ganz anderem Kaliber ist Martin Gecks Monographie *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* (Gustav Bosse, Regensburg 1967). Geck hatte sich mit dem ganzen Wust der – man muß wohl sagen „angeschwollenen“ – Literatur über dieses Thema auseinanderzusetzen – und ungleich edlen Weinen ist dieser allzuoft aufgewärmte Tratsch mit der Zeit nicht schmackhafter, sondern öder geworden. Nachdem er überall das Unkraut der üblen Nachrede oder des Parteiengänzäns gerodet hatte, konnte er, soweit dies heute noch möglich ist, den blanken, ungeschminkten Tatbestand angeben. Ich beneide ihn nicht um die häßliche Vorarbeit, die aber sein Verdienst keineswegs beeinträchtigt; seine Leistung ist bewundernswert und undisputabel. Freilich hätte er, um die gesamte Situation zu erfassen, eine ganze Soziologie der gehobenen Bourgeoisie Berlins von 1800 bis 1830 geben müssen, doch wäre dies weit über den Rahmen seiner Aufgabe hinausgewachsen. Nichtsdestoweniger eröffnet der Verfasser so manche kaum bekannten Perspektiven auf die Bach-Tradition in Norddeutschland. Es ist unmöglich, im Rahmen einer Besprechung alle Aspekte von Gecks Arbeit anzuführen, doch mag eine knappe Liste jene Resultate andeuten, die bisher umstritten waren und die nun hoffentlich ein für allemal als historische Fakten in die Musikgeschichte eingehen werden:

1. Die Existenz von mindestens zwei, vielleicht drei Fassungen der Matthäuspassion: Bachs Autograph, Altnikols Kopie und die problematische „Vorlage“ von Mendelssohns Aufführungspartitur.

2. Zelters etwas zweideutiger Bachenthusiasmus, der zumindest seinen Zweifel erkennen läßt, ob Bachs Musik nicht „veraltet“ (d. h. obsolet) sei.

3. Justus Thibauts Skepsis gegenüber Bach.

4. Eduard Grells Versuch, Mendelssohns Verdienst zugunsten von Zelter zu schmälern. Ich vermute, daß die überaus kühlen Worte, die Mendelssohn in (unveröffentlichten) Briefen über Grell äußert, auf Grells Gefolgschaft für Rungenhagen zurückgehen. Aus der gleichen Quelle erklärt sich wohl auch Grells Animosität.

5. Bisher umstrittene Einzelheiten der ersten Aufführung von 1829, bezeugt durch Mendelssohns eigene Aufführungspartitur. Warum aber ist Geck so diskret bezüglich der Herkunft jener Partitur? Sie war im Besitz der Schwestern Deneke in Oxford, bevor sie der Bodleian Library übergeben wurde. Wenn auch die Art und Weise, wie Miss Margaret Deneke diese und andere Autographen an sich brachte (hauptsächlich aus dem Besitz von Albrecht Mendelssohn, dem Enkel des Meisters), nicht gerade großzügig genannt werden kann, so besteht jetzt, Jahre nach ihrem Tode, kein Anlaß zu besonderer Feinfühligkeit und Diskretion. Schon Schönemann hat ja auf die Aufführungspartitur im Besitz von Miss Deneke hingewiesen (in seiner *Singakademie zu Berlin*, Berlin 1941, S. 54, N. I.).

6. Die Striche sind nach der Partitur genau angegeben. Von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne kann nicht die Rede sein, höchstens von einer „Einrichtung“ (S. 36-39).

7. Auch die dynamischen Vorschläge Mendelssohns gehen aus seiner feinfühligem Deutung der Textworte hervor. „*Sie können sich auch heute sehen lassen*“ (S. 41).

8. Textänderungen: Mendelssohn hat „nach Berliner Tradition“ den Text der zweiten Choralstrophe (Nr. 63) modifiziert.

9. Schließlich: „*Im Grunde war die Zeit für eine allgemeinzustimmende Aufnahme des Werkes noch nicht reif*“. Ein besonderer Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, ob die „*Wiederentdeckung der Matthäuspasion die Tat eines genialen Einzelnen*“ war, oder ob sie – dem Zeitgeist entsprechend – sozusagen determiniert war. Der Verfasser nimmt durchaus Partei für Mendelssohn; aber es wäre doch eine Untersuchung wert, festzustellen, ob anderwärts, etwa von seiten H. G. Nägelis oder auf Anregung der Familie Pölchau, an ein solches Projekt auch nur gedacht worden ist. Der Verfasser aber sieht, wohl mit Recht, Felix Mendelssohn als den „*genialen Einzelnen*“ an, dessen „*geistige und gesellschaftliche Herkunft*“ man verstehen müsse. „*Dies läßt sich mit den drei Stichworten Bachtradition, Bildungstradition und christliches Sendungsbewußtsein umschreiben*“ (S. 63). Der weiteren Deutung jener Stichworte kann ich nicht ganz beipflichten, denn obwohl sie die „*ehrwürdige Gestalt Moses Mendelssohns*“ erwähnt, bleibt dieser und bleiben seine erlauchten Ahnen – die allerdings dem Verfasser nicht bekannt waren – an der Peripherie oder überhaupt im Dunkel der Vergangenheit. Zwar heißt es: „*So hoch die jüdische Geistigkeit des Hauses Mendelssohn einzuschätzen ist, so wenig steht außer Frage, daß Felix ein gläubiger, ja engagierter Protestant gewesen ist.*“ Das ist sicher wahr und richtig; es hat aber wenig mit der „*Geistigkeit des Hauses Mendelssohn*“ zu tun. Worin äußerte sie sich? Männer wie Lessing, Goethe und Hegel sahen die geistigen Leistungen des Judentums in Moses Mendelssohn verkörpert. Moses seinerseits aber dachte und lebte nicht nur im 18. Jahrhundert, sondern in der Geistesgeschichte seines (wirklichen) Ahnen, des Rabbi Moses Isserles (16.-17. Jahrhundert), des Rabbi Meir Katzenellenbogen (aus Padua, 15.-16. Jahrhundert) sowie seiner geistigen Vorfahren Manasse ben Israel (Zeitgenosse Cromwells) und des Maimonides (12. Jahrhundert). Mit ihnen allen hat er sich in seinen Schriften auseinandergesetzt, auch mit seinem idealen Gegner Spinoza. Von hier kam die Geistigkeit des Hauses Mendelssohn und der den Kindern eingepflanzte Respekt vor ernsthafter Philosophie: Kants und Hegels Werke waren sowohl für Abraham wie für seine Söhne obligatorische Schriften!

Recht ausführlich beschreibt der Verfasser den Anteil jener Erstaufführung an der „*nationalen Romantik, der christlichen Gefühlsreligion und dem musikalischen Ideenkunstwerk*“ (S. 64). Ein Wort der Vorsicht ist vielleicht angebracht: der Verfasser zitiert A. B. Marx' beschwingte Worte über die Matthäuspasion als eine „*religiöse Hochfeier, als lebendigen Gottesdienst der Gemeinde*“. Diese enthusiastische und echt christliche Gesinnung bewahrte Marx jedoch nicht vor dem grimmig-antisemitischen Hohn Zelters, den man u. a. in seinem Briefwechsel mit Goethe nachlesen möge*. Die bemerkenswerten Zeugnisse jener Zeit über die „*Geniekunst*“, der damals, als Konsequenz jener Aufführung, auch J. S. Bach zugezählt wurde, verdienen sehr ernst genommen zu werden; sie bilden einen wichtigen Teil des ideellen Fundaments, auf dem die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts ruhte. Der Verfasser bietet ein gewaltiges Material von Zeugnissen aus privaten und öffentlichen Quellen über die Wirkung der Aufführung. Besonders instruktiv ist die Gegenüberstellung der Briefe von Loebell und der Rahel Varnhagen, jener krampfhaft geistreichen „*Pythia des Salons*“, wie Felix Mendelssohn sie einmal nannte.

Mit Fug und Recht wird vom Verfasser die Frage nach der Rolle des „*Historismus*“ bei der Wiedererweckung Bachs gestellt und grundsätzlich verneint, wie uns scheint, unwiderlegbar: „*Die Tat Mendelssohns hat nicht mehr mit Historismus zu tun als die Entdeckung Shakespeares, die Begeisterung für den Kölner Dom oder der Enthusiasmus für Beethoven. Eher könnte man von einer Renaissance sprechen, worunter dann die engagierte Rückbesinnung auf eine klassisch-nationale Kulturepoche zu verstehen wäre. Doch auch der Begriff Renaissance deckt nur einen Teil des Phänomens . . .*“ (S. 74).

* Freilich war die Abneigung gegenseitig, wie man aus Marx' gehässigen Anspielungen auf Zelter in J. Berl. Allg. Mus. Zeitg. (23. April 1828), als die Drucklegung der Matthäuspasion angekündigt wurde, erkennen mag.

Das letzte Drittel des Buches ist den Aufführungen der Matthäuspassion außerhalb Berlins und ihrer Wirkung auf die folgende Generation und ihre Musiker gewidmet. Der Verfasser konnte sich hier auf sekundäre Quellen verlassen. Dieser zuverlässig und vielfältig behandelte Teil der Untersuchung beschränkt sich auf signifikante Aufführungen und Kritiken. Dankenswert ist auch der Abdruck der Subskriptionsliste der Matthäuspassion von Schlesinger: unter den Persönlichkeiten findet man die Familien Meyerbeer, Mendelssohn und Marx in Berlin; dagegen nur einen Subskribenten in Frankfurt a. M., Justus Thibaut in Heidelberg, den Financier Tedesco in Prag, den alten „Aufklärer“ Sonnleithner in Wien.

Und nun zum *Problem Mendelssohn* (Gustav Bosse, Regensburg 1974, 212 S.). Der stattliche Band, eine Sammlung von Studien und Essays über Spezialfragen der Musik Mendelssohns, enthält vierzehn Beiträge und ein programmatisches Vorwort von Carl Dahlhaus, dem Herausgeber. Er bezeugt, daß Mendelssohns Musik wieder ernst genommen wird, d. h. dieser ist „Problem“ geworden. Das ist warm zu begrüßen, denn problemlose Künstler verdienen gewöhnlich nicht ernstes Studium.

Drei Aufsätze befassen sich mit biographisch-persönlichen Dingen; fünf Arbeiten untersuchen spezielle Werke oder Gattungen, drei weitere Studien bieten detaillierte Untersuchungen über Mendelssohns Kompositionsweise, exemplifiziert an den Ouvertüren, am Violinkonzert op. 64 und an den Streichquartetten; den Abschluß bilden drei stilkritische Essays über die Orgelsonaten, die Klaviermusik und den Kontrapunkt Mendelssohns. Die Frage nach der „Ortsbestimmung“ wird also sehr ernst gestellt und genommen; vom Gesamtwerk des Meisters fehlen nur die geistlichen und weltlichen Kantaten (*Walpurgisnacht!*) und die Lieder, denen ein ganzer Paragraph (S. 59) gewidmet ist. Immer steht Mendelssohns Musik im Zentrum der Debatte, und nirgendwo findet man leeres und ödes Ästhetisieren. Da der Herausgeber auch für das Vorwort zeichnet, sei hier nur bemerkt, daß die Tagung im November 1972, aus der das gegenwärtige Buch hervorging, immer wieder auf den Begriff des Klassizismus und seinen Inhalt zu sprechen kam. Der Herausgeber glaubt, daß der Ausdruck, wenn er auch nicht genau definierbar ist, so doch „eine nützliche heuristische Funktion erfüllt“. Er beläßt dem Ausdruck also eine gewisse Bedeutung, etwa die einer zweiten oder Nach-Klassik, die aber nicht mit Epigonentum verwechselt werden dürfte. Sodann betont er, daß die alte Vorstellung vom „Gehäuse“ der musikalischen Form fragwürdig sei. Meine Generation hatte das schon von August Halm, dann von meinem Lehrer Busoni und Freund Egon Wellesz gelernt – es gibt eben nichts Neues unter der Sonne, selbst wenn unter ihr Felix Mendelssohn zum Problem wird.

Die Begriffe Kontinuität und Diskontinuität passen wohl mehr ins Reich der höheren Mathematik (Funktionstheorie) als in die Musikgeschichte. Als bleibendes Resultat sieht Dahlhaus – und das zu Recht – „die Einsicht, daß eine formenanalytische Begründung ästhetischer und historischer Thesen über Mendelssohn sowohl möglich als auch notwendig ist . . .“

Friedhelm Kemp beschäftigt sich mit Mendelssohns „*Berliner Umwelt*“, einem wegen der Symbiose von Deutschen und Juden während und nach der Revolution sehr heiklen Thema. Im allgemeinen wird der Verfasser trotz des beschränkten Raumes seiner Aufgabe gerecht; doch sei angemerkt, daß Felix Mendelssohn keineswegs ein Bewunderer der Rahel Varnhagen war, wie unten noch ausgeführt werden wird. Das soziologische Element, in dem die jüdische Aristokratie, die man keinesfalls mit Plutokratie verwechseln darf, eine wichtige Rolle spielt, ist allerdings ausgeklammert. (N. B. Mendelssohn war kein Berliner, wie der Verfasser annimmt, sondern war in Hamburg geboren.)

Norbert Miller kommentiert – etwas leichtfertig für meinen Geschmack – die Reisebriefe Felix' aus Italien. Nirgendwo weist er auf die Unzuverlässigkeit der im 19. Jahrhundert gedruckten Briefsammlungen hin; dadurch wird sein Urteil einseitig und geradezu falsch, wenn er sagt (S. 24), daß die Reisebriefe „*Mendelssohns starke Bindung an das Italienbild Goethes*“ bezeugen. Felix' Indifferenz gegenüber aller Archäologie sticht von Goethes Haltung entscheidend ab. Dasselbe gilt von seiner herrlich-ironischen Darstellung der sozialen Klassen in Neapel. Ein zumindest lebhafteres und z. T. weniger idyllisch gefärbtes Bild käme zum Vorschein, wenn der Verfasser an die unretouchierten Briefe herangekommen wäre. Es ist übrigens absurd, von einem „*quälenden Unverständnis*“ Mendelssohns moderner Autoren und Komponisten zu sprechen: war er nicht befreundet mit Chopin, mit Droysen, Schadow, Immermann? Hat er nicht Heine-Gedichte komponiert? Dem jungen Deutschland allerdings stand er aus moralischen Gründen ablehnend gegenüber.

Von Rudolf Elvers stammen zwei Beiträge: (a) eine ziemlich genaue Darlegung von Mendelssohns Nachlaß, und (b) acht Briefe Leah Mendelssohns an den Verleger Schlesinger. Leahs Briefe sind wenig ergiebig und stechen, wie Elvers selbst betont, von ihren sonstigen Tratsch-Briefen ab – es sind nicht mehr als Geschäftsnotizen. Hingegen muß man Herrn Elvers sehr dankbar sein für seine ausführliche Darstellung von Mendelssohns Nachlaß. Gleich hier sei betont, daß das unlängst erschienene Werk *Bankiers, Künstler und Gelehrte* (Briefe der Mendelssohn-Familie, Mohr, Tübingen), treustens ediert und verständnisvoll kommentiert von Felix Gilbert (einem Urenkel des Meisters), viele der Konsequenzen beschreibt, die aus dem Nachlaß erwachsen; sie sind sowohl persönlicher wie finanzieller Natur.

Die Nachlaßangelegenheit ist ein ebenso kompliziertes wie unerfreuliches Kapitel der Hinterlassenschaft, das von Elvers sehr taktvoll und dennoch ohne allzuviel Beschönigung beschrieben wird. Wer, wie der Referent, mit dem Mendelssohnschen Familienklatsch vertraut ist, wird diese Aufklärungen begrüßen, auch wenn sie in gewissen Punkten nur Teile der langen Historie erzählen, in der – ein volles Jahrhundert nach Mendelssohns Tod – das Ur-Böse des Naziregimes noch eine gewichtige Rolle spielte und eine zuverlässige Sammlung aller Briefe, Dokumente und Autographen des Meisters endgültig unmöglich gemacht hat. Nach eingehender Lektüre von Elvers Bericht darf man nicht weiter fragen, sondern muß sagen: Danke, genug, und Schwamm drüber! Nur eine Frage an Kollegen Elvers sei mir gestattet: Wurden im Jahre 1878 die Autographe Mendelssohns wirklich verkauft oder nur „überlassen“, wie ich es in einem darauf bezüglichen Dokument lese?

Carl Dahlhaus verfißt in seinem Essay *Mendelssohn und die musikalische Gattungstradition* zunächst die Bezeichnung, nein, die Klassifizierung Mendelssohns als „Klassizist“. Schon gegen die ersten drei Absätze, die sich damit beschäftigen, habe ich drei Einwände zu erheben: „Mendelssohn gehört einer nachklassischen Zeit an, deren Repräsentanten sich selbst . . . als Nachgeborene, als Epigonen empfanden.“ Es gibt kein geschriebenes oder gesprochenes Wort Mendelssohns, das sich so deuten ließe. Ganz im Gegenteil! Ich will hier nur zwei Briefstellen anführen, die sich aber vermehren ließen: „Nächste Woche dirigiert Herr Girschner in seinem Konzert meine Hebriden; ich sage dir, ich bin Mode in Berlin, sie halten mich aber für einen arroganten Sonderling“ (an Klingemann, 4. II. 1833). „Der Teufel muß meinen Stil geritten haben, daß es alles (oder allen) unverständlich war“ (an Klingemann, 18. I. 1834). Sodann: „ein polemisches Verhältnis zur unmittelbaren Vergangenheit, wie es für die Epochenäsuren um 1430, 1600 und 1740 charakteristisch war, zeigt sich im frühen 19. Jahrhundert nirgends“. Ich gebe hier nur drei eklatante Gegenbeispiele: Ph. E. Bachs und Glucks Verehrung für die Meister der letzten drei Generationen und – per negationem – L. Spohrs Ablehnung des späten Beethoven. Zum dritten: ich habe den Ausdruck „klassizistisch“ nie pejorativ verstanden, sondern als in jeder Hinsicht „unverbindlich“, und habe für Mendelssohn die Kategorie „Manierist“ vorgeschlagen, wobei ich allerdings nicht an „ein Modewort“ dachte, wie Dahlhaus meint, sondern an Goethes Definition: „Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Wortes ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein könne. Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der anderen Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen . . . sucht, je mehr sie beides durch eine reine, lebhaft, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden . . . Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respektablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten . . . in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben“. (In *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl.*) Dahlhaus stellt die zwei Bedeutungen des Wortes „klassisch“ (Epochenbegriff und Hochwertung) nebeneinander und postuliert dann eine Sinngebung für seine Deutung des Begriffs „Klassizismus“. Nach langen semantischen Diskursen kommt er auf den Vorwurf zu sprechen, Mendelssohn sei ein bloßer Imitator; und während er den Vorwurf für das Oratorium wenigstens teilweise gelten läßt, weist er ihn hinsichtlich der Kammermusik und der Sinfonik zurück – ohne die Psalmen, die liturgische Musik, das Liedwerk, die Kantaten auch nur mit einem Wort zu berühren. Die Verschiedenheit der Beziehung Mendelssohns zu den Klassikern oder „Altklassikern“ leitet Dahlhaus, wohl mit Recht, vom höheren Ansehen und der viel längeren Tradition der Gattung Vokalmusik im Verhältnis zur Instrumentalmusik ab.

Textanalyse und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns Elias heißt der Titel einer Untersuchung Arno Forcherts, in der der Autor sich sehr ernsthaft bemüht, den Grundgedanken des *Elias* wie seiner dramatischen, aber nicht szenischen Gestaltung auf die Spur zu kommen und die merkwürdige Antinomie, die diesem Werk sowohl Kraft wie Problematik verleiht, aufzulösen. Das ist ihm im wesentlichen gelungen; er betont Mendelssohns kritischen Sinn gegenüber den ihm vorgeschlagenen Opernlibretti, und der Gedanke drängt sich auf, daß ihm mit einer veritablen „biblischen Oper“ am besten gedient gewesen wäre – doch scheuten sich deutsche Librettisten, die „Schrift der Bühne anzuvertrauen“ (H. Steffens), und vermutlich hätte auch der Meister selber nicht geringe innere Hemmungen zu überwinden gehabt. Aber er ist diesen Hemmungen auf seine Art Herr geworden in der Bühnenmusik zu Racines *Athalie*. Dankenswert ist besonders des Verfassers Beachtung der „symbolischen“ Punkte, die auf Mendelssohn selbst zurückgehen (S. 70) und die wohl einem Christus-Oratorium angemessen wären, aber nicht dem „Elias“-Stoff, wo es „ihm sehr im Gegenteil darauf ankam, der Hauptperson... lebendige, realistische Züge zu verleihen“. Schließlich gerät Mendelssohn, hauptsächlich durch Schubrings Dickfelligkeit, der um jeden Preis den alten Propheten zu einer christologischen Puppe machen wollte, in eine Zwickmühle, aus der ihn nur „beschauliche“ Texte hinauszuführen schienen, die in ihrer Allgemeinheit „den Charakter des Beliebigen erhalten“. Danach werden die epischen mit den dramatischen Elementen des Textes verglichen, und der Leser wird gewahr, daß Mendelssohn zwischen dramatischen, epischen, symbolischen und – vielleicht auch – opernartigen hin- und hergerissen wurde. Einige sehr treffende Bemerkungen über die Gründe, die Mendelssohn bestimmten, sich für den Stoff des *Elias* zu entscheiden, finden sich überall in diesem aufschlußreichen Essay. Man ist schließlich geneigt, A. Einsteins Seufzer zuzustimmen, wonach das Oratorium im 19. Jahrhundert eine von vornherein verfehlte Form war.

Lars Ulrich Abraham hat sich ein scheinbar leichteres Thema gewählt: *Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung*. Man wird aber aus allem durch zu viel Ästhetik entstandenen Phlegma gerissen, wenn man gleich zu Anfang liest: „Volkstümlichkeit, als Beliebtheit in weiten Kreisen verstanden, ist dem Historiker in der Regel Anlaß zum Mißtrauen und trübt sein ästhetisches Urteil“. Das ist – in gewissen Schranken – sicher richtig; welches sind diese Schranken? Nun, versuchen wir ein paar Experimente mit „volkstümlichen“ oder allgemein populären Stücken aus der Zeit Mendelssohns. Da wäre etwa Silcher zu nennen, wohl auch Julius Otto, gewisse Lieblingsstücke aus Wagners Opern (*Lied an den Abendstern*, *Brautmarsch* und ähnliches), wohl auch Arien oder Lieder aus Webers und Lortzings Opern, Offenbachs Operetten, ein Paar Lieder von C. Bohm, und sicher ein paar Lieder von Schubert und Schumann. (Hier ist nur das deutsche Repertoire betrachtet.) Abgesehen von einigen wenigen Chören von Silcher, der *Wacht am Rhein* und ähnlichem, sind die Triviallieder von Bohm, Proch, ja auch Lortzings *Auch ich war ein Jüngling...* der Vergessenheit verfallen, im Gegensatz zu allen anderen genannten Stücken. Vielleicht darf man kühn behaupten, daß, was sich 150 Jahre im Repertoire gehalten hat, wirklich von Dauer und wohl auch von Wert ist. Gerald Abraham, der mit L. U. Abraham ja nicht verwechselt werden darf, beurteilt in seiner üblichen leichtfertigen und gedankenarmen Art Mendelssohn, Bruckner und Reger mehr oder minder als tragische „*might have beens*“. (*A Hundred Years of Music*, 3rd ed., London 1964, p. 60, 169f., 172f., 230.) Als Gegenprobe könnte man an Lieblingsstücke des 19. Jahrhunderts denken, die sich trotz aller einstigen Popularität nicht haben halten können, wie etwa Melodien von C. M. von Weber, so aus *Preziosa*, oder aus Kreutzers *Nachtläger von Granada*. Aber so bedenkenswert mir Abrahams Abwertung der Popularität erschien, so bedenklich erscheint mir seine Prozedur, Musiklexika, und gar nur deutsche, für eine ernsthafte Beurteilung eines Meisters heranzuziehen. Das Problem der Popularität ist keineswegs neu; und das Beste hat Schiller in seiner berühmten Kritik von Bürgers Gedichten gesagt. Wie sehr der unbefangene Leser von tendenziösen Vorurteilen abhängig wird, ist bekannt; ja, selbst Abraham ist dieser Gefahr erlegen, als er nicht bemerkte, daß H. J. Mosers Vorwurf der „anlaßlosen Schwermütigkeit“ auf R. Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* zurückgeht. Übrigens hat Moser in seinem 1935 erschienenen Lexikon mehr Courage gezeigt als viele seiner Kollegen, da er „Mendelssohns Rasse“ nicht als Anlaß der Herabsetzung anerkennen wollte. Quantum mutatus ab illo! Wie anders hat Moser Mendelssohn in seiner *Geschichte der deutschen Musik* beurteilt, und wie anders wieder in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Nach 1960 heißt es in

einem DDR-Musiklexikon (H. Seeger): „*Die Wiederbelebung des Werkes und ein neues Mendelssohn-Bild auf der Grundlage neuer Forschung zeichnen sich ab*“ (1965). Auch mein Mendelssohn-Buch heißt „*a new image of the composer*“ (1961/62).

Nach dieser Parade von „*Ansichten und Urteilen*“, in der auch R. Wagner nicht fehlt, geht Abraham dazu über, „*stichhaltige Maßstäbe*“ zu finden, also objektive Kriterien, anstatt der subjektiven und meist unbegründeten Urteile. Mit Recht bemerkt er: „*Seriosität und Popularität scheinen einander auszuschließen, das Musikalisch-Schöne . . . gilt . . . als verdächtig*“. Es folgen einige konkrete Beobachtungen, die als „*Arbeitsskizzen für ernste Analyseversuche dienen können*“: zur Melodik, zur Harmonik, zur Form, zum Rhythmus. In jeder dieser Sparten hat Abraham Treffendes gesagt und damit eine wertvolle Unterlage für eine detaillierte stilkritische Arbeit geschaffen. Der Verfasser hat Mendelssohns Komposition „gegen den Text“ des „*hoch dort droben*“ leider nicht beachtet. So ist diese scheinbar harmlose und gewiß nicht vordergründige Kunstform der Chorlieder doch zum Ansatz für sehr ernsthafte und tiefgründige Gedanken geworden. Dabei werden einige immer wiederholte und oft unzutreffende Verurteilungen widerlegt, andere auf ein gerechtes Maß zurückgenommen. Eine merkwürdige und auch instruktive Parallele bildet Othmar Wesselys Studie *Bruckners Mendelssohn-Kenntnis* in den *Bruckner-Studien* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975.

Die folgende Arbeit über die Musik zum *Sommernachtstraum* „*. . . fein und geistreich genug*“ von Friedhelm Krummacher ist, um es kurz zu sagen, zwar fein, bemüht sich jedoch weniger um elegante Formulierungen als um gewisse ästhetische Postulate, die der Verfasser gewissenhaft und überzeugend vorbringt. Diskutiert werden Fragen wie Originalität, Manier, Klassizismus, Textbehandlung, Dramaturgie u. a., das sich einer ausführlichen Nachzeichnung entzieht. Von der 28 Seiten langen, gründlichen Arbeit sei daher nur der letzte Abschnitt (IV.) kommentiert, da er eine bedeutsame Analyse der Schauspielmusik, oft im Vergleich mit der Ouvertüre, unternimmt. Zunächst untersucht er genau die Zitate aus der Ouvertüre und die Zitate aus den Entreacts der Theatermusik, ihre Funktion und auch ihre Hermeneutik. Bei dieser Gelegenheit kommt er auf den sogenannten „*Elfenton*“ bei Mendelssohn zu sprechen und findet seine wichtigsten konstitutiven Elemente. Dankenswert ist des Verfassers Zurückweisung der öden Kennmarke „*Elfenstück*“ für die „*Scherzi der reifen Kammermusikwerke, . . . die ein so subtiles wie intrikates Spiel mit Substanz und Form treiben*“. Es gelingt ihm, an Hand der Schauspielmusik den strikten Beweis der stetigen Entwicklung von Mendelssohns Kunst zu führen, und er formuliert das Resultat mit den gedankenreichen Worten: „*an den Platz einer lockeren Reihung . . . rückt die konsequente Ausformung eines eigenen Satzplans; das Vertrauen auf spontane Erfindung . . . wird von einer eher reflektierenden Kompositionsweise verdrängt; . . . und statt durch Vielfalt, Abwechslung und Gegensätzlichkeit wird das Satzideal durch Ausgleich, Vermittlung und Verdichtung geprägt. Kurz: maßgeblich werden kompositorische Prinzipien, die sich mit den Kategorien der Ökonomie und Konzentration, des Kombinatorischen und Organischen fassen ließen*“. Die Ouvertüre, die hier mit der Theatermusik verglichen wurde, sieht der Verfasser als ein „*heterogenes*“ Werk. Ihr gesamtes thematisches Material wird aber, wie ich seinerzeit ausgeführt habe, von absteigenden Dur- und Molltetrachorden beherrscht. Mit einigen Formulierungen bin ich nicht ganz einverstanden, und in einem Punkt muß ich dem Verfasser widersprechen. Er behauptet, daß die Übertragungen von *Lieder ohne Worte* und von *Sonatenrondi* auf andere Instrumente erst mit op. 44 (Quartette) begonnen habe; das ist nicht richtig. Das Scherzo-Sonatenrondo ist bereits im Oktett op. 20 „*vorgeahmt*“, das Notturmo (sicher ein Lied ohne Worte) wurde lange nach dem ebenso geformten langsamen Satz der Italienischen Sinfonie geschrieben. Dieser Satz wurde nach Zelters Tod konzipiert (1832), und in ihm hat Mendelssohn seinem alten Lehrer ein Denkmal gesetzt, in der Form eines Zitats *Es war ein König in Thule* nach Zelters Melodie. Sehr dankenswert ist die eingehende Formanalyse des Notturmo, in der der Verfasser es als Mischung zweier Typen von *Liedern ohne Worte* einreihet: dem sog. *Chorlied* und dem Lied mit figurierter Begleitung. Schließlich wird in einem bedeutsamen Satz die Analyse von Drama und dessen Musik gerechtfertigt: „*Der Synthese des Heterogenen in der Dichtung entspricht die Bindung der Widersprüche in der Komposition, verkettet durch das System der Zitate und Analogien*“.

Vom selben Verfasser stammt auch ein zweiter Essay: *Zur Kompositionsart Mendelssohns* – Thesen am Beispiel der Streichquartette. Auch dies ist eine verdienstvolle Arbeit, aber in vie-

ler Hinsicht so apodiktisch gehalten, daß ihre neuen Gedanken, oft von schwer haltbaren Prämissen begleitet, nicht hieb- und stichfest sind, und ihre Auswertung eine eigene Studie erfordert, die diesen Rahmen überschreiten würde.

Von Martin Witte kommt eine knappe Studie über die *Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*. Das Thema ist nicht gerade dankbar, denn der Meister pflegte alle Programmdeutungen, mit Ausnahme seiner Reformationssinfonie, sarkastisch zu kommentieren. Der Verfasser ist sich dessen völlig bewußt und war so ehrlich, grundsätzliche Bedenken selbst anzuführen. Im großen und ganzen ist aber seine Deutung, die solche Programme als Parallelerscheinungen zu Beethovens *Pastorale* ansieht, sinnvoll und überzeugend. Er hat auch gespürt, daß die „Beziehungen“ in der Italienischen Sinfonie am undeutlichsten sind. Das Menuett hat keineswegs italienische Lokalfarbe, sondern entspricht eher einem gemächlich bürgerlich-deutschen Tanz – und der langsame Satz ist als eine Mischung von Zelter-Memorial und einem Pilgergesang à la *Harold en Italie* noch am ehesten zu verstehen. Der Verfasser behauptet, Mendelssohn selbst habe gesagt, daß im „zweiten Satz Neapel ...mitspielen sollte...“. Das Briefzitat ist ungenau wiedergegeben; es heißt:

„Rom, den 1. März 1831

. . . Wenn ich nur noch die eine von den beiden Symphonien hier fassen könnte! Die italienische will und muß ich mir aufsparen, bis ich Neapel gesehen habe, denn das muß mitspielen . . .“

Und in der Tat, ich entdeckte in der Bibliothek des Conservatorio Reale in Neapel den Anfang der Italienischen Sinfonie, eine Seite geschrieben vom Komponisten als Particell, der Rest von einem Kopisten. Es war indessen nur der erste Satz – und wir wissen, daß der langsame zweite Satz erst im Herbst 1832 fertiggestellt wurde. Ich stehe übrigens dem von Witte verwendeten Ausdruck „Matrize“, als „Formmodell“, verständnislos und ablehnend gegenüber.

Bei Matthias Thomas' *Beitrag zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren* muß ich mich auf einige Randbemerkungen beschränken. Die Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit der Entstehung und Revision der Ouvertüren zu *Ruy Blas*, *Hebriden* und *Schöne Melusine*. Die meisten der angeführten Tatsachen waren mehr oder weniger bekannt, aber der Verfasser hätte den wenig bekannten Durchfall der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in Paris, von dem Liszt berichtet, anführen dürfen, da er in gewissem Zusammenhang mit der Revision der *Hebriden*-Ouvertüre steht: Mendelssohn war, vielleicht zum erstenmal im Leben, in seinem Urteil unsicher geworden! Ein wahres Glück, daß ihm Thomas' Zensur „*Es fehlt ihm die Reserve, einen musikalischen Gedanken zu Ende zu bringen, womit auch ein Mangel an Dispositionsvermögen ... zusammenhängt*“ nicht bekannt war! Schade um den begabten Jüngling!, so möchte man mit Herrn Thomas ausrufen. Der Rest des Aufsatzes ist der *Schönen Melusine* gewidmet; außer einigen interessanten Bemerkungen über die Revision der Instrumentierung hören wir aber nicht viel Neues – bis zum abschließenden Abschnitt. Da geht's aber hoch her: wieder einmal wird von „klassischer“ Instrumentation gesprochen, ohne daß sie definiert würde – als Nebenprodukt (der Revision der *Hebriden*) wurde dem daraus sich entwickelnden kontrapunktischen Stil über weite Partien das von Beethoven geforderte „*poetische Moment*“ hinzugewonnen – ja, da haben wir ja das Wundertier: den „*poetischen*“ Kontrapunkt! Hier kann ich der Versuchung nicht widerstehen, eine bedeutsame Bemerkung Thomas Manns zu diesem Thema zu zitieren: Im *Doktor Faustus* schreibt Adrian Leverkühn: „*Mendelssohn, für den ich, wie Du weißt, viel übrig habe, fing sozusagen mit Beethovens dritter Periode, i. e. mit dem mehrstimmigen Stil, gleich an, und das war mehr und anderes als Zelter-Schule. Alles, was ich gegen ihn einzuwenden habe, ist, dass ihm die Polyphonie zu leicht wurde. Er ist, trotz Elfen und Nixen, ein Klassiker*“. Der Begriff „Klassizismus“, mit dem im ganzen Buch operiert wird, ist wie Thomas richtig bemerkt, „*noch immer eine der rein provisorischen Eintragungen...*“. Wenn schließlich die „klassizistische“ Aufarbeitung der Vergangenheit, vor allem der Griechen, à la Winckelmann herangezogen wird, so möchte man doch Herrn Thomas daran erinnern, daß Mendelssohn sich nicht für Archäologie interessierte, und daß für ihn die Antike in der Musik aus Lassus und Palestrina bestand, für die Mendelssohn sehr viel Verständnis aufbrachte. Er hat auch in seinen Schauspielmusiken zu *Antigone* und zum *Ödipus in Colonos* nie archaisiert.

Reinhard Gerlach führt in seiner Arbeit über *Mendelssohns Kompositionsweise II* seine Grundthese von der schöpferischen Erinnerung des Meisters an Gestalten und Gefühle der Jugend überzeugend weiter; vor allem in den Skizzen zum Violinkonzert. Schade, daß wir so we-

nig über die Assoziationen wissen, die die herangezogenen Stellen begleiten, auch wenn wir die fortwährende Revisionsarbeit betrachten und bewundern! Kein Verständiger wird seiner Konklusion widersprechen, daß es sich bei diesem chef d'oeuvre um ein Werk handelt, daß eine „auf idealer Humanität gegründete kompositorische Struktur besitzt“.

Susanne Grossmann-Vendreys Aufsatz über *Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65* ist mir schon dadurch aufgefallen, daß er mit einer unrichtigen Behauptung anfängt – der „Tatsache, daß sie (die Orgelsonaten) kaum gespielt werden“. Das mag vielleicht für Deutschland gelten, über dessen Orgelrepertoire ich wenig weiß; für die U.S.A., England und Frankreich ist ihre Behauptung falsch: in England und Amerika gehören die Orgelsonaten zum festen Repertoire, und in beiden Ländern wird für die Aufnahme in die *Organist's Guild* die Beherrschung und Kenntnis aller Sonaten gefordert. Ganz davon abgesehen, hat sich die Verfasserin, der man solide Arbeiten über Mendelssohns historische Interessen verdankt, zu sehr vom Terminus „Sonate“ beirren lassen, den Mendelssohn ganz und gar nicht „akademisch“ verstanden hat. Sie kommt einer ernsthaften Stilanalyse dort näher, wo sie die „Offenheit der Formen“ betont mit ihren „Einfügungen stilistisch fremder Sätze“ – und erkennt, daß es „keinem Zweifel unterliegen kann, daß Mendelssohn die stilistischen ‚Brüche‘ beabsichtigt hat“. Sie verfällt auf eine andere Betrachtungsmöglichkeit – diese als Collagen anzusehen, und fügt eine kurze geistesgeschichtliche Erörterung der Collage an. Sie meint, daß Mendelssohn jede Provokation der Stilbrüche unterließ und die scharfen Kontraste „tunlichst zu verdecken trachtet“. Daß, so gesehen, das abschließende Andante der 6. Sonate „verkappten Tanzcharakter“ hat, war mir neu; ich hatte den Satz, den Mendelssohn selbst als „Finale“ bezeichnet hat, für eine (beabsichtigte) Reminiszenz an *Sei stille dem Herrn* aus dem *Elias* gehalten. Die Verfasserin ist sich aber der sehr ins Einzelne gehenden „Substanzgemeinschaften“ der einzelnen Sätze wohl bewußt und zählt sie auch auf. Es folgt eine deskriptive Analyse der Sonaten, die aber weder die Vielfalt noch auch die Schwächen in der Behandlung der Orgel erwähnt.

Ein verwandtes Thema, *Mendelssohn in der Klaviermusik seiner Zeit*, wird von K. G. Fellerer ganz anders angepackt. Schon der Titel des Essays betont mehr den Einfluß, den Mendelssohn auf seine Zeit hatte, und die für ihn charakteristischen Stilmerkmale, die seine „Mitwelt und wohl auch Nachwelt bereitwillig aufnahmen“. „Aus Eklektizismus und Manierismus auf der Grundlage eines klassischen Ordnungsprinzips wird Mendelssohns persönliche Kunst“, so heißt es gleich zu Anfang. Der Satz scheint mir einen inneren Widerspruch zu enthalten, denn die beiden Merkmale Eklektizismus und Manier vermögen wohl ein Kunsthandwerk, nicht aber ein Kunstwerk hervorzubringen. Dagegen sind Fellerers Bemerkungen über die neue Klaviermechanik und ihre Bedeutung für Mendelssohns klavieristische Klangvorstellung sehr bedeutsam. Seine Beurteilung von Mendelssohns Fugenbehandlung trifft trotz ihrer Knappheit den Nagel auf den Kopf; er hätte hinzufügen mögen, daß C. Francks Fugenstil direkt auf Mendelssohn zurückzuführen ist. Unbekannt war dem Verfasser die Ouvertüre für Klavier vierhändig (g-moll), ein Werk von einer Polyphonie, an die – vor Reger – kein Meister des 19. Jahrhunderts heranreicht. Reger war sich auch völlig bewußt, daß er von Mendelssohn gelernt habe, wie er in einem Brief an Adolf Wach andeutet. Fellerer behauptet: „Mendelssohn trat in Leipzig in den gleichen Gegensatz zu Moritz Hauptmann, E. Fr. Richter, F. David... und in bestimmtem Sinne auch zu Robert Schumann“. Das ist nur teilweise richtig – der Verfasser begründet seine These nicht, aber es ist nicht schwer, sie zu interpretieren: Mendelssohns „Empfindungsbetonung“, die virtuose Spieltechnik stehen der „strukturell-formalen“ Richtung seiner Lehrer Zelter und Moscheles gegenüber. (Den Letztgenannten für die „strukturell-formale“ Tendenz in Anspruch zu nehmen, ist etwas willkürlich.) Daß Hauptmann bei aller Strenge Mendelssohn näher stand als dem „poetischen“ Schumann, wird sich wohl beweisen lassen; auch tritt der Gegensatz zwischen Schumann und Mendelssohn gerade in ihren Klavier-sonaten schärfer zutage als in ihrer Kammermusik oder in den Sinfonien. Das liegt ebensowohl in ihrer verschiedenen Einstellung zu „autobiographischen“ Kompositionen begründet wie in der Tatsache, daß Schumann wirklich nur seinen, nur ihm eigenen Klavierstil schreiben konnte, Mendelssohn aber nicht. Es war eben diese Farblosigkeit seines Klaviersatzes (auszunehmen davon sind wohl nur einzelne Stücke wie das Bartók „vorahmende“ *Lied ohne Worte* Nr. 24, die *Variations sérieuses* und vielleicht das *Rondo capriccioso* und die *Serenade*), die es den Nachahmern leicht machte. Fellerer hat auch den Weg gezeichnet, den die Nachahmer fanden: die

Mischung von Sentimentalität und Virtuosität.

Den Beschluß des inhalts- und gedankenreichen Bandes macht eine feine, kleine Studie über *Mendelssohns Kontrapunkt* von Rudolf Stephan. Der Verfasser nennt die Arbeit „*vorläufige Bemerkungen*“ – so daß man auf eine Erweiterung der darin angesprochenen Gedanken hoffen darf. Und sie wäre wohl angebracht; denn Mendelssohn war, wie schon eben bemerkt, der größte schöpferische Kontrapunktiker des 19. Jahrhunderts vor Reger. Der Verfasser geht von der „neuen“ Einstellung Mendelssohns gegenüber dem Mollgeschlecht aus und nennt dabei als seine Vorbilder Viotti und Cherubini; er hätte auch Schubert erwähnen können, allerdings erst von etwa 1832 an, als Schuberts Instrumentalmusik bekannt wurde. Des weiteren erläutert der Verfasser sorgfältig Moritz Hauptmanns Äußerungen und Bemerkungen über das Wesen des Kontrapunkts. Die Frage des periodischen Melos in der Polyphonie wird erwogen und an Mendelssohns Werk exemplifiziert. Hier wäre vielleicht hinzuzufügen, daß der Meister sich in seinen kontrapunktischen Werken nicht auf Thementeilungen oder Engführungen beschränkt, sondern oft genug Themen erweitert und diese Erweiterungen im doppelten Kontrapunkt verwendet – wie etwa im *Elias*, Nr. 41, „*Wohlan, alle . . .*“. Der Verfasser hat diese Technik zwar nicht besonders erwähnt, aber er hat auf ähnliche Fügungen in der Motette *Aus tiefer Noth* hingewiesen. Er schließt mit einer Besprechung jenes Quartetts ab, dem das Motto „*Weißt du es noch?*“ autograph vorangestellt ist. Danach kommt er zu einer These am Schluß, der ich aber nicht beipflichten kann, weil Stephan es sich damit gar zu leicht macht: für ihn ist die Kontrapunktik Mendelssohns „*ihrer Besonderheit entkleidet und zu einem gewöhnlichen musiksprachlichen Mittel geworden, das ganz bestimmten Sphären zugehört, etwa dem Oratorium, der geistlichen Musik und in anderer Gestalt der Kammermusik*“. Und wie steht es mit den großartigen polyphonen Stellen seiner Symphonien, wie mit seinen Klavier- und Orgelfugen, nicht zu vergessen die oben erwähnte Ouvertüre zu vier Händen? Mit anderen Worten: es gibt – ausgenommen das Lied in allen seinen Arten (Chorlied, Sololied, Lied ohne Worte) keine einzige Form, in der Mendelssohn sich nicht ausgiebig des polyphonen Satzes bedient hätte, wobei auch die beiden frühen Doppelkonzerte für zwei Klaviere nicht vergessen werden dürfen, besonders das zweite. Dessen Finale besteht aus einer Doppelfuge, in die das Seitenthema eingeflochten wird. Mendelssohn bedarf des Kontrapunkts hier nicht zur „Verdichtung“ seines Gewebes, sondern zur Integration: so hat er oft Themen, die ihm wichtig schienen, kontrapunktisch verarbeitet, auch wenn sie ursprünglich nicht daraufhin erfunden waren, z. B. im letzten Satz der Schottischen Symphonie, der doch ganz homophon angelegt war, und wo die unerwartete polyphone Behandlung (T. 182-220) zu einer gewaltigen Steigerung führt, in die er den Bläseruf aus Takt 37 einbaut. So hat er mit symbolkräftiger Wirkung in das Finale seines zweiten Klaviertrios einen berühmten Cantus firmus, in die Ouvertüre zum *Paulus* den Choral „*Wachet auf*“ eingefügt. Die Polyphonie ist ihm geläufig und vertraut, keine Fleißaufgabe, sondern sein Hauptmittel der Steigerung, der Interpretation und der Symbolik.

Das ganze Buch verdient sorgsamste Aufmerksamkeit aller jener, die sich um die Musik zwischen Beethoven, Wagner, Liszt und Brahms bemühen und den Ausgang der klassischen und den Beginn der neudeutschen Musik näher verstehen wollen. Trotz dieser verdienstvollen Arbeit bleibt die Bezeichnung „Klassizismus“, wenn auch vage umschrieben, als definierter Stil genauso problematisch wie etwa „Romantik“.

Pluralismus der Methoden als Problem Zu Ingmar Bengtssons Buch „Musikwissenschaft – eine Übersicht“ *

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Das Fehlen einer zusammenfassenden Darstellung des Fachs Musikwissenschaft ist ein Mangel, den nicht nur Studienanfänger spüren. Wirksam wird er zumal in Sprachbereichen, in denen schon die Standardliteratur fremdsprachliche Lektüre fordert. Das vorerst nur auf Schwedisch vorliegende Werk von Ingmar Bengtsson (Uppsala) schließt die Lücke für den skandinavischen Sprachraum in erstaunlicher Vielseitigkeit. Die Besprechung einer Arbeit, die deutschen Lesern schwer zugänglich ist, bildet eine müßliche Aufgabe. Doch verdient es Bengtssons Buch, in dieser Zeitschrift präsentiert zu werden. Dennoch muß hier ein Hinweis ausreichen, während für die Diskussion einzelner Fragen auf die Stellungnahmen verwiesen werden kann, die in Jahrgang 1975/1 der *Svensk tidskrift för musikforskning* erschienen sind.

I

Obwohl Bengtssons Arbeit kein umfassendes Handbuch sein will, bietet sie doch weit mehr als alle bisherigen Einführungen. Als aktuelle Übersicht, die gleichmäßig die Sparten des Faches bedenkt, wendet sie sich primär an Fachstudenten und weiter an Interessenten aus anderen Fächern. Die praktische Brauchbarkeit – unterstrichen durch unpräventöse Formulierung – bekundet sich nicht nur an ausgiebigen bibliographischen Hinweisen. Zur Leistung Bengtssons gehört es, daß das Buch auf die Lage des Fachs und die Bedürfnisse des Studiums in Schweden und den anderen nordischen Ländern bemessen ist. Das zeigt sich auch an den Verweisen auf Beispiele, die Lesern in Skandinavien näher vertraut sind als andernorts. Zudem bezieht sich das Buch auf ein Studiensystem, das durch beträchtliche Reglementierung auch in den „kleinen Fächern“ bestimmt ist und von den Studenten stete Leistungskontrollen nach strenger Punktwertung fordert. Das mag man abschreckend finden, doch sind entsprechende Tendenzen hierzulande nicht mehr zu ignorieren. Damit erhält Bengtssons Werk zusätzliche Aktualität, und auch wenn es derzeit im deutschen Ausbildungssystem kaum auszunutzen sein dürfte, ist dennoch nicht zu leugnen, daß auch bei uns das Bedürfnis nach einer praktikablen Übersicht über das Fach besteht. Überdies geht es Bengtsson weniger um eine Einführung in Tatsachen und Kenntnisse als vielmehr um methodische Grundlagen und terminologische Voraussetzungen. Und das dürfte sein Buch für jeden belangvoll machen, der nicht nur an speziellen Themen interessiert ist.

II

Von der praktischen Absicht des Buchs sind Auswahl und Darstellung der Sachgebiete bestimmt. Daß eine so weite Übersicht die Teilbereiche relativ knapp behandeln muß, versteht sich. Gewiß kann man – je nach Interesse – manches vermissen. Engherzig wären aber alle Einwände, die nur auf Ergänzungen zielen. Bemerkenswert ist im Gegenteil, welche Fülle an Information auf knappem Raum mit größter Vielfalt von Anregungen und Überlegungen verbunden wird. Die Absicht freilich, sachliche Darstellung und methodischen Pluralismus zu koppeln, impliziert teilweise einen Verzicht auf eigene Urteile des Autors. Für Studenten etwa könnte es verwirrend sein, wenn divergierende Meinungen oder Methoden nebeneinander stehen, ohne daß eine definitive Entscheidung getroffen würde. Doch bedeutet das nicht, daß nicht im Verlauf des

* Ingmar Bengtsson: *Musikvetenskap – En översikt*. Stockholm 1973. Esselte Studium (Scandinavian University Books). IV und 448 Seiten.

ganzen Buchs die Stellung Bengtssons deutlich würde, die nicht nur durch Toleranz ausgezeichnet ist, sondern zwischen konträren methodischen Möglichkeiten zu vermitteln sucht.

In seinen eigenen Arbeiten zu „historischen“ wie „systematischen“ Themen hat Bengtsson selbst jene Positionen verbunden, die er hier stichworthaft benennt: natur- und geisteswissenschaftliche Verfahren oder anders: „empirische“ und „hermeneutische“ Orientierung. Sein Buch könnte wohl dazu beitragen, eine Methodendebatte voranzutreiben statt weiterhin aneinander vorbei zu reden. Denn es ist Bengtssons Ziel, die Teildisziplinen gleichmäßig vorzustellen, ihre verschiedenen Aspekte in Wechselwirkung zu sehen und divergierende Richtungen wo möglich anzunähern. Das Buch gliedert sich in sechs Hauptteile mit 20 Kapiteln (zitiert: I.-VI., 1.-20.), die zudem in kleinere Abschnitte unterteilt werden. Der Bogen reicht von wissenschaftstheoretischen „Präludien“ (I., 1.-4.) und historisch-bibliographischen „Prämissen“ (II., 5.-7.) über eher systematische Themen (III., 8.-12.) bis zu Fragen der Theorie und Analyse (IV., 13.-14.) und zu den Komplexen von Musiksoziologie und -ästhetik, Musikethnologie und -historie (V., 15.-18.). „Postludien“ zur Situation des Fachs und zum Fachstudium in Schweden bilden den Abschluß (VI., 19.-20.). So unberechtigt es demnach wäre, nur geltend zu machen, was man vermissen mag, so wäre doch zu überlegen, wieweit die Probleme der Teilgebiete artikuliert werden. Zu fragen wäre also nach der Balance zwischen den Bereichen einerseits, nach der Akzentuierung ihrer Aufgaben andererseits.

III

Im ersten Hauptteil wird die Frage „*Was ist Musik*“ nach strukturellen, sozialen, anthropologischen und akustischen Kategorien skizziert (I., 1.). Dabei deuten sich Beziehungen zu den später behandelten Teilgebieten an, und daß der Begriff des Kunstwerks hier nicht exponiert wird, weist schon auf eine Fächerung hin, die sich nicht mit dem herkömmlichen Vorrang europäischer Kunstmusik zufrieden gibt. Der Akzent liegt auf dem Modell einer „*Kommunikationskette*“ (I., 2.), das Relationen vom „Produzenten“ über Notierung, Ausführung und Wahrnehmung bis hin zum „Empfänger“ beschreiben will. Das Grundmodell ist erheblicher Differenzierung fähig und dürfte geeignet sein, methodische Probleme zu verdeutlichen. In seinem Anschein von Exaktheit tendiert es aber wohl auch dazu, durch Generalisierung die spezifischen Schwierigkeiten der einzelnen Faktoren zu verdecken. Wenn etwa mehrfach auf den Faktor „*Begriffe und Abstraktionen*“ verwiesen wird, so liegen darin – zumal bei Kunstmusik – die konkreten Probleme, die derart kaum zu fassen sind. Auf die „*Kommunikationskette*“ greift Bengtsson mehrfach in heuristischer Absicht zurück (so im Blick auf Musiksoziologie und -ästhetik). Zu diskutieren wäre indes, was der Rekurs auf ein solches Modell zur Klärung der Probleme beitragen kann. Gewiß läßt sich Musik als Summe von „*Codesystemen*“ auffassen, deren Verständnis von der Vertrautheit mit dem „*Code*“ abhängt. Abgesehen davon, daß der Begriff „*Code*“ eine „*Dechiffrierung*“ impliziert, die bei Musik problematisch ist, dürften die dringlichen Fragen weniger in der Generalisierung als in der Konkretisierung der Momente eines „*Codesystems*“ liegen.

Klar wird daran wieder, daß es Bengtsson weniger um Probleme historischer Kunstmusik zu tun ist als um einen möglichst offenen Begriff von Musik. Ergänzend treten zwei Exkurse mehr „semantischer“ bzw. „wissenschaftstheoretischer“ Ausrichtung hinzu (I., 3.-4.), wobei freilich nicht ganz scharf zu trennen ist. Neben Hinweisen auf Probleme der Terminologie und Verbalisierung (3. 3.-4.) stehen Fragen der Satzbildung und Definition (3. 4.-5.), der Hypothesenbildung und Erklärung (4. 3.) oder der Klassifikation und Quantifizierung (4. 5.). Demgegenüber werden die Belange der „geisteswissenschaftlichen“ Interpretation knapper bedacht. Zwar ist ein Abschnitt der „hermeneutischen Sicht“ gewidmet (4. 4.), er nimmt sich aber karg aus, zumal Bengtsson konstatiert, solche Aspekte seien in Skandinavien vom Neopositivismus weit hin verdrängt worden.

IV

Unter dem Stichwort „Prämissen“ unterrichtet Bengtsson über die Entwicklung der Musikforschung, ihre Gegenstände und Quellen sowie über bibliographische und arbeitstechnische Er-

fordernisse (II., 5-7). Auch wer die Akzente anders setzen mag, wird nicht die Vielfalt nützlicher Hinweise bestreiten. Informativ fällt dann zumal der dritte Teil aus, der den Bereichen der Akustik und Instrumentenkunde, der Musikpsychologie, der Tonsysteme sowie der Notationen gilt. Hier ist zu spüren, daß Bengtsson aus eigenen Forschungen zehrt, was den Kapiteln über Lautanalyse, Rhythmusforschung und Tonpsychologie ihre authentische Note gibt (8. 2.-3. und 10. 3.-5.). Daß für die Instrumentenkunde weniger auf einzelne Instrumente als auf Fragen der Systematik abgehoben wird, ist ebenso begründet wie die Hervorhebung tonpsychologischer Fragen gegenüber denen der Musikpsychologie. Doch werden die Schwierigkeiten experimenteller Musikpsychologie nicht übergangen, die sich bei Bemühungen um eine psychologisch fundierte Rezeptionsästhetik ergeben (10. 4-6). Und ebenso wird im Exkurs über Musikpädagogik (10. 7.) auf das Mißverhältnis zwischen überzogenen Erwartungen und absehbaren Möglichkeiten hingewiesen. Ein komprimierter Abriss behandelt Auswahl und Systematisierung des Tonvorrats, wobei Verweise auf Berechnungsverfahren und eine Intervalltabelle den praktischen Nutzen erhöhen (11. 3.-4.). Werden dann Fragen der Notation behandelt, so geht es weniger um Notationskunde als um eine Systematik von Notierungsmöglichkeiten gegenüber notierten Sachverhalten (12. 1.-3.). Während Editionsfragen nur gestreift werden (12. 5.), finden eingehende Erörterung die Fragen, die sich bei Auswertung von Notierungen für den Computer einstellen (12. 5. „Kodierung und EDV“).

Daß Sachangaben und Literaturhinweise in diesen Kapiteln rasch ergänzungsbedürftig werden, ist eher ein Indiz ihrer Aktualität. Demgemäß kommen hier auch mehr Details zur Sprache als in den „geisteswissenschaftlichen“ Passagen. Mit dem Vertrauen, das Bengtsson in die Anwendung von Informationstheorie und Computeranalyse setzt, spiegelt seine Übersicht freilich weniger die Musikwissenschaft in ihrem jetzigen Stand (sonst müßten Belange der historischen Forschung mehr Raum erhalten). Bengtssons Entwurf zielt vielmehr in die Zukunft: auf eine Wissenschaft, wie sie sein sollte. Insofern ist das Buch nicht so sehr Lehrwerk als ein Programm.

V

Die herkömmlichen Schranken zwischen den Fachgebieten werden auch in dem für Bengtsson zentralen fünften Teil nicht eingehalten. Unter der Devise „Musik über Zeit und Raum“ werden soziologische und ästhetische, ethnologische und historische Themen zusammengefaßt, verbunden durch den Verweis auf Musik als Codesystem. Eine vorbereitende Funktion hat schon Teil IV „Musik als Struktur“, der zwischen „systematischer“ und „angewandter“ Forschung vermittelt. Dabei rückt europäische Kunstmusik mehr als sonst in den Vordergrund, da es ihre Komplexität ist, die „Form“ und „Struktur“ zum Problem der Analyse macht. Getrennt erörtert werden einerseits „Musiktheorie und Handwerkslehre“ unter Einschluß der Begriffe Form und Struktur (IV. 13.), andererseits „Theoriefragmente, Stil- und Werkanalyse“ (IV. 14.). Ob nicht eher Theorie und Theoriebildung zusammengehören, während „Form und Struktur“ mit „Stil und Analyse“ zu verbinden wären, mag als pedantischer Einwand wirken. Bezeichnend ist indes, daß Bengtsson „Struktur“ und „Form“ im Zusammenhang der „Handwerkslehre“ sieht, während der Stilbegriff und die Werkanalyse im Kontext eines vom „Codesystem“ bestimmten Theoriebegriffs stehen. Nicht also geht es um Beziehungen zwischen Form, Struktur und Material, die zum Problem der Werkinterpretation würden. Und andererseits werden Stilfaktoren und Stilanalyse behandelt, ohne explizit auf Form und Struktur in ihrer ästhetischen Bedeutung zu rekurrieren. Stil erscheint dabei als zuständige Summe invariabler Faktoren, die komparativ zu bestimmen sind, weswegen es auch heißen kann, der Stilbegriff sei quantitativ zu fassen (14. 3.-4.). Demgemäß werden die Aussichten „computergestützter“ Analyse durchaus hoffnungsvoll beurteilt. Knapper wird wieder die „geisteswissenschaftliche“ Werkinterpretation abgehandelt. Zwar werden Arbeiten von Dahlhaus und de la Motte zitiert, kaum aber werden die ästhetischen Voraussetzungen der Werkanalyse konsequent verfolgt (14. 5.).

Andererseits ist es die Absicht, herkömmliche Grenzen zu ignorieren, die auch die Stellung des Kapitels Musikethnologie zwischen Themen der Ästhetik und der Historie motiviert (V. 17.). Maßgeblich ist das Ziel, Historie und Ethnologie näher zusammenzuführen, und gewiß wäre zu wünschen, daß Vorurteile beiderseits abgebaut würden. Doch läßt sich fragen, ob das Vorhaben nicht auch illusionär ist. Muß sich nicht Musikethnologie von historischer Forschung

in dem Maß emanzipieren, in dem sie außereuropäische Musik nicht isoliert, sondern innerhalb ihrer eigenen Strukturen erforscht? Während das Kapitel zur Musiksoziologie (V. 15.) den Akzent auf „empirische“ Methoden legt, die auch an einzelnen Beispielen demonstriert werden, wird die sog. „spekulative“ Musiksoziologie nur cursorisch berührt. Zu ihr rechnen hier auch die Anstrengungen Adornos und seiner Schule, die auf ein Verständnis von Musik aus sozialen Voraussetzungen zielen. Ohne den Streit um Richtungen zu erneuern, wäre doch wohl einzuräumen, daß kaum ein anspruchsvolleres Ziel zu denken ist als das einer soziologisch fundierten Werkinterpretation.

In Bengtssons Sicht ist es folgerichtig, wenn im Kapitel über ästhetische Fragen der Begriff des „*Ästhetischen*“ recht weit gefaßt wird (V. 16.). In den Vordergrund treten – unter Rückgriff auf die „*Kommunikationskette*“ – Begriffspaare wie Mitteilung und Erlebnis, Sinn und Bedeutung etc. (nach S. Langer, A. Moles, T. Munro u. a.). Wo dann von Problemen der Wertung die Rede ist, geht es weniger um Fragen des Werturteils und seiner historischen Kategorien, sondern um den Versuch einer ontologischen Scheidung von ästhetischen Qualitäten (nach Ingarden und Lissa). Die Formalisierung von emotionalen Qualitäten und Reaktionen im Verhältnis zwischen Komponist, Ausführendem und Hörer, die Bengtsson gemäß dem „*Codesystem*“ vornimmt, macht zwar auf Differenzen der möglichen Relationen aufmerksam. Offen bleibt nur, wie solche Faktoren zu fassen sind, wieweit sie auf Werkstrukturen oder auf Hörerreaktionen verweisen und in welchem Maß sie Werkanalyse oder Musikpsychologie voraussetzen. Demgegenüber treten Belange der historischen Ästhetik weitgehend zurück. Die Musikästhetik seit Kant wird nur in einer geschichtlichen Skizze erwähnt. Und das Kapitel zur Musikgeschichte (V. 18.) vermittelt primär praktische Hinweise zur Arbeitsweise, zur Quellenkritik etc. Zwar wird auch ein Historiker der Absicht zustimmen, statt eines Abrisses von Fakten lieber methodische Fragen zu diskutieren. Zu wünschen wäre aber, daß die Probleme, die am Ende unter der Überschrift „*Rekonstruktion und Deutung*“ berührt werden, mit ihren geschichtsphilosophischen und ästhetischen Konsequenzen weiter verdeutlicht würden.

*

Dies Resümee mag andeuten, daß die Fragen, die in der deutschen Forschung seit geraumer Zeit aktuell sind, in Bengtssons Überblick nur beschränkt zur Sprache kommen. Weil Bengtsson aber eine andere Sicht zur Geltung bringt, bedeutet sein Buch eine wichtige Ergänzung. Eine Übersicht über die Musikwissenschaft von gleichem Format und solcher Originalität steht nicht zur Verfügung. Um so mehr wäre zu wünschen, daß das Buch in englischer oder deutscher Übersetzung erschiene. Und zu hoffen bleibt, daß Bengtsson sich der Mühe einer Bearbeitung bald unterziehen kann.

Zofia Lissas „*Neue Aufsätze zur Musikästhetik*“ *

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Seit Zofia Lissa 1954 ihren ersten in deutscher Sprache erschienenen Band musikästhetischer Fragen vorlegte und ihm eine Reihe weiterer folgen ließ, hat sie die einschlägigen Diskussionen zunächst mehr im Osten, dann auch im Westen Deutschlands angeregt und beeinflußt. Der jüngste Taschenbuch-Band enthält sieben bislang verstreut publizierte Vorträge und Auf-

* Zofia Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975), 261 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 38.)

sätze, die *grosso modo* während der letzten zehn Jahre entstanden sind und auf diese Weise bequem zugänglich werden. Wie schon der Titel anzeigt, schließt sich der Band an die 1969 im Berliner Henschelverlag veröffentlichten *Aufsätze zur Musikästhetik* an. Deren Entstehungszeitraum erstreckte sich über rund vier Jahrzehnte; die *Neuen Aufsätze* sind demgegenüber naturgemäß sowohl in ihrer Fragestellung aktueller als auch thematisch geschlossener.

Schon in ihren *Fragen der Musikästhetik* von 1954, die noch im Zeichen der Doktrinen Stalins standen, trat Lissas Behandlung der Musikästhetik erfrischend undogmatisch hervor. Dieser Zug hat sich bis heute, in veränderter Zeit, noch verstärkt. Der wache Blick für die musikalische Realität ließ Lissa immer Zurückhaltung üben, von der hohen Warte des Ästhetikers aus Verdikte über neue oder unliebsame kompositorische oder überhaupt musikalische Strömungen zu fällen. Ihre Vorurteilslosigkeit gegenüber dem, was sich auf der musikalischen Szene ereignet, zeichnet sie nicht nur vor denjenigen aus, die über die Proklamationen einer von der Partei vertretenen Ästhetik nicht hinausgedeihen, sondern auch vor denjenigen scheinbar Parteilosen, die aufgrund welcher Überzeugungen auch immer das Neue verdächtigen und gar zur Hilfe dieser Verdächtigung die Geschichte bzw. ihre eigene historische Sicht bemühen. (Erinnert sei nur daran, daß sie etwa in *Acta musicologica* 1935 im Angesicht von Zwölftonkompositionen in keinerlei musikalische Endzeitstimmung versetzt wurde.) Lissa verliert sich auch nicht darin, unter Ästhetik vordergründig bloße Kulturkritik zu verstehen, den Kampf um Symptome der musikalischen Produktion und des Musiklebens aufzunehmen, sondern sie bemüht sich um durch tragfähige Kategorien abgesicherte Diagnosen der musikalischen Gegenwart. Wendet sich Lissas Blick in die Geschichte zurück, so geschieht es darum, diese Diagnosen breiter zu fundieren. Kommt sie dabei z. B. zu dem Schluß, es gebe heute in der Kunstmusik Erscheinungen, denen es nicht mehr zukomme, noch Musikwerke zu heißen, so lassen sich weder beunruhigte noch beunruhigende Untertöne vernehmen. Lissas Untersuchungen begleiten die Musik beobachtend und dirigieren sie nicht.

Die musikästhetischen Gedanken Lissas lassen sich einerseits nur schwer einer bestehenden ästhetischen Richtung zuordnen; andererseits bedeutet der Hinweis auf ihre undogmatische ästhetische Sicht nicht, daß die *Neuen Aufsätze* nicht von unveräußerlichen Grundüberzeugungen getragen wären, die sie gleichsam als einigendes Band durchziehen. In erster Linie gehört dazu die Annahme von Gesetzen und Notwendigkeiten, denen die musikalische Entwicklung zu gehorchen und zu folgen hat. (In einem dialektischen Paradox wird dabei die „*Notwendigkeit der unaufhörlichen Wandlung*“ als das „*unveränderliche Gesetz der Menschheit*“ bezeichnet, S. 170.) Weiter gehören dazu etwa die Rückbindung der musikalischen Ereignisse an ein „*allgemeines musikalisches Bewußtsein*“ und bei allem Verständnis für geschichtliche und individuelle Variabilia die wiederkehrenden Verweise auf „*Stereotype*“ vor allem des Hörens und der Hörer. Die Ausrichtung der ästhetischen Betrachtungen Lissas liegt nicht derart klar auf der Hand, daß sie leicht aufzufinden wäre. Von ihrem Lehrer Roman Ingarden hat sie sich in mancher Hinsicht gelöst, wenngleich der phänomenologische Ausgangspunkt erkennbar bleibt. Zwar ist die Grundhaltung der Aufsätze dem Hörer zugewandt, und das musikalische Verstehen und die Rezeption stehen gegenüber der produktiven Seite, dem kompositorischen Akt, im Vordergrund; dennoch strebt Lissa nicht eigentlich eine Rezeptions-Ästhetik an, wie sie auch von der Hermeneutik entfernt steht. Hans Heinrich Eggebrecht, der das Vorwort zu den *Neuen Aufsätzen* verfaßt hat, umreißt Lissas Position so, daß sie „*die ontologischen und anthropologischen Fragen in dialektischem Verfahren mit dem soziologischen und historischen Aspekt*“ verbindet; „*Musik in ihren Ausprägungen, Wirkungen und Funktionen ist für sie eine durch und durch geschichtliche Erscheinung und die Geschichtlichkeit primär sozialgeschichtlich zu verstehen und zu begründen*“ (sine pag.). In dem Band selbst findet sich (S. 108) ein Hinweis, der formuliert, wohin Lissas jüngste Beiträge außerdem zielen: auf eine „*semantische Ästhetik*“, die die bisherigen ontologischen, psychologischen und soziologischen Aspekte in sich aufgehoben hat. Es ist zu wünschen, daß Zofia Lissa diesen zunächst nurmehr markierten Weg weiter verfolgen kann.

Dem Rezensenten scheint es nicht erforderlich zu sein, in dieser Zeitschrift alle sieben Abhandlungen einzeln vorzustellen, da sie teilweise schon öfter gewürdigt wurden oder der Fachöffentlichkeit genügend bekannt sein dürften, so z. B. *Über das Wesen des Musikwerkes* (Mf 1968 u. ö.), *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* (AfMw 1970), *Musikalisches*

Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch (in: *Zwischen Tradition und Fortschritt*, = Veröff. d. Inst. für neue Musik und Musikerz. Darmstadt XIII, Mainz 1973).

Ebenen des musikalischen Verstehens (aus: *Musik und Verstehen*, hrsg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973) ist der Titel einer umfangreichen Studie, die sich als Beitrag zur Grundlegung einer, wie schon erwähnt, „*semantischen Ästhetik*“ erweist. Operierend mit dem Sender-Empfänger-Modell und unter Zuhilfenahme semiotischen Vokabulars, geht Lissa davon aus, daß die Frage des musikalischen Verstehens nur mit den Methoden eines entwickelten Strukturalismus und den modernen Formen der Semantik erhellt werden kann. Daß die Frage selbst von der Hermeneutik herkommt und dort Geschichte gemacht hat, bleibt außerhalb des von Lissa in den Blick genommenen Horizonts. Die Verfasserin beschreibt das Verstehen von Musik nicht als einen „*elementaren psychischen Akt des Hörens*“ (S. 56), sondern als einen auf vielen Schichten und Ebenen von verschiedenen Voraussetzungen kausierten Prozeß. Verstehen ist in der Musik viel mehr eine Kategorie des Erlebens als des Verstehens im Sinne der *cognitio*; es ist niemals eindeutig, weil es nicht mit der „*Vorstellung eines bestimmten Designats*“ verknüpft ist (S. 58). Wichtig erscheint Lissa das „*semantische Feld*“ der Zeichen in der Musik, das aufgrund der Unbestimmtheit der nichtbegrifflichen musikalischen Inhalte „*unklar und vieldeutig*“ ist (S. 59). Sofern die Musik mithin ihrem Prinzip nach polysemantisch ist, scheint die Frage nach dem Verstehen von Musik zunächst unangemessen. Sofern die Musik jedoch Mitteilungscharakter besitzt, hat sie Sinn, und hierin, nicht in der verwirrenden Polysemantik, liegt für Lissa die Berechtigung zu der Frage nach dem musikalischen Verstehen.

Lissa hypostasiert – und man ist geneigt, dabei an den späten Hugo Riemann zurückzudenken –, daß die „*Notwendigkeit*“ besteht, „*beim Empfänger ein System der Vorstellungen vorzusetzen, das dem Vorstellungssystem des Komponisten entspricht*“ (S. 65). Erwartete man allerdings, daß Lissa wie Riemann ideale Beziehungen zwischen dem Komponisten (als Sender) und dem Hörer (als Empfänger) zu knüpfen unternimmt, sähe man sich getäuscht. Vielmehr analysiert sie mit Hilfe von Begriffen wie Stil, Konvention, Erwartung, Stereotyp und an Hand von breitgestreuten Beispielen wie Zitat, Programm, Leitmotiv und Bühnenwerk die (um in der richtigen Terminologie zu bleiben) *black box*, in der sich die einzelnen Ebenen des musikalischen Verstehens herausbilden; dabei bezieht Lissa die musikalische Botschaft ebenso ein wie die „*metamusikalische*“, etwa Werktitel. Allerdings wird das Verständnis dessen, wie Musik verstanden wird, noch durch einen besonderen Umstand erschwert: „*Keine der . . . Ebenen des Verstehens ist stabil*“ (S. 103).

Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes (poln. *Studia Estetyczne* III, 1966, deutsch *Studia Filozoficzne* IV, 1970) enthalten gleichsam beiläufig den Versuch einer kategorialen Unterscheidung der verschiedenen Spielarten der jüngsten Musik. Elektronisches, konkretes, serielles und aleatorisches Musikwerk werden mit der Ingardenschen Wesensbestimmung des Musikwerkes konfrontiert mit dem Ergebnis, daß sie allesamt den Kanon Ingardens sprengen. Lissa schließt daraus die historische Relativität einer solchen Wesensbestimmung, deren Mangel sie dahingehend verallgemeinert, daß „*verschiedene Philosophen*“, die ästhetische Theorien formulieren, den „*grundsätzlichen Fehler*“ begingen, „*ihre eigene Aufnahmeart der Kunst . . . als allgemeingültig, . . . als objektiv geltend*“ darzustellen (S. 173).

Zur Theorie der musikalischen Rezeption ist der Text eines Vortrags, den die Verfasserin nach der Aufnahme als korrespondierendes Mitglied 1973 vor der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz gehalten hat. Lissa konstatiert zunächst, daß die detaillierte Erforschung der musikalischen Rezeption noch aussteht. Und so sind die Ausführungen, überdies dem Anlaß gemäß, eher als Richtungsweisung bzw. als Problemstellung denn als Untersuchungsergebnis zu verstehen. Nach der Trennung der Rezeption, deren Untersuchung der Soziologie bzw. der soziologisch orientierten Musikgeschichtsschreibung angehört, von der Perzeption, die eher dem psychologischen Gebiet überwiesen wird, versucht Lissa, das „*Subjekt*“ der Rezeption, den Hörer bzw. das hörende Publikum, in verschiedenen Hinsichten zu typologisieren, um sich dann die Doppelfrage zu stellen: „*Was unterscheidet die verschiedenen historischen, nationalen, ethnischen, klassenmäßigen usw. Gruppen in der Rezeption der Musik? Und was ist das gemeinsame, unveränderliche Moment, das die verschiedenen rezeptorischen Haltungen dieser Gruppen verbindet?*“ (S. 122) Dahinter verbirgt sich eine der Schlüsselfragen für alle dieje-

nigen, die sich mit der Rezeption von Kunst befassen, nämlich die bekannte Aporie von Marx, warum uns griechische Kunst und Epos noch Kunstgenuß gewähren können. So, wie es nicht möglich erscheint, die verschiedenen Stadien und Situationen von Rezeption von dem als stets dasselbe fortexistierenden Musikwerk zu trennen, ist es für Lissa auch unmöglich, das Musikwerk aus seinen Verspannungen mit der Rezeption zu lösen und als eine „*selbständige Totalität*“ (S. 131) rein und für sich anzuschauen.

Den Band beschließt eine kürzere kulturpolitische Studie über *Musik und Revolution*. Lissa sieht davon ab, was die Musik zu einer Revolution beitragen könnte. Sie nimmt sich pragmatisch die Frage vor, welche Ereignisse sich nach einem erfolgten politischen Umschwung auf musikalischem Gebiet abspielen. Dabei kommt es ihr vor allem auf Parallelitäten zwischen 1789 und 1917 – den beiden untersuchten Beispielen – an, die sie geradezu als „*Gesetzmäßigkeit*“ sieht (S. 259). Wenn es überhaupt möglich ist, die von Lissa „*sehr vereinfacht*“ dargestellten „*komplizierten und langwierigen geschichtlichen Vorgänge*“ (S. 260) noch weiter zusammenzudrängen, dann besteht die Parallelität vor allem darin, daß die neue herrschende Klasse (dort Bourgeoisie, hier Proletariat) zunächst eine auf aktuelle politische Bedürfnisse gerichtete Musikkultur brauchte, was in beiden Fällen zu einer anfänglichen Dominanz von einfacher und vokaler musikalischer Faktur, klaren ideologisch-programmatischen Inhalten, Kult der Folklore, massenhaften Ensembles u. ä. geführt hat. (Selbst in der Programmmusik sieht Lissa einen späten Reflex von 1789.) Die in die damalige höfische Kultur schon weit mehr hineingewachsene Bourgeoisie hatte es 1789 leichter, sich eine neue ihr angemessene Musikkultur zu schaffen, während 1917 zuerst einmal ein massenhafter Bildungsprozeß des nun herrschenden Proletariats einsetzen mußte. Dennoch ist nach der Revolution beidesmal ein „*Konflikt in der Musikkultur*“ unvermeidlich, ein „*scharfer Zusammenstoß*“ von „*zweierlei Typen der musikalischen Rezeption*“ (S. 259): bisheriger Musikkultur und neuem Massenbedürfnis. So sehr Lissa die Bedeutung politisch-sozialer Revolutionen für die Musik hervorhebt, so wenig läßt sie Träumen (oder, je nach Blickwinkel: Ängsten) wie dem Raum, daß es vielleicht einmal in postrevolutionärer Zeit nur noch eine einzige Musik für alle geben werde: „*Keine soziale Revolution . . . ist imstande, die Teilung der Gesellschaft in Subgruppen, die unterschiedliche Musiktypen konsumieren, zu beseitigen*“ (S. 259).

Ein bedauerlicher Mangel dieses Bandes der „*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*“ ist es, daß seine drucktechnische Ausstattung in manchem nicht wissenschaftlichem Brauch entspricht. Die Drucknachweise oder Entstehungsdaten der Aufsätze sind, wo sie nicht fehlen, ungenügend. Die Aufsätze sind zwar gegenüber den Originalpublikationen neu gesetzt, aber nicht einheitlich redigiert worden, was aufgrund der relativ geringen Zahl von Textanmerkungen ein Geringes gewesen wäre. Dadurch ergibt es sich z. B. S. 116 (Anm. 4), daß bezüglich einer der im Band selbst abgedruckten Aufsätze auf einen anderen Publikationsort verwiesen wird. (S. 219 ist derselbe Verweis korrekt.) Seite 208 bis 243 begegnen übergroße Durchschüsse zwischen den einzelnen Abschnitten: nicht zuletzt auch ein Taschenband ästhetischer Schriften sollte dem Auge gefälliger sein.

Zur Rezension meines Buches „Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste“ *

von Christian Ahrens, Bochum

Habib Hassan Touma hielt es in der Besprechung meiner Dissertation für angebracht, unter Verzicht auf eine sachliche Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Inhalt und den Ergebnissen meiner Arbeit mit polemischen Angriffen und teilweise wahrheitswidrigen Behauptungen zu operieren, und sich so der Notwendigkeit zu entziehen, seine eventuell vorhandenen abweichenden Auffassungen darzulegen und zu begründen. Über unterschiedliche Ansichten und Meinungen läßt sich streiten, nicht aber über pauschale Vorwürfe, Unterstellungen und Diffamierungen, die einen weitgehenden Mangel an Sachkompetenz erkennen lassen.

Im Interesse einer objektiven Bewertung seiner Rezension scheint es mir geboten, die folgenden Punkte richtigzustellen:

1. Habib Hassan Touma kritisiert die Tatsache, daß ich das Klangmaterial meiner Arbeit nicht selbst an Ort und Stelle aufgenommen habe. Die Fairness hätte es geboten, darauf hinzuweisen, daß während meiner Studienzeit für die meisten Studenten keine Möglichkeiten bestanden, Mittel für derartige Forschungsreisen zu erhalten. Die Forderung nach eigener Feldforschung zur „*conditio sine qua non*“ für das Studium der Musikethnologie zu erheben, hätte seinerzeit die Errichtung eines sozialen Numerus clausus bedeutet, denn nur wenige hatten das Glück, in den Genuß entsprechender Stipendien zu kommen.

2. Der Vorwurf einer eurozentrischen Haltung ist absurd, denn zum einen beschreibt die von Touma beanstandete Kennzeichnung des Oboenklanges als „*starr, schrill und wenig modulationsfähig*“ die tatsächlichen akustischen Gegebenheiten in einer für den musikwissenschaftlich vorgebildeten europäischen Leser, an den ich mich – wie übrigens auch Herr Touma in der Mehrzahl seiner Publikationen – wende, vertrauten und verständlichen Terminologie. Zum anderen sollte Herrn Touma die Tatsache bekannt sein, daß die *zurna* in der Türkei als Freiluftinstrument bezeichnet und verwendet wird – doch wohl nicht ihres zarten und schmelzenden Tones wegen!

3. Das Problem der ethnischen Zugehörigkeit der Musiker wird von Touma in einer erschreckend unwissenschaftlichen Verkürzung und Simplifizierung angesprochen. Die zitierte Feststellung Kurt Reinhardts, ein rein lasisches Volk gebe es vermutlich gar nicht mehr, bezieht sich in erster Linie auf die anthropologischen Merkmale. Unbestritten ist jedoch die Tatsache – und auch dies hätte Touma der Arbeit entnehmen können –, daß es eine eigene lasische Sprache gibt, und daß sich die meisten Musiker des von mir ausgewählten Materials ausdrücklich als Lasen bezeichneten.

Ethnische Identität ist weder an anthropologische Merkmale, noch an staatliche oder kulturelle Autonomie gebunden, sondern wurzelt primär im eigenen Identitätsbewußtsein (vgl. W. E. Mühlmann, *Geschichte der Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1968, S. 236). Es ist klar, daß ein derart komplexes Problem in einer musikethnologischen Dissertation ausgeklammert werden mußte, zumal es zur Klärung dieser und anderer Fragen, wie ich ebenfalls anmerkte, weiterer, regional und thematisch sehr weitgefächerter Forschungen bedürfte.

4. Die Behauptung, meine Dissertation enthalte „*. . . oft eine Wiederholung der Thesen, Argumente, Vermutungen und Kommentare*“, die Kurt Reinhard 1966 in einem Aufsatz veröffentlichte, ist schlicht falsch. Richtig ist vielmehr, daß ich eine Reihe von Informationen über Spieler, Spielweise der Instrumente, soziale Verhaltensweisen etc. – also im wesentlichen Hintergrundinformationen – in Zitaten übernommen habe (seit wann bezeichnet man dieses Verfahren als „*Wiederholungen*“?). Das kann den mit der Materie Vertrauten insofern nicht ver-

* Die Musikforschung 30, Seite 244 f.

wundern, als dieser Aufsatz seinerzeit die einzige umfassendere Publikation zur Musik dieses Gebietes darstellte. Im übrigen gibt Kurt Reinhard eine erste, sehr allgemeine Übersicht (der Untertitel des Beitrages lautet bezeichnenderweise „*Erste Ergebnisse einer Forschungsreise in die Nordost-Türkei*“) und bespricht in der gebotenen Kürze insgesamt fünf Musikbeispiele, unter denen sich überhaupt nur ein nicht vollständig transkribiertes Instrumentalstück befindet, während ich mich ausschließlich auf die Untersuchung der Instrumentalmusik beschränkte.

Im Schlußteil meiner Arbeit schrieb ich (S. 178): „*Die gewonnenen Ergebnisse vertiefen die von Kurt Reinhard in seinem Aufsatz ‚Musik am Schwarzen Meer‘ mitgeteilten Erkenntnisse in einigen Punkten, in anderen ergänzen bzw. korrigieren sie das dort Gesagte. Die Ergebnisse bieten zudem die Ergänzung der ebenfalls von Kurt Reinhard durchgeführten Untersuchungen lasischer Vokalmusik.*“ Dem ist auch heute nichts hinzuzufügen.

5. Das unvollständige Zitat meines Hinweises auf Felix Hoerbürgers Buch *Musica Vulgaris* soll offenbar beim Leser den Eindruck erwecken, in meiner Dissertation würden die Ergebnisse Hoerbürgers nachgekauft. Auch dies ist schlicht unwahr, und die Lektüre beider Arbeiten hätte Touma den tatsächlichen Sachverhalt klarmachen können: Hoerbürger kommt aufgrund seiner grundsätzlichen und nicht an ein bestimmtes Material gebundenen Überlegungen zu einer Charakterisierung instrumentaler Volksmusik. In seiner Untersuchung stützt er sich nicht auf türkische oder türkisch/lasische Musikstücke. Wenn ich bei der Analyse eines regional und ethnisch begrenzten Materials ähnliche Gesetzmäßigkeiten feststellen konnte, so beweist das die Gültigkeit der von Hoerbürger postulierten Thesen auch für diesen Musikstil und unterstreicht zudem die stark instrumentale Prägung der türkisch/lasischen Musik, die mich zu den Überlegungen über die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien in den türkisch/lasischen bzw. allgemein-türkischen Musikstilen anregte.

6. Auch die abschließende Bemerkung Toumas, es handle sich um „*. . . einen der verschiedenen instrumentalen Musikstile, denen wir im türkischen Raum begegnen*“, zeigt den erstaunlich mangelhaften Kenntnisstand des Rezensenten. Drei Faktoren machen die Besonderheit dieses Musikstils aus und unterscheiden ihn von den übrigen in der Türkei:

- a) die anatolischen Türken empfinden und bezeichnen ihn ausdrücklich als fremdartig;
- b) kein anderer Musikstil in der Türkei ist in so hohem Maße instrumental geprägt (Bedeutung von Reihungsformen = Spielformtyp) und in keinem anderen nimmt die Instrumentalmusik eine so bedeutende Stellung ein (dies hat, wie ich ebenfalls anmerkte, auch musik-soziologische und allgemein gesellschaftliche Konsequenzen);
- c) es ist der einzige Musikstil, der entscheidend von zwei nichttürkischen Ethnien ganz unterschiedlicher Herkunft und Geschichte geprägt wurde. Seine Untersuchung bietet daher die Chance, im Vergleich mit den Ergebnissen weiterer Forschungen (z. B. bei den heute in Griechenland lebenden Pontos-Griechen) Erkenntnisse über bestimmte Aspekte der prä-türkischen Musik in diesem Gebiet zu gewinnen.

Zur Besprechung des Buches „Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste“

von Kurt Reinhard, Berlin—Wetzlar

Durch die Besprechung der Arbeit von Christian Ahrens über *Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste* durch Habib Hassan Touma (Die Musikforschung 30, (S. 244 f.) fühle ich mich persönlich angesprochen. Der Leser könnte nämlich – oder sollte vielleicht – glauben gemacht werden, daß ich seinerzeit eine völlig unselbständige Dissertation angenommen habe. Daß der Rezensent, der ja auch bei mir promoviert hat, damit seine eigene Arbeit abwerten könnte, wird ihm allerdings gewiß nicht in den Sinn gekommen sein. Ohne auf Details einzugehen, möchte ich hier ausdrücklich betonen, daß ich – wie auch andere, sorgfältige Leser und Sachkenner – die strittige Arbeit nach wie vor für eine echte Bereicherung unserer Kenntnis der Volksmusik in der Türkei halte. Ahrens hat mittels seiner vergleichenden Studie u. a. durch die Spielpraxis bedingte spezielle Stileigenarten aufzeigen können, die weder in meinem von Touma erwähnten Aufsatz noch gar in dem Buche meines Freundes Hoerburger dargestellt sind.

Auch der Vorwurf, daß hier eine ethnomusikologische Arbeit aufgrund fremden Materials gefertigt worden ist, trifft mich. Daß es noch günstiger wäre, Doktoranden zunächst auf eigene Feldforschung zu schicken, ist evident, aber zumeist aus finanziellen Gründen nicht durchführbar. Dieser Mangel wiegt aber nicht allzu schwer, wenn der Sammler – im vorliegenden Falle ich – noch lebt und über die in den Unterlagen vorhandenen Angaben hinaus noch weitere Auskünfte geben kann. Wollte man die Forderung nach eigener Sammeltätigkeit zu einer *conditio sine qua non* erheben, so müßten die zahllosen, in vielen Archiven noch schlummernden Musikaufnahmen früherer Zeiten und die Erträge nicht-ethnomusikologischer Forscher gänzlich ungenutzt bleiben. Welch ein Verlust wäre das!

Schließlich verteidige ich auch das Vorgehen Ahrens', in erster Linie die musikalischen Phänomene zu untersuchen. Man kann nämlich bezüglich der Einbeziehung des „Kontextes“ auch des Guten zu viel tun, zu voreiligen Schlüssen kommen und dabei die Eigengesetzlichkeit der Musik übersehen.

Es tut mir leid, daß es zu solchen „Mißverständnissen“ unter zwei meiner ehemaligen – falls der Begriff noch erlaubt ist – „Schülern“ gekommen ist und ich mich zu einer Stellungnahme veranlaßt sah.

BERICHTE

Internationaler Beethoven-Kongreß vom 20. bis 23. März 1977 in Berlin

von Sieghard Brandenburg, Bonn

Obwohl die Kongresse und Festakte von 1970 und ihre Schelte noch in frischer Erinnerung waren, brachte das Jahr 1977 im Gedenken an Beethovens 150. Todestag in vielen Ländern erneut zahlreiche Beethoven-Konzerte und wissenschaftliche Tagungen. Aufwand und Beteiligung bewiesen, daß das Interesse an dieser Art Veranstaltungen unvermindert groß ist. Die Veranstalter waren vielmehr sichtlich von dem ängstlichen Zwang befreit, die Wichtigkeit und Notwendigkeit ihrer Unternehmungen unter Beweis zu stellen. Die kritischen Stimmen der Komponisten-Avantgarde und der „Neuen Linken“ waren stumm, einen neuen Film *Ludwig van* gab es nicht. Mancher, der damals noch die moderne Beethovenpflege zwischen „Kitsch und Kult“ ansiedelte und für einen unbegrenzten Aufführungsstopp plädierte, war diesmal selbst aktiv dabei.

Die erste und zugleich umfangreichste der diesjährigen Gedenkfeiern war die *Beethoven-Ehrung* der Deutschen Demokratischen Republik in der Woche vom 20. bis 27. März in Berlin. Drei namhafte Orchester, das Gewandhausorchester Leipzig und die Staatskapellen Berlin und Dresden, sowie verschiedene kammermusikalische Vereinigungen sorgten für ein vielseitiges Konzertprogramm, bei dem auch unbekanntere Werke Beethovens (op. 118, op. 112b, WoO 93) zur Aufführung kamen. Die Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek breitete in einer wohl-durchdachten Ausstellung in den eigenen Räumen einen Teil ihres Schatzes an Beethoveniana aus, unter denen nur die inzwischen zurückgekehrten, seit Kriegsende vermißten autographen Partituren des 3. Klavierkonzerts und der Neunten fehlten. Aus der tönenden Gesamtausgabe von Beethovens Werk durch die Eterna wurde die Neueinspielung der ersten Fassung des *Fidelio* (*Leonore* 1805) vorgeführt. Wissenschaftlicher Mittelpunkt der *Beethoven-Ehrung* war der viertägige Internationale Beethoven-Kongreß vom 20. bis 23. März. Tagungsort war der Plenarsaal der Volkskammer im neuerbauten Palast der Republik und die angrenzenden Konferenzräume. Eröffnet wurde der Kongreß wie 1970 durch eine musikalisch umrahmte Ansprache des Stellvertreters des Ministers für Kultur Werner Rackwitz, Thema seines Vortrages: *Beethoven und wir*.

Gegenüber dem Kongreß von 1970 hatte man in der Planung diesmal das Hauptgewicht auf die Rundtischgespräche gelegt, die insgesamt sechs Vormittage beziehungsweise Nachmittage in Anspruch nahmen. Die Zahl der freien Referate wurde drastisch reduziert: 28 Beiträge wurden, geteilt in vier simultan ablaufende Sektionen, an nur einem Nachmittag vorgetragen. Die damit erreichte Übersichtlichkeit trug wesentlich zum Gelingen des Kongresses bei.

Im ersten Round-table-Gespräch (Einleitungsreferat Sieghard Brandenburg) wurden hauptsächlich zwei Gesichtspunkte behandelt: Bestimmung der Chronologie der Werke und Erforschung von Beethovens Schaffensweise. Unbestritten blieb der Wert der Skizzen bei Fragen der Entstehungsgeschichte einzelner Werke und ihr Rang als Quelle für eine künstlerische Biographie des Komponisten. Skeptischer dagegen wurde ihre Aussagekraft bezüglich Beethovens Schaffensweise beurteilt, wenngleich betont wurde, daß bei stärkerer Berücksichtigung des gegenwärtigen Überlieferungszustandes und bei Beachtung des äußeren Arbeitsablaufes durchaus mit Ergebnissen auch auf diesem Forschungsgebiet zu rechnen sei. Die Diskussion führte zu

Fragen der Rekonstruktion von Skizzenbüchern und der Schaffenspsychologie. Erörtert wurde auch die Möglichkeit, eine Typologie der Skizzen einzuführen, und deren Nutzen.

Bereits anlässlich des Kongresses in Berlin 1970 hatte es ein Rundtischgespräch über Beethovens Klassenzugehörigkeit gegeben, und die Teilnehmer waren nahezu dieselben wie 1977. Das Einleitungsreferat übernahm jedoch diesmal der Amerikaner Maynard Solomon, der sich in den vergangenen Jahren durch einige sehr beachtliche biographische Beiträge hervorgetan hat. Solomon stellte die These auf, Beethoven habe sich dem Adel des aufgeklärten Absolutismus zugehörig gefühlt und habe dies auch lange Zeit nach außen hin zu behaupten gewußt. Die flämische Form seines Namens sei ihm dabei zu Hilfe gekommen. In dem Maße, in dem sich die politische Situation in der napoleonischen und nachnapoleonischen Zeit veränderte und Beethovens Ideale an gesellschaftlicher Relevanz verloren, habe er sich mehr und mehr allgemeinemenschlichen Utopien zugewandt. Mit dieser Ansicht stieß Solomon beinahe zwangsläufig auf den Widerspruch seiner marxistisch orientierten Gesprächspartner. Hier wurde die generelle Schwierigkeit deutlich, aus den vielfältigen Äußerungen und Erlebnissen eines Menschen ein Fazit zu ziehen, das nicht durch Gegenzitate zu erschüttern wäre. Denn selbstverständlich ist ein 56jähriges, politisch so vielen Änderungen unterworfenes Leben wie das Beethovens nicht frei von Widersprüchen.

Gegenstand des dritten Rundtischgesprächs *Beethoven in der Werkanalyse* waren fünf Analysen (Cholopow, D. de la Motte, Gülke, Kaden, Schneider) des zweiten Satzes der achten Symphonie, die den Teilnehmern des Kongresses zuvor schriftlich vorgelegt wurden. Cholopow beschäftigte sich allgemein mit den Beziehungen zwischen Modulation und Formbildung und belegte sie anschließend am Beispiel des *Allegretto scherzando*. D. de la Motte stellte die Frage „*scherzando – für wen?*“ und beantwortete sie damit, daß nur der „gebildete“ Hörer diesen Aspekt des Satzes wahrzunehmen vermöge. Das „*scherzando*“ liege begründet im artistischen Umgang mit formal und satztechnisch „*Unerlaubtem, Verwirrendem, Schockierendem*“ und sei im Hintergrund verborgen. Dem „schlichten“ Hörer müsse dieser Zug daher entgehen, sein Verständnis sei auf die „*friedfertige Biederkeit*“ des Vordergrundes beschränkt. Gülke und Schneider gingen von einer Mitteilung Schindlers aus, wonach der sogenannte Mälzelkanon (WoO 162) als Modell für den Symphoniesatz gedient habe. Zwar verwies Gülke auf die von Nottebohm vorgebrachten Zweifel bezüglich der Priorität des Kanons, doch interpretierte er gleichwohl das *Allegretto scherzando* als eine scherzhaft kritische Reaktion Beethovens auf die Erfindung des Taktmessers. Nach Schneider fungierte der Mälzelkanon sogar als Materialquelle und Code für Bedeutungen nicht nur für diesen Satz, sondern für das gesamte Werk. Drei Zeitebenen seien wechselseitig vermittelt der kompositionstechnischen Dramaturgie des Komischen aufeinander bezogen, die den musikalischen Strukturen inhärente Zeit, musikhistorische Zeit und politisch-historische Zeit. Schneiders Beitrag (veröffentlicht in Heft 3 von *Musik und Gesellschaft* 1977) provozierte die nur zu berechnete Warnung vor „*Überinterpretation*“ (de la Motte). Christian Kadens *Ansätze zu einer statistischen Strukturanalyse* warfen wie immer bei dieser Art Untersuchungen Fragen zur Methode auf. Als faktisches Resultat seiner Analyse benannte er eine eigenartige Labilität eines von ihm untersuchten Strukturelements, die sich in entgegengesetzten Tendenzen von Stabilisierung und Labilisierung im Gesamtbereich des Satzes sowie in Teilbereichen zeige. Als mögliche Begründung nahm Kaden semantische Implikationen im Zusammenhang mit dem Mälzelkanon an.

Auf der Grundlage der marxistischen Anschauung, daß Kunst zugleich als eine besondere Form des gesellschaftlichen Bewußtseins und als besondere Weise der Produktion zu begreifen sei, daß Kunst für den spezifischen kommunikativen Gebrauch entstehe und nur in diesem als Kunst existiere, stellte Günter Mayer im Round-table *Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension* Beethovens Musik und ihren Stil als die Durchsetzung der von ihm subjektiv ergriffenen geschichtlichen Aufgabe seiner Epoche dar. Das Referat ist als der gelungene Versuch zu werten, sich von der „vulgär-marxistischen“ simplen Theorie der Widerspiegelung einzelner biographischer und historischer Ereignisse in der Musik abzuheben und das Thema von einem höheren Niveau anzugehen, mögen auch die vorgebrachten Thesen und Sichtweisen nicht jedermann überzeugen. Mayers Beitrag liegt in Heft 3 und 4 von *Musik und Gesellschaft* (1977) in erweiterter Form gedruckt vor.

In seinem Referat zum Rundtischgespräch *Kunstwerk und Biographie* wandte sich Harry

Goldschmidt gegen die verbreitete Ansicht von der Ungleichwertigkeit und Unvereinbarkeit von Kunst und Leben. Die allgemein anerkannte Subjektivität des Komponisten Beethoven sei nicht ohne den entsprechenden biographischen Hintergrund und ohne die geschichtliche Rolle des Subjekts Beethoven denkbar. Eine generelle Übereinstimmung sah Goldschmidt in der Kongruenz der vielberufenen drei Stilperioden mit den drei Lebensabschnitten Beethovens. Im einzelnen führte er die Übereinstimmung an zwischen den einschneidenden biographischen Ereignissen 1812 und 1813 (Abbruch der Beziehungen zur „Unsterblichen Geliebten“ und Untergang der napoleonischen Macht in der Völkerschlacht bei Leipzig) und der Umschichtung des Stils in den Werken aus derselben Zeit (op. 96, op. 94). Er verwies auf den biographischen Hintergrund der Klaviersonaten, den er zumindest ab op. 31 sicher festzustellen glaubt, sowie auf die offenen und versteckten Beziehungen, die sich in ausgesprochenen und unterlassenen Widmungen ausdrückten. Mit dem von Brigitte Massin entliehenen Terminus „*Osmose*“ bezeichnete Goldschmidt Übereinstimmungen der Werkgestalt mit gewissen charakterlichen Eigenheiten von Bezugspersonen (Rondo op. 51 Nr. 2 und *Giulietta Guicciardi*). Alle diese „*linearen*“ Übereinstimmungen betrachtete er indessen eher als „*dialektisches Korrelat*“ zu einem weit wirksameren Antagonismus zwischen Beethovens Leben und Kunst. Beethovens Lebenskonflikte, die bis zur Grenze der Selbstzerstörung gingen, seien von ihm teils bewußt teils unbewußt in dem Bestreben nach Optimierung der künstlerischen Leistung herbeigeführt worden. Eine nützliche Ergänzung zu den Ausführungen Goldschmidts war das Korreferat des Psychologen Hans Dieter Schmidt. Er benannte für die widersprüchliche, konfliktgeladene Lebensgestaltung Beethovens eine Reihe anderer Motive außer dem der Leistungsoptimierung, die in ihrer Gesamtheit wirksam seien. Gegensätzliche Standpunkte gab es in der Diskussion in der Frage der Chronologie von op. 96 und op. 94, mit denen nach Goldschmidt die Stilwende von 1812/13 eingeleitet werde. (Goldschmidts Referat ist bereits veröffentlicht in *Musik und Gesellschaft* 1977, Heft 3.)

Nach den vorausgegangenen Rundtischgesprächen war es nur zu erklärlich, daß Hans Heinrich Eggebrecht mit seinem Referat zu *Beethovens Wirkungsgeschichte* (veröffentlicht in *AfMw XXXIV* [1977], S. 103) nur wenig Zustimmung fand. Er trug im Anschluß an seine frühere Mainzer Studie (*Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*) die These von der Existenz eines „*binnenmusikalischen Definitionsprozesses*“ vor. Dieser sei in der Musik Beethovens von einer solchen Vollkommenheit, daß er ein Höchstmaß an für die Sinne ad hoc verdeutlichter Sinnfülle erzeuge. Sein Mitvollzug führe den Hörer über die ästhetische Identifikation und deren Resultat, die ästhetische Identität, zum Verständnis des Musikwerkes. Die binnenmusikalischen Definitionsprozesse seien unveränderlich gegeben und somit aller Geschichtlichkeit enthoben. Ebenso gelange der Hörer trotz seiner Verhaftung mit der Geschichte kraft der ästhetischen Identifikation jenseits seiner Geschichtlichkeit und sozialen Determiniertheit, freilich nur so weit er von der ästhetischen Identifikation okkupiert sei. Was sich von dem so ergriffenen Sinn der Musik verbalisieren lasse, falle in das Gebiet der von Eggebrecht so genannten „*konstanten Begriffsfelder*“. Ästhetische Identifikation und ästhetische Identität seien der unveränderbare „*Kern*“ der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte eines Musikwerkes. Geschichtlicher Wandel vollziehe sich in der um den „*Kern*“ gelagerten „*Hülle*“. Sie sei von Subjekt zu Subjekt individuell und generationsmäßig verschieden, könne den „*Kern*“ jedoch nicht berühren. Die ästhetische Identifikation besitze nämlich Immunität gegenüber allem, was außerhalb ihrer selbst liege. Deshalb sei es nicht möglich, den Prozeß binnenmusikalischer Definition geschichtlich abzuleiten oder aufzuschlüsseln, ihn klassenmäßig, national oder ethisch zu differenzieren oder in bestimmte Richtungen zu lenken, ihn soziologisch zu dechiffrieren oder sozialkritisch zu zerstören. Da die Instrumentalmusik Beethovens nicht fähig sei, in ihren binnenmusikalischen Definitionsprozessen über die Richtung und das Ziel ihrer verbal fixierbaren Gehalte (Freude worüber? Kampf wofür?) Aussagen zu machen, sei sie je nach Standpunkt des Rezipienten ideologisch und politisch benutzbar. Mit dieser Argumentation nahm Eggebrecht bereits einem Teil der gegen ihn vorgebrachten Einwände die Spitze. Schwieriger war es für ihn, sich gegenüber Zweifeln an den Methoden der Feststellung und Auswertung der „*konstanten Begriffsfelder*“ zu rechtfertigen.

Die freien Referate brachten einige sehr beachtliche Ergebnisse der neueren quellenkritisch ausgerichteten Beethovenforschung. Grita Herre und Dagmar Beck berichteten über Fälschungen Schindlers in Beethovens Konversationsheften, die Schindler als Zeugen für Beethovens Leben

und Kunstauffassung mehr denn je ins Zwielflicht rücken. U. a. wurde die Echtheit des nur durch ihn überlieferten Mälzelkanons WoO 162 angezweifelt, der noch tags zuvor eine so wichtige Rolle in der Analyse des zweiten Satzes der Achten gespielt hatte. Shin Augustinus Kojima stellte die Frage nach der Authentizität einiger Beethoven zugeschriebenen Orchestertänze (WoO 9, 12, 14 Nr. 8 und Nr. 12, WoO 16, 17 und weitere 12 Walzer). Die Tänze WoO 12 und WoO 14 Nr. 8 und Nr. 12 wies er Beethovens Bruder Kaspar Karl zu. Oldřich Pulkert stellte eine neu aufgefundene, von Beethoven überprüfte handschriftliche Partitur der zweiten Fassung der *Leonore* aus dem Prager Theaterarchiv vor. Gestützt auf bislang unausgewertetes Material zeichnete Maynard Solomon ein Charakterbild der Antonie Brentano, in der er die „Unsterbliche Geliebte“ Beethovens vermutet. Zahlreiche andere Referate widmeten sich Themen der Rezeptionsgeschichte. Insgesamt war der Kongreß eine sehr gelungene Veranstaltung von einem guten wissenschaftlichen Niveau, wenngleich die Rundtischgespräche gegenüber den freien Referaten vielleicht ein etwas zu großes Gewicht hatten.

Symposium „Unbekannte Neue Musik“ bei der Zagreber Biennale '77

von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Es wird immer wieder vorkommen, daß Musik auch in der kommunikationsfreudigen Gegenwart der Öffentlichkeit unbekannt bleibt, aus ökonomischen, gesellschaftlichen, persönlichen, geographischen oder kulturpolitischen Gründen. Solcher „unbekannten Neuen Musik“ war anlässlich der Zagreber Biennale ein dreitägiges Symposium gewidmet. Dieter Schnebel, München, sieht ein Gegenüber von „*inoffizieller Musik*“ (so der Titel seines Eingangsreferats) und „*offizieller*“ selbst in der liberalen Gesellschaft entstehen, wobei er unter „*inoffiziell*“ Komponisten wie Nicolaus A. Huber, Christian Wolff, Frederick Rzewski oder Luc Ferrari versteht. Mit „*russischen Wurzeln der Zwölftontechnik*“ – Jefim Golyscheff, Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié und Nikolaj Obuchov – beschäftigte sich ein Referat des Berichterstatters, mit der im Westen zu wenig bekannten Leningrader Komponistin Galina Ustvolskaja der Leningrader Musikwissenschaftler Abram Jusfin – aber er konnte nicht anreisen; sein Referat mußte verlesen werden. Gorana Doliner, Sarajevo, sprach über die folkloristisch inspirierten Komponisten Josif Magdić und Vojin Komadina aus Bosnien und der Hercegovina, György Króó, Budapest, über die Wiederentdeckung von Zymbal und Zither bei neuen ungarischen Komponisten wie Attila Bozay.

Ein ausgedehntes Referat mit Musik- und Filmdemonstrationen hielt Ben Johnston, Urbana/ Illinois, über den amerikanischen Komponisten Harry Partch, der – neben John Cage – als Schlüsselfigur für verschiedene aktuelle Entwicklungen auf der amerikanischen Szene angesehen werden muß. Mit dem abgeschieden und publizitätsscheu in Rom lebenden Giacinto Scelsi beschäftigte sich Alvin Curran, Rom. Das Referat von Nikša Gligo, Zagreb, über das Verhältnis von *Engagement und Umwelt* am Beispiel des jugoslawischen Komponisten Silvio Foretić war eine Bewältigung lokaler Vergangenheit: Foretić hatte in Zagreb in den 60er Jahren mit Studentengruppen karikierende „Anti-Biennale“-Veranstaltungen aufgezogen und war damit im jugoslawischen Musikleben in Ungnade gefallen: er lebt heute in Köln.

Der irische Komponist Sean O'Riada wurde von Francis Corcoran, Dublin, als gesplante Persönlichkeit portraitiert. Walter Zimmermann, Köln, präsentierte unter dem Titel *Wüstenblumen – Musik des amerikanischen Untergrunds* Erkenntnisse aus seinem gerade erschienenen,

gleichnamigen Buch. Erika Krpan, Zagreb, untersuchte „*die jüngste Generation der kroatischen Komponisten*“ (Komponisten wie Marko Ruždjak und Davorin Kempf), und Karl Aage Rasmussen, Kopenhagen, „*zeitgenössische Musik in Skandinavien*“ (Pelle Gudmundsen Holgren, Ole Buck, Poul Ruders, Alfred Janson, Olav Anton Thommesen, Sven-David Sandström, Hans Gefors, Atli Heimir Sveinsson, Jarmo Sermilä und Herman Rectberger).

Referate und Diskussionsbeiträge dieses Symposions sollen in Kürze gedruckt erscheinen.

Tagung einer Studiengruppe des International Folk Music Council

von Wiegand Stief, Freiburg i. Br.

Zwischen dem 9. und 14. Mai 1977 fand auf Schloß Seggau bei Leibnitz in der Steiermark die fünfte Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen des IFMC statt. Es war dies eine „Jubiläums-Sitzung“, da jene Studiengruppe vor zehn Jahren ins Leben gerufen wurde. So wies denn Walter Wiora bei der Eröffnung eindringlich und überzeugend darauf hin, daß die „*Geschichte der Volksmusik als Teil einer erweiterten Musikwissenschaft*“ zu verstehen sei. Benjamin Rajeczky lieferte *Volksmusikalische Daten Ungarns vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, speziell zur Totenklage*. Berthold Sutter berichtete über *Teufelsglaube und Hexenwahn*. Ernst Klusen, der sich mit scharfer Selbstironie als „Grenzgänger“ einstufen wollte, äußerte sich anhand der *Problemskizze und Einzelfallstudie: „Üb immer Treu' und Redlichkeit“ zum Verhältnis von gelenkter und un gelenkter Tradition*. Janka Szendrei legte eine *Skizze der Untersuchung des Gesangs am Johannistag* vor. Wiegand Stief stellte sich die Frage *Wie weit läßt sich der Tougenhort-Leich der Colmarer Liederhandschrift reparieren? (Kritik der halbkritischen Ausgabe Runges)*. Alíca Elschekova sprach über *Die Liptauer Volksmusikantengilde aus dem 18. Jahrhundert*. Gisela Suliteanu prüfte *Den dokumentarischen Wert oraler Traditionen beim Studium älterer Volksmusik (am Beispiel der rumänischen Überlieferung)*, Christoph Petzsch schöpfte *Nachrichten aus Städtechroniken des 14. bis 16. Jahrhunderts* und brachte darüber hinaus noch einige wertvolle „Fußnoten“ aus anderen Quellen. Hartmut Braun führte *Musik auf Holzschnitten des 16. Jahrhunderts* vor. Laszlo Dobszay beschrieb, wenn auch nicht ohne Erwiderung, „*einen epischen Ton aus dem ungarischen Mittelalter*“. Margareta Jersild referierte über *Tonangaben auf schwedischen Flugschriften*. Max Baumann hatte *Ethnohistorische Quellen zur Musik Äthiopiens vor 1800* untersucht. Albrecht Schneider zeigte die *Probleme der Periodisierung von Volksmusik und Folklore am Beispiel Irlands*. Lujza Tari berichtete über „*königliche Musikanten vor 1500*“. Hachiro Sakanishi äußerte sich *Zur Quellensituation historischer Volksmusikforschung in Japan*. Helga Thiel schließlich beschrieb den *Darstellungsstil in der Komödie vom Jüngsten Gericht aus dem Burgenland*. Den Abschluß endlich bildete eine Round-table-Diskussion aller Sitzungsteilnehmer über *Editionsprobleme historischer Volksmusikquellen*.

Die von Wolfgang Suppan und seinen Kollegen vorzüglich organisierte Tagung wurde aufgelockert durch Empfänge bei den Bürgermeister von Graz und Leibnitz, durch die Einladung des Landeshauptmanns der Steiermark und des Kulturreferenten der Steiermärkischen Landesregierung und nicht zuletzt durch eine Stadtbesichtigung in Graz und eine Busrundfahrt durch die Südsteiermark.

Der Tagungsbericht mit Abdruck aller Referate wird demnächst in Graz erscheinen.

„Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert“ Innsbrucker Symposium 9. bis 12. Juni 1977

von Arnfried Edler, Kiel

Aus Anlaß des Abschlusses der zweiten Phase der Restaurierung der „Kaiser-Orgel“ im Presbyterium der Innsbrucker Hofkirche, erbaut von Jörg Ebert aus Ravensburg zwischen 1555 und 1561, heute der ältesten noch spielbaren größeren Kirchenorgel nördlich des Alpenkamms, veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck, unterstützt von der Tiroler Landesregierung, ein Symposium unter Teilnahme von Orgelbauern, Organisten, Denkmalspflegern, Kunsthistorikern, Theologen und Musikwissenschaftlern aus zahlreichen europäischen Ländern. Der Initiator des Ganzen, Walter Salmen, hatte bewußt jede Einseitigkeit vermieden und erreichte durch die Breite des erfaßten Spektrums und die wohlüberlegte Disposition der verschiedenen Sparten und Veranstaltungsarten in drei Tagen ein imponantes Gesamtbild von organistischer Praxis und künstlerischer Bedeutung der Orgel in jener Zeit.

In seinem einleitenden Referat arbeitete Hans Klotz diejenigen Merkmale heraus, die Jörg Ebert in seinem Innsbrucker Werk mit dem damals führenden rheinischen Orgelbau verbindet, sowie jene, in denen er sich hiervon absetzt. Die Protagonisten der Restaurierung, Ingenieur Egon Krauss und Orgelbauer Jürgen Ahrend, erläuterten kompetent die wechselvolle Geschichte des Instrumentes und seiner Wiedererrichtung. – Doch nicht nur die Kirchenorgel des 16. Jahrhunderts war Gegenstand der Tagung; ihre profanen Gegenstücke, die Formen des Positivs, Regals und Portativs, fanden gleichermaßen Beachtung, so auch die Restaurierung des Innsbrucker *Claviorganums* von 1591 durch den Wiener Orgelbauer Peter Kukulka.

Die Renaissanceorgel war ebenso sehr Werk der Bildenden Künste wie Musikinstrument. Ewa Smulikowska (Warschau) verdeutlichte den Modellcharakter des Innsbrucker Prospektes für zahlreiche Gestaltungen namentlich in den osteuropäischen Randgebieten bis hinein ins 19. Jahrhundert. Die Problematik der malerischen Restaurierung – Farbgebung, die möglicherweise auf die Erbauerzeit zurückgehende Vertauschung der inneren und äußeren RP-Flügel-Bilder sowie die bis jetzt mangels erhaltener Vorlagen zurückgestellte Bemalung der Außenseite der Flügeltüren – war Gegenstand der äußerst engagierten Bemerkungen des Schweizer Denkmalspflegers Albert Knoepfli.

Die musikwissenschaftlichen Beiträge konzentrierten sich auf die Stil- und Sozialgeschichte sowie auf die organologische Problematik des 16. Jahrhunderts. Friedrich W. Riedel interpretierte die Anfänge des „*stilus fantasticus*“ als Übertragung des „manieristischen“ Madrigalstiles auf den instrumentalen Bereich. Jürgen Eppelsheim erfaßte die in Frage stehende Epoche als Abschluß eines durch Jahrhunderte zu verfolgenden Annäherungsprozesses der Orgel als des „originären“ Tasteninstrumentes an die übrigen Instrumente, speziell unter den Aspekten der Klaviaturanordnung, der Tonhöhenstandardisierung und der klanglichen Ausrichtung auf das Zusammenwirken im instrumentalen Verband. Status und Funktion des Organisten im katholischen und protestantischen Bereich waren Gegenstand der Referate von Walter Salmen, Arnfried Edler und Rudolf Pacik; das Thema des letzteren (*Zur Stellung der Orgel in der Liturgie*) wurde praktisch vorbereitet durch eine von R. G. Frieberger O.Präm. als Zelebranten, Ingmar Melchersen an der Orgel und einer Choralschola unter M. Mayr im Alternativ-Stil des 16. Jahrhunderts gehaltene Messe in der Hofkirche.

Im dritten Bereich des Symposiums verbanden sich Wissenschaft und Praxis in Form von referierend kommentierten Vorträgen auf der Ebert-Orgel. Eine historische Tour d'horizon der süddeutschen und italienischen Orgelmusik von den Anfängen bis ca. 1600 boten gleichermaßen künstlerisch ausgefeilt wie informativ Michael Radulescu und Luigi F. Tagliavini. Aufführungspraktische Fragen südwestdeutscher, spanischer und italienischer Musik, speziell die gegenseitige Abhängigkeit von Fingersatz, Tempo und Artikulation sowie die wechselseitige Beeinflussung von Orgel-, Gesangs- und Bläserpraxis, standen im Mittelpunkt der Vorführungen

von Richard Erig und Jean-Claude Zehnder. Geradezu experimentell wirkten die Versuche Harald Vogels und des Zinkenisten Holger Eichhorn zur Rekonstruktion der Darbietung intavolierter Motetten des norddeutschen Repertoires aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, wobei – den Andeutungen der verbalen Quellen der Zeit nachgehend – Singstimme und Instrument „in die Orgel“ singen und spielen. Die genannten Künstler sowie ein studentisches Ensemble unter Ernst Kubitschek boten in abendlichen Konzerten dem Innsbrucker Publikum Einblicke in die Thematik des Symposiums.

Den Abschluß der in hohem Maße gelungenen Veranstaltung bildete eine Fahrt zur Churburg ob Schluderns (Südtirol), wo die Aufführungspraxis profaner Tastenmusik auf einem von fünf noch erhaltenen Baldachin-Positiven – gleichfalls von Ahrend restauriert – erprobt werden konnte. Die Einführung hierzu hatten Referate von Bruno Oberhammer (Überblick) und von Josef Oberhuber (Bildgestaltung) geleistet.

„Volksmusik heute – Renaissance einer Kulturform?“ Internationales Colloquium über Situation und Entwicklungstendenzen der Volksmusik in West und Ost

von Ernst Klusen, Neuß

Indem die Fridtjof-Nansen-Akademie für Politische Bildung in Ingelheim ein dreitägiges Seminar mit dem obigen Thema dem 6. Song-Lied-Chanson-Festival vorschaltete, wagte sie ein interessantes Experiment: die Zusammenführung der Wissenschaft von der Musikalischen Volkskunde mit den Trägern und Ereignissen eines jener Lied-Festivals, wie sie in den letzten Jahren in fast unübersehbarer Zahl junge Leute zusammenbringen. Der Gewinn könnte – theoretisch – ein doppelter sein: die Wissenschaft nimmt an Ort und Stelle von einer Bewegung Kenntnis, die das Leben des Liedes in der Bundesrepublik mitprägt – die Träger des Festivals sehen sich mit wissenschaftlicher Theorie konfrontiert, die ihnen zu verstärkter Reflexion ihrer Absichten und Methoden verhilft. Daß diese Rechnung gleich beim ersten Mal restlos aufgehen würde, hatten der Direktor der Fridtjof-Nansen-Akademie, Hans-Heinz Eppelsheimer und der Kulturreferent der Deutschen Unesco-Kommission Hans-Dieter Dyroff wohl selbst nicht erwartet. Jedoch zeigten sich so fruchtbare Ansätze, daß sowohl die Teilnehmer des Seminars, wie aber auch seine Dozenten und einige Mitwirkende des Lied-Festivals wesentliche Anregungen empfangen und die Veranstalter solche Zusammenführung von Theorie und Praxis wohl werden fortsetzen müssen.

Lutz Röhrich und R.-W. Brednich waren vom Freiburger Volksliedarchiv gekommen, Ernst Klusen vom Neußer Institut für Musikalische Volkskunde. Reinhold Hartmann aus Kirchhain und der z. Zt. in Deutschland lebende ungarische Musiksoziologe Istvan Bessenyei zeigten in ihren Referaten die gleiche Praxisnähe (*Musik und Politik* bzw. *Volksmusik-situation im heutigen Ungarn*) wie die Einführung des Seminarleiters. Röhrich umriß die Situation der Liedforschung als Wissenschaftsdisziplin. Klusen entwickelte aus der heutigen Situation spontanen Gruppensingens die Chancen künftiger Entwicklung und Brednich behandelte das Lied unter dem auch gegenwärtige Problematik einschließenden Aspekt der „Ware“. Die Teilnahme der Wissenschaftler an einem Folklore-Konzert französischer Gruppen und am Eröffnungskonzert des Festivals, die Vorführung von Dudelsäcken und Diskussion mit einigen mitwirkenden Folkloregruppen brachte Wissenschaft und Praxis in Kontakte, die sicherlich noch – allen Beteiligten nützlich – zu verbreitern und zu vertiefen sind.

Positives Fazit: Das Lied der Gegenwart ist wieder einmal deutlich als Forschungsgegenstand in Erscheinung getreten.

Symposium „Musik in den Massenmedien“ in Saarbrücken von Wolfgang Birtel, Saarbrücken

Nach einer Entwicklung, in deren Verlauf Musik durch die Massenmedien immer mehr zum Konsumartikel wurde, regelrechten Warencharakter annahm, wurde das Verhältnis der Musik zu diesen Massenmedien in den letzten Jahren zunehmend Gegenstand von Reflexionen: die wachsende Zahl von Veröffentlichungen dieses Thema betreffend ist symptomatisch. Mit der *Musik in den Massenmedien* befaßte sich die Arbeitsgruppe Musik des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Verbindung mit dem Saarländischen Rundfunk und der Universität des Saarlandes erstmals in Form eines Symposiums im Juni dieses Jahres in Saarbrücken, eine Veranstaltung, die parallel zu den alljährlich stattfindenden Tagen des Saarländischen Rundfunks „Musik im 20. Jahrhundert“ lief, was dem Ganzen eine durchaus aktuelle Note gab und die Rolle gerade des Rundfunks als Vermittler von Neuer Musik hervorhob. Helmut Rösing hatte zu dieser Tagung insgesamt 14 Referenten, Praktiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagogen, zu Kurzvorträgen eingeladen, um die komplexe Materie, die in vier Themenkreisen gruppiert war, von den verschiedensten Seiten her beleuchten zu lassen. Mit *Massenmedien und Musikpädagogik* befaßte sich ein erstes Round-Table, in dessen Mittelpunkt die Frage stand, ob und wie die Massenmedien sinnvoll in eine Gesamtdidaktik einzubeziehen wären. Günter Kleinen zeigte die Ziele einer solchen Didaktik auf, die helfen sollte, kreative Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen zu entwickeln. Ernst Klusen vermittelte Einblicke in ein zur Zeit laufendes Forschungsvorhaben, das die Möglichkeiten der elektronischen Medien „als Stimulans musikalischer Aktivitäten“ untersucht. Mit einem Gesamtkonzept wartete Hans-Christian Schmidt auf, mit einer Mediendidaktik auf der Grundlage musikalischer Inhalte des Fernsehens. Über die Probleme dieses Fernsehens wie des Films, speziell über das Verhältnis von Bild und Musik, referierten und verdeutlichten mit anschaulichen Beispielen in der zweiten Diskussionsrunde über die *Funktion von Musik in Film und Fernsehen* Helmut Kühn und Wolfgang Ramsbott, während Peter Rocholl das Problem der Vermittlung von Informationen und „Impressionen“, von auf Verstand bzw. Gefühl ausgerichteten Inhalten, aus der Sicht des Praktikers aufrollte. Empirisches trugen Josef Eckhardt und Winfried Pape in der Abteilung *Musik im Hörfunkprogramm* vor, zu der Minderheit der „E-Musik“-Hörer auf der einen, zu den Hörpräferenzen Jugendlicher auf der anderen Seite. Rundfunkgeschichte am Beispiel der Musik im Hörspiel (Siegfried Goslich) und eine Analyse der „dritten Wellen“, der sogenannten Servicewellen (Manfred Wagner), ergänzten diese Runde. In einer vierten Vortragsreihe stand der *Einfluß der technischen Medien auf die Musik* zur Debatte, wobei Helmut Rösing, nach praktischem Anschauungsmaterial zur *Aufbereitung klassischer Werke in der U-Musik* durch Christoph-Hellmut Mahling und Informationen zur außereuropäischen Musik in den Medien durch Peter Naumann, Thesen zur *Funktionsnivellierung massenmedial dargebotener Musik* formulierte. Die Überlegungen Herbert Brüns zur Stellung des Komponisten heute lieferten Zündstoff für Diskussionen, Diskussionen, die auf diesem Symposium teils recht lebhaft geführt wurden, auch wenn ihnen aus zeitlichen Gründen mitunter ein leider vorzeitiges Ende gesetzt werden mußte. Im Ganzen zeigte sich, daß diese gut besuchte Veranstaltung zwar nur Einblicke zu geben vermochte, notwendige Einblicke allerdings in ein breites Spektrum von Problemen, die nun in Detailarbeit bewältigt werden müßten und deren einmal gefundene „Lösungen“ in die Praxis umzusetzen wären.

BESPRECHUNGEN

Festschrift Kurt Blaukopf. Hrsg. von Irmgard BONTINCK und Otto BRUSATTI. Wien: Universal Edition 1975. 164 S.

Etwas über einhundertzwanzig Titel verzeichnet die Bibliographie Kurt Blaukopfs, die diesen Band eröffnet. Sodann wird seine Wirkung auf der europäischen Kulturszene in Erinnerung gerufen: die dreizehn Beiträge dieser Festschrift markieren den Umfang der Probleme, denen sich Blaukopf widmet.

Blaukopfs Interesse an der Soziologie artikuliert sich zunächst in der Suche nach Zusammenhängen zwischen inner- und außermusikalischen Phänomenen. Die „*innermusikalischen Motoren*“ der Entwicklung suchte Blaukopf in dem tönenden Material der Musik selbst und seinen Widersprüchen. An der Oberfläche scheint Blaukopfs „*Soziologie der Tonsysteme*“ eine ethnologisch ausgerichtete Psychophysik zu sein; in der Tat ist sie jedoch ein ernsthafter Versuch, eine Sozialgeschichte der Musik, die auf den Voraussetzungen des Materials fundiert wäre, zu begründen. An diesen, zum Teil „*naturwissenschaftlichen*“ Ansatz Blaukopfs erinnern die Beiträge von Walter Graf (*Zur Rolle der Teiltonreihe in der Gestaltung klingend tradierter Musik*), von Rudolf Haase (*Intervalle in der Natur*) und von Fritz Winkel (*Das Wirkgefüge von Musikstrukturen in der Analyse durch Computer und Kybernetik*).

Zwei Beiträge berühren den gegenwärtigen Wirkungs- und Interessenkreis Blaukopfs. Irmgard Bontinck (*Kritik der etablierten Kultur*) vertritt die These, daß die kritische Haltung gegenüber herrschender Kultur ein spezifisches Jugendphänomen sei. Durch „*innovatorische kulturelle Ausdrucksmittel*“ (kollektive Aktionen, offene Form, Interpretation der Kunst im sozialen Alltag) wird der Protest sowohl gegen die privilegierte Art der elitären Kultur als auch gegen den „*konsumorientierten kommerziellen Kulturbetrieb*“ artikuliert. Otto Brusatti (*Künstlerische Kre-*

ativität durch den Einsatz neuer Mini-Video-Techniken) setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit der Einsatz neuer Videogeräte die Kreativität fördern kann. Wenn die dazu durchgeführten Untersuchungen die Blaukopfsche These über den positiven Einfluß von Videogeräten nicht bestätigt haben, so mag es weniger an der Fragwürdigkeit dieser These selbst, als vielmehr an der recht problematischen Vorgehensweise liegen, diese Hypothese in „*Workshops*“ prüfen zu wollen.

Dem Problembereich Musikpädagogik sind zwei weitere Beiträge gewidmet: Hermann Rauhe (*Musikpädagogik als Didaktik musikalischer Kommunikation und Interaktion*) weist darauf hin, daß Musik nicht „*Gegenstand, verdinglichtes Gebilde, Werkobjekt, Kunstwerk oder Bildungsgut*“ sei, sondern daß sie „*ein Spezialfall von Kommunikation und Interaktion*“ ist. Rauhe entwickelt in diesem Aufsatz ein recht originelles Modell, das zwischen sechs Realisationsstadien und Kommunikationsebenen musikalischer Vermittlung unterscheidet. Den Ausgangspunkt des Beitrages von Hans-Peter Reinecke (*Über die Problematik des Testens musikalischer Fähigkeiten*) bildet eine Kritik an den herkömmlichen und seit langem umstrittenen Begriffen „*Begabung*“ und „*Musikalität*“. Reinecke vertritt die Ansicht, daß die Isolierung der „*musikalischen Begabung*“ von den anderen Fähigkeiten des Menschen ein Irrweg sei, weil kaum zu erwarten ist, daß es jemals gelingen kann, musikalische „*Fähigkeiten*“ aus dem gesamten pragmatischen Kontext des Menschen herauszulösen. „*Musikalität als persönliche Eigenschaft schlechthin*“ – so Reinecke – „*ist eine Fiktion*“.

Eine Blaukopf-Festschrift ohne einen Beitrag über Gustav Mahler wäre gewiß unvollständig. Einen solchen besorgte der kanadische Forscher Zoltan Roman (*Aesthetics symbiosis and structural metaphor in Mahler's Das Lied von der Erde*). Das Problem aber, ob dieses Stück die „*Neunte*

Sinfonie“ Mahlers oder bloß „*songs accompanied by symphonic music for orchestra*“ sei, bleibt – für den, der sich dafür interessiert – auch weiterhin ungelöst.

An Blaukopfs früheres Interesse an der Vergleichenden Musikwissenschaft wird durch den Beitrag von Edith Gerson-Kiwi erinnert (*Musical settings of the Andalusian Muwashshah-poetry in oral tradition*). Neben zwei musiktheoretisch ausgerichteten Beiträgen von R. Murray Schafer (*The graphics of musical thought*) und von Gottfried Scholz (*Wissenschaftstheoretische Aspekte zur musikalischen Formenlehre*) wird abschließend der Kulturpolitiker und Organisator Kurt Blaukopf gewürdigt. Wilfried Schieb (*Kulturelle „Entwicklungshilfe“*) widerlegt den Mythos über die Auffassung der „*Entwicklungshilfe*“ und weist auf diesbezügliche Konzepte hin, die Blaukopf als Leiter des *Internationalen Instituts für Musik, Tanz und Theater in den audiovisuellen Medien* entwickelt hat. Schließlich gibt Hans Sittner (*Das Verhältnis zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Hochschulen*) einen Überblick über die nicht uninteressante österreichische musikwissenschaftliche und musikpädagogische Szene, auf der Kurt Blaukopf eine wichtige und originelle Rolle spielt.

(April 1977)

Peter Faltin

Beiträge zur Musikwissenschaft. 17. Jahrgang, 1975. Heft 1. Hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Rudolf Eller zu seinem 60. Geburtstag. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. 94 S., Abb.

Den Musikwissenschaftler Rudolf Eller zu ehren heißt, einen Mann zu ehren, der als Forscher immer auch Sinn hatte für die musikalische Praxis und der im Hinblick auf die musikalische Praxis auch seine Schüler ausgebildet hat; davon zeugen die ihm gewidmeten Aufsätze des vorliegenden Heftes. Peter Gülke schreibt sehr sorgfältig und differenziert über Schönbergs Brahm-Bearbeitung anhand der Partituren sowie Schönbergs auch brieflich geäußerter Intentionen. Der Hauptaspekt: Das Klavierquartett birgt in sich eine gewisse Stufung von deutlich bis zu undeutlich Hörbarem, die Orchestrierung dagegen bringt alles gleichermaßen zutage. Sie leidet aber an

der großen Besetzung und deren Trägheit, die auf die Dichte der musikalischen Ereignisse oftmals hektisch wirkt; die Wechsel sind unvorbereitet. Das im Kammermusikwerk von Brahms aus der „sicheren“ Distanz Geschriebene wirkt plakativ. Das gilt für den Marsch (3. Satz) wie für das „*Alla Zingarese*“, das die Ungarischen Tänze und Liszts Rhapsodien übertrifft. Die Positiva liegen in der Verdeutlichung verborgener Linien, der Verdopplung und Ausleuchtung von Kontrapunkten in wenigen Fällen (2. Satz), an hinzukomponierten Passagen („*an ihnen am allerwenigsten wäre die Bearbeitung zu erkennen*“). Der Musiker Gülke schließlich gibt wichtige Anmerkungen zur Rezeption und Spielmöglichkeit der Bearbeitung.

Karl Heller untersucht anhand einiger Konzertsätze *Thematische Arbeit bei J. S. Bach* und sieht darin einen „*Teilaspekt der ‚Modernität‘ Bachscher Musik*“. Die thematische Arbeit bezeichnet die Kulmination eines Satzes und ist, oftmals gegen Ende des Satzes, gleichzeitig die Stelle größter struktureller Dichte. – In einer umsichtigen, durch Themenübersichten und Tabellen zur formalen Anlage anschaulich erläuterten Untersuchung über *Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers* zeigt Ortrun Landmann auf, daß, wenn auch in unterschiedlicher Weise, beide Abteilungen der Sinfonie das Sonatensatzprinzip realisieren. Neu sind auch einige Bezüge, die zu anderen Sinfonien Mahlers, insbesondere zur 2., 4. und 5. hergestellt werden.

Hans-Joachim Schulzes *Plädoyer für ein notwendiges Buch* betrifft *Die Bach-Überlieferung*. Entgegen anderen Komponisten gibt es für Bach bisher nur die Katalogisierung einzelner Sammlungen, was den Überblick verstellt. In der angerissenen Problematik wird deutlich, daß eine Darstellung der Überlieferung von Autographen und Kopistenhandschriften auch zur Wirkungsgeschichte und zu einem veränderten Bachbild wesentlich beiträgt. – Helmut Seidls Beitrag *Das Pirouette-Rackett* ist ein Auszug aus seiner ungedruckten Leipziger Dissertation (1959) und gilt dem Doppelrohrblattinstrument, das vom späten 16. Jahrhundert bis etwa 1630 in Gebrauch war. Martin Wehnert plädiert mit seinen Überlegungen *Werkstatt statt Werk?* für ein neues Hören, das dem Prozeßcharakter der Musik

gerecht wird. Dabei stützt er sich auf Gedanken von Bert Brecht, Zofia Lissa und Moissej Kagan sowie Kompositionsweisen der sechziger Jahre. Den Abschluß des Heftes bildet ein Gespräch von Eberhard Klemm und Hans Größ über alte Musik, das neben aufführungspraktischen Aspekten auch die Präsentation auf Schallplatten (Einführungstexte) und neuere Bearbeitungen (Webern) erörtert.

(Februar 1977) Gerhard Schuhmacher

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Merseburger 1975. 172 S.

Die bisher vorliegenden Jahrbücher des Berliner Instituts dürfen für sich in Anspruch nehmen, daß sie – wie kaum ein anderes fachwissenschaftliches Periodikum – die verschiedensten Teilgebiete der Musikwissenschaft zu Worte kommen lassen. Dies gilt auch für den neuesten Band, der mit einem anspruchsvollen wissenschaftstheoretischen Beitrag *Über den Einfluß kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikgeschichte* von Wolfgang Dömling eingeleitet wird. Guido Adlers Vorstellung von einer organismischen Kontinuität in der Entwicklung der Musikgeschichte, Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, denen eine verführerische Publizität beschieden war, sowie Wilhelm Worringers Gegensatzpaar von „*Abstraktion und Einfühlung*“ bilden den Hintergrund, vor dem wichtige musikhistorische Arbeiten vor allem zwischen 1910 und 1930 kritisch betrachtet werden. In einem an Denkmalschändung gemahnenden Akt bescheinigt der Autor Curt Sachs groteske Adaptionen aus den Kunstwissenschaften und eine arglose Überzeugung von dem „*unzerreißbaren Zusammenhang der Künste*“, wirft er Walther Vetter vor, daß seine zwar detaillierten und einfühlsamen Untersuchungen sich letztlich durch eine „*absurde Mißproportion*“ zwischen den Details und der ihnen übergestülpten Deutung auszeichnen, daß das bei Wölfflin noch eindrucksvolle Theoriengebäude hier zu banaler Tautologie verkommt und charakterisiert Rudolf von Fickers Reflexionen über *Formprobleme der mittelalterlichen Musik* u.a. als widersinnig

und sinnentleert, unklar in der Verquickung verschiedener Methoden und beliebig und wahllos in der Wahl der Bezugsbasen. Eine andere Arbeit v. Fickers erhält das Prädikat: „*Musikhistorie tendiert hier zur Trivilliteratur*“. Nicht viel besser ergeht es Friedrich Blume („*Wuchernde Metaphernbildung*“, „*offenkundig widersprüchlich . . .*“), dem „*Abstinenz von Geschichte wie von Historie*“ (!) bescheinigt wird und Hans Joachim Moser, dessen typologischer Ansatz als „*grotesk anmutendes Selbstbedienungsensemble*“ umschrieben wird.

Bei Hans Mersmann wird die „*armselige Reduzierung*“ des Wölfflinschen Gedankengebäudes auf ein einziges Grundbegriffspaar kritisiert und bei den verschiedenen Vorstellungen von Alfred Lorenz („*überhaupt ein großer Gesetzesfinder*“!) genügt ein einziges Zitat, um ihn der Lächerlichkeit preiszugeben. Der Autor, der keine „*Abrechnung mit der Geschichte des Faches*“ will, bleibt bei aller (ungewohnten) Polemik sachlich und sachkundig und belegt mit einer Fülle von Zitaten und Querverweisen, wie unkritisch und mißverstanden die Gedanken Wölfflins und Worringers in der Musikwissenschaft z. T. adaptiert wurden. Der Autor benennt einige Ursachen dieses fachspezifischen Dilemmas (die Vermengung der Ebenen Vorstellungsweise, Sache und Sprache, sowie die Frage, wie Nicht-Kunst Kunst erklären könne), unterläßt es jedoch, auf die zahlreichen typologischen Ansätze in der Psychologie der Zwanziger Jahre hinzuweisen und übersieht vielleicht deshalb einen der wichtigsten Gründe für das Mißlingen der von ihm kritisierten Arbeiten: die Theorien Wölfflins und Worringers sind letztlich auch Typologien der Wahrnehmung, ein differentialpsychologisch dilettierender (historischer) Musikwissenschaftler muß deshalb an dieser Frage zwangsläufig scheitern.

Carl Dahlhaus geht der Frage nach, ob Beethovens durch Czerny überlieferte Ankündigung, einen „*neuen Weg*“ einzuschlagen, eher ethisch (wie bisher) oder doch vielleicht kompositionstechnisch zu verstehen sei. An vier exemplarischen Werken aus der Zeit um 1802 wird verdeutlicht, daß ein „*radikaler Prozeßcharakter der musikalischen Form*“, der sich in rudimentären Satzanfängen, der Aufhebung des traditionellen Themabegriffs und der funktionalen Ambiguität der Formteile manifestiert, einen

neuen Kompositionsstil etabliert hat. Dahlhaus versucht nicht, die syntaktisch „*mißratenen*“ Stücke zu kitten oder zurechtzudeuten, sondern erklärt ihre analytische Widerborstigkeit zum eigentlichen Wesensmerkmal, zu Beethovens neuem Weg. Die Figur des „*impliziten Hörers*“, dem Adornoschen „*Experten*“ nicht unähnlich, erscheint bei näherer Betrachtung sinnvoller als letzterer.

Bei seinen *Überlegungen zu einer integrativen Theorie des Musikunterrichts* geht es Hans-Peter Reinecke vor allem um das „*Bewußtsein für die Komplementarität verschiedener in der Schule gelehrter Bereiche*“. Ausgehend von Karl R. Poppers Drei-Welten-Theorie, die für den musikalischen Verstehensbegriff gewinnbringend genutzt wird, zeigt Reinecke zunächst theoretisch und dann praktisch die Möglichkeiten eines fachübergreifenden Musikunterrichts auf, insbesondere in den Fächern Mathematik, Physik, Sprachen und Biologie. Der Ansatz, der bei den heutigen Schulalltagserfahrungen eingeständenermaßen utopisch anmuten muß, entpuppt sich schließlich als die „*alte Idee des Universalitätsanspruchs der musikalischen Bildung*“ und stellt somit einen keineswegs modischen, denkwürdigen bildungspolitischen Beitrag dar: Vergangenheit ist Utopie!

Der Aufsatz von Dörte H.-Wiechell *Das Hörverhalten Jugendlicher*, der über Teile ihrer empirischen Studie berichtet, ist ein Vorabdruck aus einem in Arbeit befindlichen Buch über *Musikalisches Verhalten Jugendlicher* und sollte deshalb sinnvollerweise im Gesamtkontext rezensiert werden. Die z.T. erschreckenden Einzelergebnisse, die für den Musikpädagogen von besonderer Wichtigkeit sind, lassen ein baldiges Erscheinen des Buches wünschenswert erscheinen.

Sabine Tomek-Schumanns *Akustische Untersuchungen an Hammerflügeln*, die auf ihrer Dissertation basieren, haben ihren Ausgangspunkt in den unterschiedlichen Ansätzen zur Klassifikation von Musikinstrumenten. Im Gegensatz zu den vorliegenden, nicht widerspruchsfreien Ordnungssystemen will die Autorin die akustische Klangstruktur als klassenbildendes Merkmal erstmals berücksichtigen. Dieser Ansatz wurde exemplarisch an 12 ausgewählten Hammerflügeln durchgeführt, da die schwingenden und mit-schwingenden Systeme beim Hammerflügel so komplex miteinander verkoppelt sind,

daß die daraus resultierenden Schallvorgänge sich nicht mehr unmittelbar ableiten lassen. Die statistische Analyse der Abklingvorgänge *sämtlicher* meßbarer harmonischer Teil-schwingungen der ausgewählten Klaviertöne führte zunächst zu keinem sinnvollen Ergebnis. Erst die Zusammenfassung verschiedener Harmonischer in Frequenzbändern zeigte ein verblüffendes Ergebnis: die faktorierten Daten spiegeln (auf dem zweiten Faktor) für die meisten Instrumente recht getreu das Baujahr wider. Die Autorin sieht hierin „*eine klare Abhängigkeit von der Entwicklung klanglicher Gesichtspunkte, die sich nicht so sehr . . . im Sinne eines 'typischen Silbermann' oder 'typischen Streichers' charakterisiert, sondern sich vielmehr als eine historische und damit zeitbedingte . . . Entwicklung darstellt.*“ Die methodisch sehr saubere Arbeit, die sich nicht zuletzt durch ihre Ergebnisse legitimiert, stellt somit für die musikalische Akustik einen neuen Forschungsansatz dar, der sinnvoll weitergeführt werden könnte.

(April 1977)

Klaus-Ernst Behne

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

Skizzenforschung und Quellenerschließung sind die thematischen Schwerpunkte der acht Beiträge dieses Bandes, dessen Ausstattung mit Faksimilebeigaben, Skizzen-transkriptionen und Notenbeispielen keine Wünsche offen läßt. Drei Essays hat der Herausgeber Alan Tyson beige-steuert. Der erste, *Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter*, befaßt sich mit einem hier erstmals in deutscher Sprache wiedergegebenen Brief an die Mutter Giulietta Guicciardis, dessen Anlaß charakteristisch für Beethoven ist: Durch ein Geschenk fühlte er sich in die Situation des Schuldners gedrängt und in seinem Stolz gedemütigt. Die fehlerhafte Datierung (1782) wird von Tyson überzeugend auf 1802 zurechtgerückt.

Tyson's zweiter Beitrag löst am Beispiel der Skizzen zur Pastorale ein, was sein gemeinsam mit Douglas Johnson verfaßter Aufsatz *Reconstructing Beethoven's Sketchbooks* (JAMS 1972) versprochen hatte. Der Aufsatz *A Reconstruction of the Pastoral*

Symphony Sketchbook führt mit äußerster Verfeinerung diplomatischer Methoden zur Aufspürung der ursprünglichen Gestalt des Skizzenbuchs. Tyson kommt zu dem Ergebnis, daß es vor seiner Verstümmelung 96 Blätter enthielt, von denen 59 in London, 28 in Berlin (im Skizzenbuch Landsberg 10) und 2 in Bonn erhalten sind; die restlichen 7 Blätter sind derzeit verschollen. Die Akribie von Tysons Methode läßt sich an der steckbriefähnlichen Beschreibung der fehlenden Blätter ablesen. Nicht minder wichtig für die weitere Forschung ist die übersichtliche Darstellung der ursprünglichen Folge der Blätter (in Tabellenform). Eine Faksimile-Ausgabe des Skizzenbuchs, so wie Beethoven es verwendete, rückt damit in den Bereich des Realisierbaren.

The Authors of the op. 104 String Quintet lautet der Titel von Tysons drittem Beitrag. Beethovens eigener Anteil an der Umarbeitung des Klaviertrios op. 1 Nr. 3 zu einem Streichquintett (1817) wird darin auf die – gewiß zahlreichen und gewichtigen – Änderungen in der Kopistenabschrift Grasnick 11 reduziert. In die Vorlage dieser Abschrift, die Umarbeitung des mysteriösen Herrn „gutwillen“ alias Kaufmann, hatte nach Tysons Ansicht Beethoven noch nicht eingegriffen. Aber kann man jenem Unbekannten alle Abweichungen von der Triofassung, kann man ihm vorab den Geniestreich im Finale zutrauen: die Vorwegnahme der Tonika unmittelbar vor Beginn der Reprise (T. 236)? Auch der Umstand, daß Beethovens eigene Kopisten (größtenteils Wenzel Schlemmer) die Abschrift Grasnick 11 anfertigten, spricht gegen Tysons Ansicht und für eine vorangegangene erste Revision Beethovens. Welchen Grund sollte Beethoven gehabt haben, eine Arbeit, der er „größte Miserabilität“ attestierte, kopieren zu lassen, wenn er nicht in ihre durchgreifende Verbesserung bereits ein erkleckliches Maß an Arbeit investiert gehabt hätte? Tysons Vermutung, das Manuskript des Unbekannten sei „messy or hard to read“ gewesen oder habe für Änderungen keinen Platz enthalten (163), reicht nicht zur Klärung des Faktums, daß Beethoven – wie auch Tyson konzidiert – die Abschrift in Auftrag gab.

Mit Beethovens Rezitativ-Studien befaßt sich Richard W. Kramer in seinem Beitrag *Beethoven und Carl Heinrich Graun*. Als Hauptquelle dient ihm ein Doppelblatt aus

der Sammlung Bodmer (SV 164), das er auf 1802 - 1804 datiert. Es enthält Excerpte aus J.A.P. Schulz' Artikel *Rezitativ* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, der überwiegend Rezitative von Graun als Beispiele heranzieht. Kramer kommt zu dem Ergebnis, daß sich Spuren dieser Studien in *Christus am Ölberge*, aber auch noch im *Fidelio* finden. Kramers Augenmerk gilt dabei vornehmlich der Baßführung. Störend ist in den Beispielen die Notierung der Tenorstimme in Altlage.

In Auseinandersetzung mit Interpretationen Toveys und Schenkers erörtert Andrew Imbrie („*Extra Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven*“) metrische Periodisierungsfragen am Beispiel der Sonate op. 10 Nr. 3 und der V. Symphonie. Wenn er dabei an mehrdeutigen Stellen der eigenen Interpretation „*greater smoothness*“ zumißt (64), so wird das im Falle Beethovens nicht a priori als Empfehlung gelten können.

Lewis Lockwoods Aufsatz *Beethoven's Sketches for 'Sehnsucht' WoO 146* zeigt exemplarisch, warum die verdienstvollen Skizzenpublikationen Nottebohms heutigen Ansprüchen nicht mehr genügen können. Der Grund liegt in ihrer Unvollständigkeit, im Mangel an Anhaltspunkten für die räumliche Aufteilung und für die zeitliche Folge von Beethovens Notierungen sowie im Verzicht auf diplomatisch getreue Transkription. Lockwoods Studie, ein Lehrstück methodisch fundierter Skizzeninterpretation, bezieht am Rande auch Stellung gegen die allzu verbreitete Ansicht, Beethovens Schaffen vollziehe sich stets in der unablässigen Arbeit an ursprünglich primitiven Gebilden und ihrer allmählichen Gestaltung zu letzter Vollkommenheit. Gerade für die Skizzenforschung ist Lockwoods Warnung vor dieser Stereotype angebracht, deren unergiebigkeit die Lektüre mancher Arbeit über Beethovens Skizzen so frustrierend macht.

Joseph Kermans Beitrag *An die ferne Geliebte* bietet eine umfassende Erörterung von Beethovens Liederkreis op. 98. Sorgsame Analyse der Gedichte von Alois Jeitteles führt Kerman dazu, die 5. Strophe des ersten Liedes als Einfügung Beethovens anzusehen. Die Stellung innerhalb des Gesamtwerks, der Gesangsstil, Skizzeninterpretationen und eine Analyse des von Lied zu Lied steigenden Tonraumes bilden weitere

Schwerpunkte der gehaltvollen Untersuchung.

Mit dem letzten Beitrag des Bandes, *The Artaria Collection of Beethoven Manuscripts: A New Source*, gibt Douglas Johnson unserer Kenntnis vom Verbleib der Beethovenautographen, die 1827 von Domenico Artaria ersteigert wurden, eine neue Basis. Grundlage seiner Arbeit ist eine um 1842 von Anton Graeffner niedergeschriebene Bestandsliste von Beethovenhandschriften, die – offenbar aus dem Nachlaß Joseph Fischhoffs stammend – sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindet. Johnson weist nach, daß die Liste aus dem Hause Artaria stammt – Graeffner war Verlagsangestellter – und daß sie das fehlende Bindeglied zwischen dem Nachlaß-Auktionskatalog von 1827 und den Katalogen Guido Adlers (1890) und August Artarias (1893) darstellt. Der Vergleich der neuerschlossenen Quelle mit den bekannten ermöglicht nicht nur bemerkenswerte Identifikationen, er bringt darüber hinaus Überblick und Ordnung in die einigermaßen chaotische Geschichte von Beethovens Nachlaß. Der kommentierte Abdruck des Verzeichnisses, der den Aufsatz beschließt, dürfte als quellenhistorisches Standardwerk bald unentbehrlich sein.

(September 1976)

Peter Cahn

Anton Bruckner in Lehre und Forschung. Symposium zu Bruckners 150. Geburtstag. Linz a. d. Donau, September 1974. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 104 S. (Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs. Band VII.)

Memorials, Gedenkfeste sind allenthalben willkommener Anlaß, über Komponisten nachzudenken. Die 1974 abgehaltene Linzer Tagung trug den etwas anspruchsvollen Titel *Anton Bruckner in Lehre und Forschung*. Anspruchsvoll insofern, weil man erwartet hätte, daß die Bruckner-Spezialisten aus aller Welt ihre neuen Ergebnisse vortrügen. Statt dessen war, nach der Liste der Referenten zu schließen, der Schwerpunkt auf die Lehre, auf die Vermittlung in den Schulen gelegt. Deswegen mußte Leopold Nowak die *Probleme der Brucknerforschung* allein auf sich nehmen, während die anderen Referenten, hauptsächlich Musiker-

zieher-Spezialisten, sich um didaktische Probleme scharten. Als Ausnahme mag noch Rudolf Flotzinger anzusehen sein, der Bruckners Tätigkeit als Theorielehrer an der Universität beleuchtete und daraus vorbildhafte Thesen abzuleiten trachtete. Otto Kolleritschs Beitrag über *Wertungsmodelle in der Bruckner-Auslegung* orientiert sich im wesentlichen eher an zufällig ausgesuchten Autoren, die allerdings für sich Breitenwirkung beanspruchen können. Hermann Kronsteiner versuchte in Form skizzenhafter Marginalien *Bruckner und die Orgel* zu systematisieren, wobei den Praktikern die Aufgabe zufiel, die Orgelkompositionen Bruckners zu interpretieren, Kompositionen über Brucknersche Themen zu spielen und weitere zu schaffen, Improvisationen über Themen Bruckners regelmäßig zu pflegen und Bruckner-Orgeln zu erhalten bzw. neue zu bauen. Friedrich Korcak untersuchte *Anton Bruckner und das Hörverhalten unserer Jugend*, während Karl Schnürl – *Die Musik Bruckners in der Schule – methodisch-didaktische Überlegungen* – und Herbert Wieninger – *Charakteristische Stilelemente in der Symphonik Anton Bruckners* – auf Demonstrationstechniken im Unterricht eingingen. Eberhard Würzl suchte in seinem Referat – *Das Verhältnis Bruckner-Brahms und der Musikerzieher von heute* – die beiden gegensätzlichen Thesen als Duoperspektiven bestehen zu lassen. Josef Mayr-Kern problematisierte das bereits bekannte authentische Bruckner-Bild und Josef Sulz untersuchte *Bruckner als Didaktiker – Über die Lehrbarkeit in der Kunst*. Auffallend ist, daß alle Beiträge sich bewußt positiv wertend an die im Bericht abgedruckten Grußworte des Landes Oberösterreich und der Landeshauptstadt Linz anschließen. Für die Brucknerforschung bleibt die Frage, ob Erfüllungen des positiven Vorurteils ausreichen, dem immer noch komplizierten Untersuchungsgegenstand Anton Bruckner zu genügen.

(Mai 1977)

Manfred Wagner

RISM. Internationales Quellenlexikon der Musik. Serie C. Directory of Music Research Libraries. Bd. 1–3. Hrsg. von Rita BENTON. Preliminary ed. Iowa: University of Iowa 1967–1972; übernommen von Bärenreiter, Kassel 1975. 70, 234, 342 S.

Die außerordentlich umfangreichen Angaben und Auflistungen der Reihe A und B von RISM ließen schon sehr früh den Gedanken aufkommen, ein Verzeichnis der Musikbibliotheken zusammenzustellen, die Beiträge für RISM geliefert hatten. Rita Benton hat sich dieser Aufgabe als Herausgeber für die Bände 1–3 angenommen und, mit Hilfe ihrer Fragebogenaktion in den Jahren 1966 bis 1969, versucht, das eingehende Material zu sichten, die unterschiedlichen Angaben der Bibliotheken zu klassifizieren und sie wenn möglich zu vervollständigen und zu verbessern. So liegen nun die Verzeichnisse für Amerika und Kanada sowie 17 europäische Länder vor, die umfangreiche Details zu den einzelnen Bibliotheken und Musiksammlungen bieten. Waren es im ersten Band nur solche Institutionen, die Beiträge zu RISM gemacht hatten, sind schon im zweiten Band auch einzelne Bibliotheken aufgenommen worden, die kein Material besitzen, das für RISM relevant ist. Die Durchsicht zeigt weiter, daß nicht nur Bibliotheken im engeren Sinn erfaßt wurden, sondern auch Sammlungen, die an sich keine wissenschaftliche Institutionen sind. Ihr wertvoller Bestand an Literatur und Musikmanuskripten rechtfertigte aber die Aufnahme in das Verzeichnis. Es sollte für die endgültige Ausgabe dieser eingeschlagene Weg weiter berücksichtigt und andere Bibliotheken aufgeführt werden, die z. B. größere Bestände an Folklore, Jazz oder etwa moderner Musik besitzen.

Im 1. Band werden 333 Institute verzeichnet, geordnet nach Städten bei Kanada und alphabetisch nach Staaten für die USA. Band 2 beschreibt die stättliche Zahl von 784 Bibliotheken; ihre Auflistung erfolgt innerhalb der Staaten, die nicht zum romanischen Sprachraum gehören (ohne die Länder Osteuropas). In Band 3 sind vier Länder zusammengefaßt: Spanien, Frankreich, Italien und Portugal mit zusammen 783 Eintragungen. Für alle Länder bestehen eigene Indices, eine Art der Anlage, die durchaus ihre positiven und negativen Seiten hat. Für die Bibliotheken ist

das Symbol, wie es auch sonst bei RISM benutzt wird, angegeben. Jedem Land vorangestellt ist eine Übersichtskarte, die sich sicher für die Planung einer Forschungsreise als nützlich erweisen kann.

Daß eine solche Zusammenstellung ein hervorragendes Handwerkszeug darstellt, sei es bei der täglichen Arbeit in den Bibliotheken als Hilfsmittel für die Auskunft, sei es auf einer Reise in die beschriebenen Länder, versteht sich von selbst. Der Herausgeberin ist für die unendliche Mühe zu danken, die sie in die Arbeit gesteckt hat. Man kann nur hoffen, daß die Anregungen, die zur „*preliminary edition*“ geführt haben, bald verwirklicht werden: die Bibliotheken zu ermutigen, Verbesserungen, zusätzliche Angaben und Änderungen beizubringen. Es kann dann eine endgültige Ausgabe – soweit man in der sich kontinuierlich wandelnden Bibliothekslandschaft von endgültig sprechen kann – erscheinen. Die Aufnahme der Vorausgabe durch den Bärenreiter Verlag in der Serie C sollte daher auch nur als vorläufig angesehen werden; sie zu ersetzen, wenn alle geplanten Bände vorliegen (Band 4 für Australien, Israel, Japan, Neuseeland ist angezeigt), wäre eine dringende Bitte an den Verlag.

(April 1977)

Jörg Martin

Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Hrsg. von Ernst EMSHEIMER und Erich STOCKMANN. Serie I, Band 1: BALINT SAROSI: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1967). 146 S. – Serie I, Band 2: LUDVÍK KUNZ: Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1974). 186 S.

Die Konzeption des Handbuches entstand aus der Erkenntnis heraus, daß eine Gesamtschau der europäischen Volksmusikinstrumente zunächst die Erforschung und Untersuchung der nationalen Erscheinungsformen voraussetzt, daß diese Grundlagen jedoch bisher nur in wenigen Ländern erarbeitet und aus sprachlichen Gründen häufig nicht allgemein zugänglich sind. „*Es scheint daher zunächst geboten*“, schreiben die Herausgeber 1960 in ihren „*Vorbemerkungen zu einem ‚Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente‘*“, „*das bisher vorliegende*

Material zusammenzutragen und nach einheitlichen Gesichtspunkten darzustellen."

Gleichzeitig wurde in dem von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann entwickelten und geplanten Projekt der Forderung nach interdisziplinärer und internationaler Kooperation in hervorragender Weise Rechnung getragen. Das *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* markiert damit einen Neu-Anfang in der Erforschung der Volksinstrumente und konnte in diesem Bereich bereits entscheidende Anregungen vermitteln, die z.B. in der Study Group on Folk Musical Instruments des IFMC aufgegriffen wurden.

Wiederholt beziehen sich die Herausgeber auf die grundlegenden instrumentenkundlichen Arbeiten von Curt Sachs, doch geht ihre Konzeption in entscheidenden Punkten über die früheren Arbeiten hinaus: neben dem ergologisch-organologischen Aspekt werden sowohl die musikalischen Funktionen der Instrumente (z.B. die Nutzung der spieltechnischen Möglichkeiten durch den Spieler, Auswahl einer Materialleiter) als auch ihr soziologisches und soziales Umfeld innerhalb der jeweiligen Gesellschaft in die Darstellung einbezogen, so daß das Kommunikationssystem Spieler-Zuhörer einschließlich des eigentlichen Kommunikationsobjektes, der Musik, in seiner ganzen Breite erfaßt werden kann.

Nachdem der erste Band des Werkes bereits 1967 erschien, liegt nun seit 1974 auch der zweite Band vor, der das Instrumentarium der Tschechischen Sozialistischen Republik behandelt. Beide Bände bestechen ebenso durch ihre sorgfältige äußere Aufmachung, wie durch die wissenschaftliche Aufbereitung des Materials. Zu loben sind insbesondere die zahlreichen schematischen Detaildarstellungen, die dem Betrachter ein anschauliches Bild des Instruments und seiner einzelnen Bauteile vermitteln. Umfassende Maßangaben sowie vergleichende Tabellen von Maßen, Stimmungen etc. vervollständigen das Bild. Daneben bieten zahlreiche Abbildungen und Fotos wichtiges Anschauungsmaterial für die Verwendung und Spielweise einzelner Instrumente in Vergangenheit und Gegenwart.

Die Instrumente werden jeweils nach folgenden Kriterien behandelt und dargestellt: 1. Terminologie, 2. Ergologie und Technologie, 3. Spieltechnik und musika-

lische Möglichkeiten, 4. Spielrepertoire, 5. Verwendungszweck, 6. Geschichte und Verbreitung. Lassen sich zu einem dieser Punkte keine Angaben machen, so bleibt er unberücksichtigt. Die Beschreibung der Instrumentengruppen folgt den von Sachs/Hornbostel erarbeiteten systematischen Klassifizierungssystemen.

Vergleicht man die beiden vorliegenden Bände, so zeigen sich Unterschiede, die von genereller Bedeutung für das Gesamtwerk sind. Sowohl hinsichtlich des gegenwärtigen Forschungsstandes als auch des Fortlebens volksmusikalischer Traditionen bieten die Länder Europas ein sehr differenziertes Bild. Die Situation für Ungarn ist z.B. weitaus günstiger als für die ČSSR: einerseits liegen durch die Forschungen Kodálys, Bartóks und ihrer Schüler umfangreiche Untersuchungsergebnisse vor, andererseits ist der Gebrauch von Volksmusikinstrumenten (außerhalb des durch organisierte Gruppen teilweise uniformierten Bereichs) noch relativ weit verbreitet. Die Ausgangsbedingungen für die ČSSR sind daher in jeder Hinsicht schlechter, was sich vor allem darin äußert, daß zu relativ vielen Instrumenten keine oder nur sehr vage Angaben über ihre musikalische Verwendung gemacht werden können, da sie entweder gar nicht mehr in Gebrauch, oder jedenfalls in ihrer musikalischen Funktion nicht dokumentiert sind.

Diese relative Ungleichgewichtigkeit der Bände in Bezug auf ihre spezifisch musikalische Dokumentation macht deutlich, wie groß die Lücken unseres Wissens über die Verwendung vieler Volksmusikinstrumente in Europa heute noch sind und unterstreicht nachdrücklich die Bedeutung und Notwendigkeit des von Emsheimer und Stockmann konzipierten Projektes.

Leider konnte die ursprüngliche Absicht, den Bänden Schallplatten mit Klangbeispielen der beschriebenen Instrumente beizufügen, bisher nicht realisiert werden, was umso bedauerlicher ist, als diese Kombination zweifellos die optimale Präsentationsmöglichkeit für ein derartiges Werk bietet. Bedauerlich ist auch die Tatsache, daß der für die Reihe vorgesehene Band über die Türkei von Laurence Picken inzwischen an anderer Stelle publiziert worden ist.

Es bleibt zu hoffen, daß das so erfolgreich begonnene, auf insgesamt mehr als

20 Bände angelegte Werk möglichst zügig fortgeführt und das bisher erreichte hohe Niveau beibehalten werden kann.

(Juni 1977) Christian Ahrens

WALTER WIORA: Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. IX, 108 S. (Erträge der Forschung. Band 44.)

Walter Wioras neuestes Werk aus dem Gebiet der Folklore-Forschung gibt einen kurzen, doch hochkonzentrierten Querschnitt durch den augenblicklichen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft, dargestellt an den verschiedenen Schulrichtungen dieser Disziplin. Es ist als ein kleines Vademecum entworfen und Resultat einer ehrlichen Selbstprüfung über Wert und Unwert mehrerer Forschungsmethoden. Ihre zwei Hauptlinien sind:

a) die europäische Schule, die ihre Wurzeln an den Berliner und Wiener Universitätskreisen hatte (um 1900) und welcher das Privileg zukommt, die eigentlich „vergleichende“ Forschungsmethode für Volksmusiken, viele aus Asien, entwickelt zu haben. Die Protagonisten dieser europäischen Schule waren (und sind) vorwiegend Musikhistoriker (wie es Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs, Georg Schünemann oder Robert Lachmann in Berlin waren, Robert Lach oder Egon Wellesz in Wien), und es lag ihnen nahe, die neuen Zweige der musikalischen Volks- und Völkerkunde als organische Ausweitung geschichtlicher Phänomene, oder als deren Antitypus aufzufassen. Strukturell-analytische Vergleiche zwischen einem zeit l o s e n Volkslied mit seinem „zweiten Dasein“ in einem zeit e r z e u g t e n Kunstwerk, wie z.B. die russischen Volkslieder in Beethovens Rasumowsky-Quartetten op. 59 (cf. W. Salmen, in: Fs. W. Wiora, S. 397 ff.), gehören daher zu den bevorzugten Forschungsthemen der vergleichenden Methode, ebenso wie die Variantenforschung über einen Melodie-Typus rund um den Erdball herum, oder über dessen Mutationen durch die Jahrhunderte hindurch. Zum letzteren Forschungstyp gehört z. B. die klassisch gewordene Studie Robert Lachmanns über *Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos* (Fs. J. Wolf, 1929).

b) die amerikanische Schule der Musikethnologie, die, wie der Name suggeriert, von der allgemeinen Ethnographie, Anthropologie und vor allem auch Soziologie ausging und deren Vertreter oft keine musikgeschichtlich-humanistische Ausbildung hatten und somit auch nicht immer das Fundament für melodische Stilanalysen und vergleichende Melodienforschung mitbrachten. Zudem war für die amerikanische Gruppe Ausgang und Ziel der Musik verschieden. Für sie ist Musik und Musikmachen eine der vielen Ausdrucksarten des Menschen in seiner engeren Lebensgemeinschaft, funktionell gebunden an den Groß-Ablauf der Zyklen von Leben und Tod, Arbeit und Fest, Mythos und Glauben. – Die Wege ihrer Erforschung sind daher wesentlich andere. Nach Walter Wiora ist es nicht der musikalische *Text* einer Melodie, der hier zur Analyse steht, sondern der gesellschaftliche *Kontext*, an den jene Melodie funktionell gebunden ist. Es geht also hier nicht so sehr um die Textur der Melodie, sondern um ihre Destination als Melodie z u m Tanzen oder z u m Todesritual im Brauchtum eines Stammes. Die wissenschaftliche Darstellung eines melodischen Kontextes neigt daher nicht zur Analyse, sondern zur Beschreibung, zur synthetischen Raffung aller Details in Richtung auf ein abgerundetes Bild eines Stammeslebens, Musik einbezogen. Musikalische „Portraits“ einzelner Indianerstämme sind klassische Studien aus der Frühzeit amerikanischer Musikethnologie, und zweifellos hat sie damit eine neue Perspektive eröffnet, die nicht mehr aus dem Ganzen unserer heutigen Musikwissenschaft wegzudenken ist.

Freilich gibt es Begrenzungen und Besonderheiten auf beiden Seiten, die Wiora im einzelnen aufdeckt und untersucht. Musik, betrachtet als Form und Wesen in sich und Musik dienend einem Kollektiv, d.h. Musik als Text und als Kontext, dies sind die zwei großen Antinomien, auf denen Wiora sein Werk aufbaut (Kap. 2 und 3). Wioras eigentliche Zielsetzung ist es aber, eine Renaissance der ursprünglichen vergleichenden Forschungsmethode zu erwirken, nachdem diese durch die rapide Entwicklung der jüngsten amerikanischen Musikethnologie und ihrer Ausweitung im dortigen Universitätsstudium einen starken Rückgang erlitten hatte. Wioras Schrift ist ein

leidenschaftliches Plädoyer für die erneute Aufnahme der vergleichenden Methode, die, bei uns „niederdiskutiert“, in vielen anderen Disziplinen – wie in der vergleichenden Rechtswissenschaft, Religionswissenschaft oder Linguistik – einen stetigen Auftrieb erfahren hat. Wioras Vorschlag ist, die ursprüngliche Zielsetzung von Grund auf zu erweitern und dem heutigen Wissensstand anzugleichen, unter Anerkennung und Verwendung der ethnologischen Arbeitsweisen. So gibt er in Kapitel 2 nicht weniger als 14 Themen aus der Musikwissenschaft an, die von der Applikation der vergleichenden Forschung gewinnen könnten, darunter: Wörter und Begriffe, Wissensformen, Singart, Affekt-Symbol-Mimesis etc., – nicht zu reden von vergleichender Melodik oder Mehrstimmigkeit.

Nachdem Walter Wiora schon mehrere Male in grundlegenden Artikeln über das Thema der wissenschaftlich-komparativen Methode geschrieben hat, kann man nicht umhin, sein neuestes Werk als ausgereiftes und endgültiges Bekenntnis hierzu anzusehen. Zweifellos, diese Arbeitsweise erfordert einen neuen „uomo universale“, und viel wird davon abhängen, wie sich die zukünftigen Universitäts-Curricula der Sache annehmen. Einer der wichtigsten Beweggründe sollte dabei sein, dem heute so hochdressierten und verfrühten Spezialistentum entgegenzuwirken. Die Hintergründigkeit des materiellen Klanges zu enträtseln – wie einbegriffen in jeder vergleichenden Forschung – bedeutet gleichzeitig auch, die jeweiligen Tonsysteme, Spielweisen, Vokalintonationen, Gesangsmanieren, Mythen und Glaubensformen zu durchleuchten und in Gleichlauf zu bringen.

Walter Wiora gibt in jedem Fall nur kurze Übersichten, mehr anregend und wegweisend als didaktisch. Dazu bietet er aber eine reiche und fesselnde Literaturlauswahl, die dankenswerterweise auch viel Gutes vom englischen und französischen Schrifttum einschließt.

Das kleine Buch, vollbepackt an kritischem Wissen, gewinnt eine besondere Anziehung durch eine Reihe scharf geprägter Aussagen, Regeln, Termini, Definitionen und Gedankensplitter. Einige dieser prägnanten Formulierungen Wioras mögen hier folgen, wie etwa, wenn er warnt, daß die vergleichende Methode nicht bedeutet, Ori-

ginal und Plagiat zu vergleichen. „*Unmethodisch ist es, Fremdes nur auf Analogien zu Vertrautem hin anzusehen*“ (S. 2). – Bezüglich der Variantenforschung warnt er: „*Es gibt Ähnlichkeiten ohne Verwandtschaft*“ (S. 6), und beim Erfassen noch unerforschten Stoffes, allem Zweifel entgegen, gibt er zu bedenken: „*Zum Fortschritt jeder Wissenschaft gehört ein Vorfeld von Vermutungen und Fragen*“ (S. 13).

Bezüglich einer möglichen Verbindung der beiden divergierenden Arbeitsweisen meint Wiora, daß die Analyse des „*Textes*“ eine Voraussetzung ist, den „*Kontext*“ zu verstehen. – „*Es wechselt, was wesentlicher ist*“ (S. 26). – „*Melodien desselben Typs müssen nicht Varianten eines individuellen Stückes sein*“, und beim Vergleich von Improvisationen „*kommt es darauf an, die Korrelate zu bedenken: was einer an Geübtem und Üblichem im Kopf hat*“ (S. 28).

Wir erfahren, daß (praktische) Instrumentenstimmungen nicht (immer) identisch mit dem Tonsystem (derselben Kultur) sind, daß Skalen nicht prae-existent sind, sondern ein später Abstrakt. – Wir werden oft davor gewarnt, ererbte Fehler weiter zu schleppen, z.B.: „*Kontinente als Ganze (sind nicht) miteinander zu vergleichen*“, und: „*Es gibt Musikkulturen im Orient, aber nicht die orientalische Musikkultur*“ (S. 92).

Wertvoll ist, am Ende des Buches, die Aufstellung von sieben neuartigen Themen zur vergleichenden Bearbeitung über die komplexen Fragen der „*Verwestlichung*“, deren Prozeß eben nicht eingleisig ist, sondern längst durch Aktivierung der einheimischen Kräfte einen gewaltigen Gegen-schlag erhalten hat. Die „*Veröstlichung*“ des Westens ist in vollem Zuge, angefangen von den wissenschaftlich geführten Phonotheken, die den Urstoff in abertausenden items bereithalten, zur vielfachen Verwendung durch die Industriekultur, die sie in Form von kommerziellen Platten, Jazz- und Pop-Bearbeitungen an die Massenhörer, vor allem aber an die Jugend weiterleitet, die – längst europa-müde – von der Magie des fernen Klanges hingerissen ist.

Hiermit haben wir vollends die zeitgenössische Bühne der vergleichenden Musikwissenschaft erreicht, die sich dem neuen Welthorizont nicht länger verschließen darf, als Sprecher ihrer Generation.

Walter Wioras Schrift kommt zu guter Stunde, als eine der treuen Wegmarken zwischen dem Erreichten und den noch ungelösten Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft, deren Lösung sicher in der wachsenden Synthese beider Arbeitsweisen liegt. (September 1976) Edith Gerson-Kiwi

J. A. BANK: *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*. Amsterdam: Annie Bank 1972. 260, XI S.

Banks Interesse gilt Kategorien der Interpretation. Er stellt die schlichte Frage, in welchem Takt und welchem Tempo die Mensuralmusik zu schlagen sei. Er gibt darauf schließlich eine schlichte Antwort: In zwei Haupttempi; das eine stimmt überein mit dem biologischen Rhythmus, der sich etwa im Gehen manifestiert (M. 60), das andere mit dem Pulsschlag (M. 80). Beide Tempi können verdoppelt oder im Sinne mathematischer Proportionen modifiziert werden. „*For this long period the theory of one tactus of invariable speed cannot be sustained*“, lautet das Fazit des Buches. So schlicht Frage und Antwort sind, so weit und schwierig ist der Weg, der sie verbindet. Bank untersucht 124 Beispiele. Das erste ist von Perotin, das letzte von Palestrina; sie werden in Partitur und modernen Schlüsseln, aber in der originalen mensuralen Notation mitgeteilt. Bank analysiert ihre mensurale Verfassung: das Verhältnis der Werte zueinander, auch den Grad der rhythmischen Komplexion, er ermittelt die Zähl- und die Taktzeit und bestimmt endlich, meist mit Hilfe der zeitgenössischen Theorie, ihr Tempo.

In den ersten Kapiteln stützt sich Bank auf Gullos Studien über *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*. Den Takt liest er meist aus der Notation heraus. „*In many cases the notation itself makes clear where the beat is to fall.*“ (S. 23). Das Tempo wird hier vor allem durch die Textierung bestimmt. Enthält die Perfektion einer frühen Motette zwei Silben, möchte sie Bank im straffen Takt (M. 80) geschlagen wissen, enthält sie drei Silben, unterstellt er sie dem mäßigen Takt (M. 60). Bank setzt voraus, daß sich der Taktschlag an der oberflächlichen Ver-

fassung der Komposition orientiert. Infolgedessen gehen Zähl- und Taktzeit auf die jeweils kleineren Werte über, wenn nicht nur Longen und Breven, sondern auch Semibreven textiert werden. Dabei stützt sich Bank auf Franco von Köln. Die Sätze, die er heranzieht, bestätigen sein Verfahren, wenn man „*tempus*“ mit Taktzeit und „*minima pars temporis*“ mit Zählzeit übersetzt (S. 23). Und man muß hinnehmen, daß der kleine Brevistakt die Mensur der Longa zerschlägt. Über Francos Theorie und dem Beispiel (Nr. 3) ließe sich vielleicht auch ein Longatakt begründen. In den Kapiteln über die Musik des 14. Jahrhunderts beobachtet Bank neben der Mensur und der Textierung die Kunsthaftigkeit der rhythmischen Verfassung. Ein Rondeau von Anthonellus de Caserta (Nr. 31) möchte er wegen seiner rhythmischen Manierismen im gemäßigten Takt (Brevis M. 30-36) geschlagen wissen.

Dabei stellt sich die Frage, ob die Notation des Cantus und Contratenor nicht Taktverschiebungen nahelegt, die die Synkopen zur Geltung bringen. In den Kapiteln über die Musik der Engländer und Niederländer rückt das Diminutions- und Augmentationswesen in das Zentrum der Untersuchung. Dabei werden auch Kategorien der Bewegung wichtig. Bank nimmt an, die verschiedenen Arten der Notation, die Dunstable in einem Meßsatz (Nr. 78) verwendet (O – 3 O – ♢), zeigten verschiedene Bewegungen an: langsam – schnell – mäßig. Die letzten Kapitel gelten dem tactus und seiner Theorie. Bank erinnert u. a. an die antiken Begriffe „*plausus*“ und „*percussio*“ sowie an ihre Tradition im Mittelalter, um die Existenz des tactus vor seiner Theorie wahrscheinlich zu machen. Er präzisiert ferner, im Widerspruch zu Hamm, den Unterschied zwischen der „*counting-unit*“ und der „*mensura-unit*“. Die eine wird in der Regel durch die Minima, die andere durch die Semibrevis dargestellt. Im wesentlichen werden die Forschungen, die Dahlhaus zur Theorie des tactus im 16. Jahrhundert vorgelegt hat, bestätigt.

Das Verfahren, das Bank anwendet, und die Ergebnisse, zu denen er kommt, sind vernünftig. Die Metronomzahlen dürften den Interpreten alter Musik sehr nützlich sein. Gleichwohl muß man einrechnen, daß sie so gesichert und schlüssig nicht sind, wie sie sich geben. Das liegt vor allem wohl daran,

daß Bank die Mensuralmusik und ihre Theorie nach Erscheinungen befragt, die erst spät in ihrer Geschichte, so der Takt, oder gar erst danach, so das Tempo, reflektiert werden. Bank nimmt an, sie seien, auch solange sie durch die Theorie vernachlässigt worden sind, sehr wohl bedeutend, aber nur Gegenstände des Usus gewesen. Doch ist dieser Schluß überzeugend angesichts einer Theorie, die die Temporalstruktur der Musik im übrigen so ausführlich erörtert? Könnte das Schweigen nicht bedeuten, daß Tempo und Takt keine oder nur eine untergeordnete Bedeutung für die Mensuralmusik haben? Die Kategorien des Tempos, das Langsame und Schnelle, sind, wie Banks Studien zeigen, nebensächlich. Die Maße der Mensuralmusik sind weder langsam noch schnell. In musiktheoretischen Schriften des 14. Jahrhunderts kommen zwar Bewegungsvokabeln vor; doch es scheint, als bezögen sie sich, mit Marchettus von Padua zu sprechen, auf die „*modi canendi*“, nicht auf den Ereignischarakter der Musik (Gullo, S. 62). Eine anachronistische Komponente enthält auch Banks Taktbegriff. Bank definiert den Takt als „*motio manus*“, als *tactus*, aber er versteht ihn auch als Einheit zweier oder dreier Zählzeiten, fügt also dem *tactus* den Takt ein. Die Bedeutung, die Bank der Zählzeit damit zumißt, ist zu groß. Ohne eine minimale Bezugseinheit kommen gewiß weder Theorie noch Praxis aus, aber es ist fragwürdig, daraus abzuleiten, daß diese der Ausgangswert der mensuralen Formationen und ihrer Manifestationen ist. Die Mensuraltheorie versteht sie im Gegenteil als Ergebnis des Divisionsprozesses, in dem sich der vorausgesetzte Rahmenwert versinnlicht. Und auch dann noch, wenn man diese grundsätzlichen Bedenken wegen ihrer unpraktischen Konsequenzen auf sich beruhen läßt, wenn man Banks Begriffe übernimmt, weil wir Musik kaum anders als im Bild der Bewegung denken können, bleiben Ungewißheiten. So basiert die Bestimmung des Wertes, auf den die Divisionen des Marchettus von Padua bezogen werden (M. 70 – 80), auf einem Rekonstruktionsversuch, den Gullo mit einigen Sängern nach Anweisung des Theoretikers durchgeführt hat. Wer weiß, ob sein Resultat der hohen und eigenartigen Gesangskultur des 14. Jahrhunderts entspricht?

(Juli 1977)

Wilhelm Seidel

HANS BOL: La Basse de Viole du Temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray. Bilthoven: A. B. Creyghon 1973. XIV, 336 S. und 13 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. 7.)

Den Höhepunkt der französischen Gambenmusik bilden die *Pièces de Viole* von Marin Marais (1656–1728), in fünf Büchern zwischen 1686 und 1725 in Paris erschienen, und von Antoine Forqueray (1672–1745), im Jahre 1747 von seinem Sohn veröffentlicht. Sie sind die Grundlage der vorliegenden Untersuchungen, deren Ergebnisse weit über diese Abgrenzung hinausgehen und vielfältige Zusammenhänge aufspüren.

Im 1. Teil des in zwei Teile zu je drei Kapiteln gegliederten Buches werden das Instrument, die Musik für Viola da gamba und die verschiedenen „Spielweisen“ („*Les différentes manières de toucher*“) behandelt, im 2. Teil die Technik der rechten und der linken Hand sowie die Verzierungen.

Zu Beginn wird die Geschichte der Viola da gamba vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Entstehung des *Pardessus de Viole* im 18. Jahrhundert dargestellt und werden die gebräuchlichen Stimmungen und Messuren der Gambeninstrumente angegeben. Die Quartettbesetzung verliert in Frankreich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts schnell an Interesse, schon um 1670 bis 1680 scheinen nur noch Diskant und Baß verwendet worden zu sein. Als eine der letzten französischen Kompositionen für ein vollständiges Viola-da-gamba-Quartett muß das um 1680 entstandene *Concert pour quatre parties de violes* von Marc-Antoine Charpentier angesehen werden. Der *Pardessus de Viole*, eine Quart höher als der *Dessus* gestimmt, kommt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr in Mode, ihm hat Michel Corrette 1749 ein Lehrbuch gewidmet.

Die in den verschiedenen Ländern unterschiedlichen Stimmungen sind in Tabelle I (S. 328 - 331) übersichtlich zusammengefaßt, zu ergänzen wären hier die Angaben von Lodovico Zacconi (1592, fol. 218). Im weiteren wird das Anbringen der Bündel wie die dadurch möglichen Rückschlüsse auf das Tonsystem und die Baß-Viola-da-gamba im speziellen erörtert. Nach Mersenne (1636) soll Jacques Mauduit um 1600 dem ursprünglich fünfsaitigen Instrument eine sechste Saite hinzugefügt haben, doch

war das fünfsaitige Instrument weiterhin in Gebrauch. Eine nochmalige Erweiterung des Tonumfangs geschah nach Jean Rousseau (1687) durch De Sainte Colombe. Er fügte eine siebte Saite in der Tiefe hinzu (*A1*) und führte für die drei tiefsten Saiten die Silberumspinnung ein (um 1670).

Gegenstand des zweiten Kapitels ist die Musik für Viola da gamba in Frankreich. Mit Ausnahme der sich in Privatbesitz befindenden und daher unerreichbaren sowie der verschollenen Werke konnte der Autor alles einsehen. In Tabelle II (S. 332 - 333) sind alle für die Untersuchung wichtigen Werke in chronologischer Reihenfolge zusammengefaßt, die weniger wichtigen werden im Text (S. 21-24) angeführt. Im weiteren werden die verschiedenen Suitentypen, die sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich ausgebildet haben, genau untersucht und wiederum in einer Tabelle (IIIa und IIIb, S. 334-336) veranschaulicht. Notationsfragen beschließen den Teil.

Das dritte Kapitel ist vor allem den von Jean Rousseau differenzierten „Spielweisen“ gewidmet. Sie werden, soweit möglich, mit anderen theoretischen Äußerungen konfrontiert.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Baßgamba zur Zeit von Marais und Forqueray. Daß diesem Problem hier weniger Platz eingeräumt wird, liegt allein darin begründet, daß sich die Ausführlichkeit und die vielschichtigen Überlegungen des Autors nur summarisch darstellen lassen. Ihre Vollständigkeit kann nur durch die eigene Lektüre ermessend werden.

Nach einführenden Bemerkungen über die Haltung und das Einstimmen des Instruments und über die Beschaffenheit des Bogens wie der Saiten wird die Technik der rechten Hand ausführlich beschrieben: Haltung des Bogens, Streichbewegung, Bogenwechsel, Regeln für den Auf- und Abstrich und deren Anwendung in den Suitensätzen, „notes égales“ und „notes inégales“, Akkordspiel, Legatospiele und schließlich besondere Artikulationen wie *portato*, *tremolo*, *détaché* und „*enflement*“ (crescendo auf einem Ton).

In derselben Ausführlichkeit wird im zweiten Kapitel die Technik der linken Hand behandelt: Haltung der Hand, Liegenlassen der Finger („*tenue*“) und „*le doigt couché*“ (mindestens zwei Saiten mit dem-

selben Finger auf demselben Bund gegriffen), beide von der Lautentechnik übernommen, Ausfüllen großer Intervalle durch Läufe („*coulades*“) und akkordische Ergänzungen, Fingersätze – diese werden von den Komponisten oft mit peinlicher Genauigkeit angegeben –, Lagenwechsel und die verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung, das Spiel in sehr hohen Lagen und Fingersätze für Terzgriffe und Akkorde.

Im letzten Kapitel werden die Verzierungen ausführlich besprochen. Die zahlreichen Erläuterungen im Text werden durch Tabelle IV (S. 337 - 339) ergänzt. Sie bringt die Zeichen und Benennungen der Verzierungen, wie sie sich in den Quellen zwischen 1666 (Du Buisson) und ca. 1750 darbieten.

Im Anhang sind die Anweisungen und Regeln von Du Buisson, Etienne Loulié, Roland Marais, De Machy und Marin Marais erstmals zusammenhängend veröffentlicht. Ein umfassendes Sach- und Namenregister, das zusätzlich biographische Hinweise enthält, sowie 13 Abbildungen, die die Geschichte der Viola da gamba illustrieren und Ausschnitte aus den theoretischen Quellen zeigen, beschließen die Publikation.

Der Autor, der, wie er selbst im Vorwort mitteilt, seine Aufmerksamkeit vor allem auf die für diese Thematik besonders wichtigen, von anderen zu Unrecht vernachlässigten Fragen der Technik der Viola da gamba gerichtet hat (S. XII), hat mit diesem Buch ein Kompendium der französischen Gambenmusik geschaffen, das für die Musikwissenschaft und für die Praxis in gleichem Maße zu schätzen ist.

(Juni 1977)

Veronika Gutmann

ALFRED DÜRR: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S.Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 173 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Nr. 26.)*

Seit die „Bach-Philologie“ den diplomatischen Untersuchungsmethoden (wie Papier-, Wasserzeichen- und Schriftvergleichen) verstärkt Aufmerksamkeit widmete, wurde manch neues Licht auf Werkentstehung und Schaffungsvorgang bei Johann Sebastian

Bach geworfen. Als bahnbrechend auf diesem Gebiete durften in erster Linie die – unabhängig voneinander entstandenen – Arbeiten Georg von Dadelsens (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958) und Alfred Dürrs (*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs* im Bach-Jahrbuch 1957, Berlin 1958) angesehen werden, bahnbrechend vor allem deshalb, weil sie die im romantischen Bach-Bild eines Spitta und Schweitzer verwurzelte Meinung, die Choralkantaten Bachs stellten innerhalb seines Kantatenschaffens einen abschließenden Gipfelpunkt dar, als Fehlurteil entlarvten. Die Wichtigkeit der Arbeiten zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die Ergebnisse beider Forscher auch heute noch im Großen und Ganzen uneingeschränkt gelten, auch wenn zahlreiche Ergänzungen und wenige Revisionen sich als notwendig erwiesen. Diesem Bedürfnis kam Alfred Dürr mit einer revidierten zweiten Auflage seiner *Chronologie* nach, die nicht als Neufassung, sondern als durch Ergänzungen und Richtigstellungen auf den gegenwärtigen Forschungsstand gebrachter Neudruck erschien. Kurze Ergänzungen stehen dabei – durch Schrägdruck als solche gekennzeichnet – am Rande oder am Fuße der entsprechenden Seite, wodurch lästiges Blättern vermieden wird. Wichtige Neuerkenntnisse, die einer eingehenden Erläuterung bedürfen, werden am Ende des Buches zusammenfassend als „Nachtrag“ angeführt. Überarbeitet wurde der „Anhang C“, ein Verzeichnis der ermittelten Aufführungen Bachscher Werke im Zeitraum von 1723 bis 1750; Aufführungen fremder Werke durch Bach wurden nur dann berücksichtigt, wenn entweder ein kompositorischer Anteil Bachs vorlag, oder Rückschlüsse auf sein eigenes Werk möglich waren. Ansonsten bleibt Dürrs Untersuchung unverändert, macht aber das mühsame Überprüfen der Chronologie in der seit 1957 erschienenen Bach-Literatur überflüssig und erfüllt als revidierter Nachdruck neben Dadelsens Arbeit, die auch weiterhin für chronologische Fragen heranzuziehen ist, die Aufgabe eines unentbehrlichen und zuverlässigen Orientierungswerkes.

(Juni 1977)

Wolfgang Birtel

MICHAEL DICKREITER: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler. Bern und München: Francke (1973). 252 S. (Neue Heidelberger Studien. V.)*

Keplers Werk zeigt in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht ein Doppelantlitz. Nach vorne gerichtet entdeckt es die bahnbrechenden physikalischen Gesetze, rückwärts gewandt erblickt es die antike Vorstellung der Weltharmonik in ihrer metaphysischen Verwurzelung. Wie sein astronomischer Vorgänger Ptolemaios hat Kepler das Weltbild auf das Nachhaltigste beeinflusst; wie auch Ptolemaios, für Kepler ein „author optimus“, sah sich Kepler veranlaßt, musiktheoretische Überlegungen anzustellen, um die Welt nicht nur nach physikalischen Gesetzen zu bewegen, sondern auch musikwissenschaftlich zu verankern. Nur vor diesem Hintergrund wird man sich der „Musiktheorie“ Keplers auf angemessene Weise nähern.

Dies unternimmt Michael Dickreiter in seiner 1971 in Heidelberg bei Reinhold Hammerstein abgeschlossenen Dissertation über Kepler. (Wie es bisweilen bei scheinbar abgelegenen und wenig bearbeiteten Themen vorkommt, koinzidierte Dickreiters Arbeit zeitlich mit der von ihr unabhängigen Dissertation H.A. Attelns über *Das Verhältnis Musik-Mathematik bei J. Kepler*, die 1970 in Erlangen angenommen wurde.) Dickreiters Vorsatz ist es, Keplers „Musikbegriff, der sich an keiner Stelle explizit anbietet, systematisch zu rekonstruieren“ (S. 10). Dabei beschränkt sich der Verfasser nicht darauf, diesen Begriff allein aus der späten Hauptquelle *Harmonices mundi* herauszuschälen, sondern er bezieht Keplers Gesamtwerk einschließlich der Briefe mit ein, um auch die Entwicklung, die zu diesem Begriff geführt hat, aufzuzeigen. Diesem Vorsatz entsprechend ist die Arbeit in drei Teile gegliedert. Teil I (S. 17 - 90) befaßt sich mit dem „Harmoniebegriff“ Keplers, dessen „Genese“ eruiert wird, ehe seine „Struktur“ anhand von *Harmonices mundi* verfolgt wird. Der kürzere Teil II (S. 93 - 119) behandelt „Die Harmonie in den Planetenbewegungen“, bevor Teil III (S. 123 - 187) „Die Musiktheorie“ Keplers so darstellt, daß zunächst Keplers Verhältnis zum „zeitgenössischen Musikleben“ – gleichsam eine musikalische Biographie Keplers – und seine „Kenntnis der Musiktheoretiker“

vorgestellt wird, ehe „*Keplers Beitrag zur Musiktheorie*“ abgemessen wird. In einem Anhang (S. 189 - 201) wird ein Ausblick auf die „*Nachwirkung Keplers in der Musiktheorie und Musikanschauung*“ gegeben.

Aufgrund des knappen zur Verfügung stehenden Raumes erlaubt es sich der Rezensent, auf die wohlwollende Besprechung der Arbeit durch Carl Dahlhaus (*Melos/NZ* 1, 1975, S. 509 f.) hinzuweisen und hier nur auf folgendes einzugehen: Die für die Behandlung eines so anspruchsvollen und stoffreichen Themas notwendige, über die Fachgrenzen hinausgehende Belesenheit, die sich auf die wichtigste Literatur und nicht auf sporadische Glücksfunde stützen muß, bringt der Verfasser in einem für eine Dissertation ungewöhnlichen Maße mit. Dennoch ist ihm offensichtlich eine für die Behandlung des Themas wichtige Dimension nicht direkt zugänglich gewesen, nämlich der Vergleich zwischen Kepler und den griechischen Quellen, vor allem mit Ptolemaios. Und so ist er geneigt, die Bedeutung dieser Quellen für Kepler gering zu veranschlagen, wenn er summarisch urteilt: „*So sehr sich Kepler auch mit der antiken Musiktheorie beschäftigt hatte, so hat er dennoch wenig von ihr übernommen, ja sie im Ganzen sogar abgelehnt*“ (S. 150). Hier argumentiert Dickreiter freilich aus der Sicht eines Begriffs von Musiktheorie „*im engeren Sinne*“, d.h. aus der Sicht von Musiktheorie eher im Sinne von *Musica practica* als von *Musica theoretica*. Wie er selbst anmerkt (S. 147), ist Keplers „*Musiktheorie*“ nicht „*vollständig*“, insofern sie u. a. Rhythmus-, Notations- und Gesangslehre nicht berücksichtigt. Gerade aber die Einschränkung, „*Musiktheorie*“ primär als Harmonik zu verstehen, teilt Kepler mit Ptolemaios. (Außerdem betreibt Kepler „*Musiktheorie*“ im Dienste der *Weltharmonik*; der Gedanke einer *Weltrhythmik* oder eines *Weltgesangs* mag ihm ferngestanden sein.) So werden das eigentümliche Spannungsverhältnis Keplers zu Ptolemaios, die völlige Übereinstimmung mit Ptolemaios hinsichtlich der Fragestellung und der Ziele (nicht hinsichtlich der Methode), wie sie *Harmonices mundi V* expliziert wird, zwar mehrfach angemerkt, ohne aber der Sache nach am Text näher verfolgt zu werden.

Gegenüber dem historischen bzw. antiken Vorfeld erweist Dickreiters Arbeit ihre

Stärke vorzüglich dort, wo sie Keplers Musiktheorie in ihr zeiteigenes wissenschaftliches und musikalisches Umfeld stellt. – Der klaren und sicher fortschreitenden Darstellung korrespondiert die gediegene drucktechnische Ausstattung des Bandes im Rahmen der *Neuen Heidelberger Studien*. Gerade weil diese Reihe dem unheilvollen Hang und Zwang zum Flattersatz noch zu widerstehen vermag, sei es gestattet, auf eine mißliche Gepflogenheit hinzuweisen: auf den an den Schluß des Bandes gestellten und kapitelweise durchnumerierten Anmerkungsapparat. Der geringe Mehraufwand für einen erfahrenen Setzer, die Anmerkungen zusammen mit der Seite umzubrechen, steht in keinem Verhältnis zu dem Aufwand an lästigem Blättern, zu dem jeder Benutzer gezwungen ist, der eine wissenschaftliche Untersuchung wie die Dickreiters mit der ihr zukommenden Gründlichkeit zu lesen sich anschickt.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

HERMANN FISCHER – THEODOR WOHNHAAS: *Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900. Eine Bestandsaufnahme auf Grund der Aufzeichnungen der Orgelbauer Strebel in Nürnberg. Frankfurt/Main: Verlag Das Musikinstrument (1973). 319 S., 90 Zeichnungen mit Personen- und Ortsverzeichnis.*

Die Verfasser, die sich die verdienstvolle Aufgabe gestellt haben, ein orgelgeschichtlich reiches und bedeutungsvolles Material vorzulegen, weisen mit Recht darauf hin, daß neben den üblichen Quellen für die Orgelforschung: Pfarr-, Gemeinde-, Herrschaftsarchive, Archive kirchlicher und staatlicher Behörden, vor allem die der Orgelbauer von besonderer Bedeutung sind. In diesen befinden sich viele Notizen über den jeweils gegenwärtigen Stand und Unterlagen über Veränderungsplanungen, wie auch besonders Entwürfe für Neubauten. Neben den dispositionellen Unterlagen liegen dort auch häufig Skizzen über die vorhandenen Gehäuse vor. Wenn man durch tägliche Begegnung mit den genannten Archiven – ausgenommen die hauptamtlich betreuten – weiß, was noch laufend in unseren Tagen aus Unkenntnis und mangelnden Aufbewahrungsmöglichkeiten an wertvollen Doku-

mentationen vergangener Zeiten wie auch jüngster Vergangenheit verloren geht, der kann besonders den Wert vorliegender Arbeit ermessen. Nicht weniger ist dem Verlag zu danken, daß er sich für ein solch umfangreiches Werk engagiert hat.

Die hier veröffentlichten Dispositionen und Kostenvoranschläge, enthalten in sieben Büchern von 1884–1888, Copierbüchern von 1888–1911 und Skizzenbüchern von 1907–1927, stammen von der Hand des Orgelbauers Johannes Strebel (1832–1909) und seinen beiden Söhnen Wilhelm und Hermann, die seit 1890 bzw. 1893 im väterlichen Geschäft waren. 1921 trat Wilhelm Strebel als Teilhaber in die Firma Steinmeyer, Oettingen, ein, die heute im Besitz des Archivs ist und der für die Genehmigung zur Publikation zu danken ist.

In der Einführung geben die Autoren ein umfassendes Bild von der Tätigkeit des Gründers Johann Strebel, der zunächst als Lehrling und Geselle bei dem bedeutenden Orgelbauer Eberhard Friedrich Walcker in Ludwigsburg tätig war, weitere Jahre bei Steinmeyer, J. und P. Schiedmayer, Stuttgart, Adolph Ibach und Sohn, Barmen, H. Cavallé-Coll, Paris arbeitete und sich 1864–1884 mit G. F. Steinmeyer assoziierte. 1884 eröffnete er in Nürnberg ein eigenes Werk. 1908 übernahmen die Söhne den Betrieb bis Sohn Wilhelm 1921 Teilhaber von Steinmeyer wurde. Außer den Erörterungen über die verschiedenen Ladensysteme stellen die Verfasser besonders das Kunstverständnis des Orgelbauers und sein Interesse für die alten Orgelgehäuse heraus. Letzteres ist durch die vielen Zeichnungen dokumentiert, die heute von besonderem Interesse sind. Er selbst entwickelte aus diesen Studien einen Neubarockstil und neigte nach 1900 dem Jugendstil zu. Weiterhin wird sein standespolitisches Engagement und seine sozialpolitische Weitsicht betont. Infolgedessen wurde er im Jahre 1906 zum Vorstand des neugegründeten Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands gewählt.

Das Gebiet, in dem die vorgelegten Dispositionen, Zeichnungen usw. entstanden, hat seinen Schwerpunkt in Mittelfranken, reicht aber darüber hinaus nach Oberfranken, in die Oberpfalz und nach Mitteldeutschland (Südthüringen). Die 528 aufgeführten Zeichnungen und Dispositionen geben ein Bild von der früheren Zeit. Heute

interessiert auch weitgehend das 19. Jahrhundert und der Übergang zum 20. Jahrhundert, in seinen Dispositionen wie in seinen technischen Problemen, zumal diese Zeit infolge einseitiger Betonung des Barock von der Forschung vernachlässigt wurde. Nur der, welcher in dieser Materie bewandert ist, kann voll ermessen, welche Mühe in vorliegender Arbeit aufgebracht wurde. Es ist zu verstehen, wenn das ganze Material nicht in extenso vorgelegt werden konnte, Platzgründe und Kosten waren für eine Kürzung maßgebend. Die Begründung der Autoren mag hier aber zitiert werden: „*Alle Excerpte sind aus Platzgründen Kurzfassungen des Originaltextes und enthalten die wesentlichsten sachlichen Angaben über die Orgel*“.

Die für den Orgelbauer außerdem wichtigen Angaben über Emporen, Treppenaufgänge, Beschaffenheit der Wände und der Decken, konnten nicht berücksichtigt werden. „*Die Originalzeichnungen mußten aus Gründen des Formats umgezeichnet, d. h. verkleinert werden, dabei sind viele Skizzen, die nur eine Prospekthälfte wiedergeben, vervollständigt worden*“. Die wichtigsten Standardmaße sind angegeben, so daß eine maßstabsgerechte Rekonstruktion vorgenommen werden konnte.

Hermann Fischer hat mit großer Akkuratez die Skizzen nachgezeichnet. Es ist festzustellen, daß Hermann Fischer und Theodor Wohnhaas durch vorliegendes Werk und die Vielzahl ihrer Publikationen das Verdienst haben, die vor Jahren noch vielfach weißen Stellen der Orgelkarte der bedeutenden Landschaft Franken auszufüllen; denn diese Landschaft ist von großer Wirkung auf die benachbarten Gebiete gewesen und hat ihren Einfluß auf Mittel- und Westdeutschland ausgeübt.

(Oktober 1973)

Franz Bösken (†)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 9, d-moll Op. 125. Faksimile des Autographs. Leipzig: Edition Peters 1975. IV, 404 S.

Vor einigen Jahren meinte der Historiker Millard Meiss in einem Gespräch mit mir, die Musikgeschichtsforschung schein ihm etwa zwei Generationen jünger als sein eigenes Forschungsgebiet zu sein, insofern als sie noch dabei sei, grundlegende

historische und faktische Informationen zu sammeln und ihre wichtigsten Denkmäler zu veröffentlichen. Obwohl man leicht Argumente gegen diese Ansicht ins Feld führen könnte, hat sie doch im Hinblick auf einige Gebiete der Musikgeschichte einen wahren Kern. Nirgendwo wird das deutlicher als bei der Publikation von Faksimiles der bedeutendsten Handschriften der großen Meister. Da jedoch die Zahl unserer Veröffentlichungen solcher Manuskripte zunimmt, sind wir nicht nur dabei, uns den höheren Idealen anderer humanistischer Disziplinen, sondern auch deren kommerziellem Niveau anzugleichen. In gewisser Hinsicht hat die vorliegende Veröffentlichung teil an den beiden schon erwähnten Bedingungen; in diesem und in anderen ähnlichen Fällen entschädigt beispielsweise der unbestreitbare Wert der größeren Zugänglichkeit des Quellenmaterials für ein breites Publikum für den unübersehbaren Rückgang der Qualität der Wiedergabe des Originals.

Im Jahre 1924 brachte die Firma Kistner & Siegel in Leipzig ein großartiges komplettes Faksimile des Autographs der Neunten Sinfonie heraus, das damals in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt wurde. Es handelte sich um ein Meisterstück seiner Art, ein Wunderwerk fotografischer Handschriften-Reproduktion, um eine Luxusausgabe, die in nur 150 Exemplaren vorgelegt wurde. Sie war schön gebunden in einem schweren Leineneinband, mit großformatigen Seiten (das Notenbild von 30 x 23,3 cm gab bei der Mehrzahl der reproduzierten Seiten das Originalformat wieder), und alle Seiten waren auf große Blätter in den Maßen 38,5 x 36,5 cm mit breiten Rändern aufgezogen. Die Qualität der Reproduktion war erstklassig; gleichmäßig im Farbton, kontrastscharf und klar in allen Einzelheiten sowohl der dunklen Tinte der Notenschrift wie des Rötels (der durchweg für alle dynamischen Zeichen verwendet wurde).

Aber seit 1945 ist das Originalmanuskript einer der größten unter den bis heute unzugänglichen Schätzen der Berliner Handschriftensammlung, die jetzt zwischen West- und Ostberlin aufgeteilt ist. Wie Hans-Günter Klein in seinem vor kurzem veröffentlichten ausgezeichneten Katalog der Beethovenhandschriften und frühen Kopien in der Musikabteilung der Stiftung Preußischer

Kulturbesitz (Berlin 1975), Seite 217 ausführlich, gilt dieses großartige Manuskript „als verschollen“. So läßt der Verlust oder die Verlagerung des Originals dieses neue Faksimile umso willkommener erscheinen und hilft auch zur Begründung der Tatsache, daß es nach dem Faksimile von 1924 hergestellt wurde (von dem es ein fotomechanischer Nachdruck ist). Das erklärt jedoch auch, warum dieser neuen Ausgabe das außergewöhnlich scharfe Druckbild der älteren mangelt, und zwar besonders bei den Hauptteilen der Sinfonie; nur der Rötel kommt mit der gleichen Präzision und Stärke heraus. Dasselbe gilt übrigens auch für zwei weitere kürzlich veröffentlichte Faksimiles von Beethovenhandschriften, die von demselben Verlag herausgegeben wurden – den Klavier-sonaten Op. 57 und Op. 111. Auch diese sind nach früher veröffentlichten Faksimiles und nicht nach den Originalhandschriften angefertigt worden, und auch hier ist die Qualität der Reproduktion im Vergleich zu ihren Vorgängern, die 1922 und 1927 veröffentlicht worden waren, wesentlich schlechter. Und wieder ist die Balance der widerstreitenden Kräfte klar: die neuen Ausgaben sind von unbestreitbar hohem Wert (trotz erheblicher Kosten!), aber die Qualität der Reproduktionen kann den noch größeren Wert der seltenen Exemplare der älteren Ausgaben, die von Zeit zu Zeit bei den Antiquaren auftauchen, nicht verringern.

Eine wesentliche Verbesserung gegenüber der Ausgabe von 1924 ist jedoch ein besonderes Merkmal dieses neuen Faksimiles. Es enthält auch zwei Blätter des ursprünglichen Manuskripts, die im Originalmanuskript seit 1827 fehlten – die zwei Blätter mit der Coda des Scherzo. Die Irrfahrten dieser beiden Blätter sind charakteristisch für Beethovenhandschriften und der Erwähnung wert, obwohl sie ausführlich von Baensch im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Bd. III (1927), S. 103 - 113, dann von Kinsky-Halm und erst kürzlich von Hans Schmidt in seiner Veröffentlichung *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn* (Beethoven-Jahrbuch VII, 1969/70, Nr. 569) dargestellt worden sind. Um es kurz zu sagen: Im Februar 1827 hatte Beethoven das Originalmanuskript (in dem nur ein Teil des Finales fehlte) an Schindler übergeben. Im September desselben Jahres hatte Schindler

die beiden Seiten herausgenommen und sie als Geschenk an Ignaz Moscheles in London geschickt. Moscheles wiederum schenkte sie 1846 dem englischen Sänger Henry Phillips. 1907 wurden sie bei einer Auktion in London angeboten und von dem Sammler Edward Speyer gekauft; 1938 gelangte ein Blatt in die Bodmer-Kollektion in der Schweiz und irgendwann vor 1956 kam auch das zweite Blatt dazu. 1956 ging die gesamte Bodmer-Kollektion an das Beethovenhaus über, und jetzt – welche Ironie des Schicksals – sind dies die beiden einzigen Blätter des gesamten Originalmanuskripts, die zur Zeit den Wissenschaftlern und Verlegern zugänglich sind. Der Effekt wird in dem Faksimile überzeugend deutlich; diese Seiten sind natürlich neu fotografiert und ein gut Teil deutlicher als die anderen Seiten der Veröffentlichung. Nebenbei sei bemerkt, daß beide Blätter in der Ausgabe von 1924 nicht aus Unkenntnis oder Unachtsamkeit fehlten; die äußerst sorgfältig arbeitende Firma Kistner & Siegel hatte tatsächlich gehofft, sie aufnehmen zu können (die Blätter lagen damals in der Sammlung Speyer), aber man war einfach nicht in der Lage, wie auch im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Bd. IV, S. 137 dargestellt worden ist.

Neuere Arbeiten von Wissenschaftlern wie von Mies und Unverricht haben das allgemeine Verständnis für das Ausmaß verstärkt, bis zu welchem ein Beethoven-Autograph wesentliche Erkenntnisse nicht nur zu Textfragen, sondern zu subtilen Details der musikalischen Organisation, die sich im grafischen Inhalt auf einmalige und unersetzliche Weise widerspiegeln, vermitteln kann. Einige Musikbeispiele aus diesem Manuskript sind in der Veröffentlichung von Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (Bonn 1957), S. 29, 38, 40 etc. zu finden. Ergänzend dazu muß man die beachtlichen Textprobleme erwähnen, die immer noch mit diesem Werk verbunden sind; Max Unger hat dafür in seinem Teil-Revisionsbericht zur Eulenburg-Partitur einige wichtige Beispiele erwähnt. Ein Blick auf das Finale Takt 758 (mit dem berühmten Konflikt zwischen den Schlüsseln bei den Bläsern, den Chor-Altstimmen und den Bratschen) sollte auch den skeptischen Leser und vor allem die praktischen Musiker von der Wichtigkeit dieser Probleme und von dem offenkundigen Wert des Erwerbs

dieses vollständigen Faksimiles für öffentliche und private Musikbibliotheken überzeugen. Die volle Bedeutung der Publikation wird noch deutlicher werden, wenn die neue Ausgabe der Neunten Sinfonie endlich in der Beethoven-Ausgabe erscheint, in der bisher noch keine Sinfonien veröffentlicht wurden. Man darf wohl hoffen, daß eine verlässliche neue Ausgabe von einer Aufstellung der Varianten und Textprobleme begleitet sein wird, die dieses Autograph und andere Quellen voll zur Kenntnis nimmt und sich der Bedeutung des Werks würdig zeigt.

(Januar 1977) Lewis Lockwood
(Deutsch von Elisabeth Wenzke)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: First, Second and Third Symphonies. Hrsg. von Frederick FREEDMAN. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1975. XII, 88, 60, 128 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)

Reprints von seltenen musiktheoretischen Schriften und Notendruckern erfreuen sich allemal einer gewissen Aufnahmebereitschaft bei einer wissenschaftlich oder bibliophil interessierten Käuferschicht, besonders wenn die betreffenden Objekte sorgfältig ausgesucht sind und historischen Rang besitzen. Das vorliegende Buch enthält das Faksimile der ersten Partiturausgabe von Beethovens ersten drei Symphonien in der Reihenfolge op. 36, op. 21, op. 55. Der Originaldruck erschien innerhalb der Reihe *A Compleat Collection of Haydn, Mozart, and Beethoven's Symphonies, in Score*, die zwischen 1807 und 1809 von Fr. Cianchettini und B. Sperati in London herausgegeben wurde. Dem Faksimile ist eine kurze, fußnotenreiche Einleitung vorangestellt, die der Herausgeber jedoch nicht eigens für die drei Beethovensymphonien geschrieben hat. Sie wurde in revidierter Form von Da Capo Press übernommen und bezieht sich auf die gesamte Reihe der *Compleat Collection*. Freedman stützt sich im wesentlichen auf den grundlegenden Aufsatz von Georg Kinsky, *Eine frühe Partitur-Ausgabe von Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens* in *AMl* 13, 1941, S. 78-84), und zwar auch da, wo er Vorbehalte anmeldet. In der Datierung der Reihe ging Kinsky von dem im

Subskriptionsprospekt genannten Veröffentlichungsplan aus, wonach beginnend mit Mai 1807 monatlich zwei Symphonien ausgeliefert werden sollten. Einen „Terminus ad quem“ lieferte ihm eine Anzeige in der Zeitschrift *The Musical Magazine, Review and Register* I, 1 (1809). Er entnahm daraus, daß die letzte Nummer XXVII der *Compleat Collection*, Beethovens op. 55, in zwei Heften im März und im April 1809 erschienen ist. Kinsky stellte danach in Tabellenform einen genauen Zeitplan für die gesamte Reihe auf, schloß aber kleinere Abweichungen nicht aus. Wegen des sich vergrößernden Abstandes zwischen der von Kinsky angenommenen Erscheinungszeit und den Besprechungen einzelner Nummern im *Monthly Magazine* hält Freedman eine wesentliche Verzögerung der *Compleat Collection* entgegen dem ursprünglichen Plan und über den April 1809 hinaus für wahrscheinlich. Unverständlich ist jedoch, weshalb er die von Kinsky ermittelten Daten für Nummer XXVII verschweigt und schließlich doch dessen Tabelle übernimmt. – Es ist zu bedauern, daß sich Freedman nicht mit dem von Cianchettini und Sperati überlieferten Text der Symphonien auseinandersetzt. Zumindest im Falle der dritten Symphonie, welche im ersten Satz eine frühe Textvariante enthält und den von der Originalausgabe abweichenden Titel *Sinfonia Eroica composta per celebrare la morte d'un Eroe* trägt, wäre ein Hinweis angebracht gewesen. Auch die Art der Textredaktion, die durch die Spartierung veranlaßt wurde, hätte wohl einen Kommentar verdient. Freedman stellt lediglich pauschal fest, daß die ganze Reihe der *Compleat Collection* keine Authentizität beanspruchen könne. Damit schwindet auch das wissenschaftliche Interesse an dem vorliegenden Faksimile. Bibliophile Erwartungen werden ebenfalls nicht erfüllt, denn die Ausstattung des Buches läßt zu wünschen übrig. Die Einleitung ist ohne Randausgleich gedruckt, die Fußnote 31 fehlt. Das Faksimile besitzt keine hohe Qualität, wie sogar ohne Heranziehung des Originals nur durch Vergleich mit den Abbildungen auf Seite XII festzustellen ist. (September 1976) Sieghard Brandenburg

JOHANN MATTHESON: Cleopatra.
Hrsg. von George J. BUELOW. Mainz:
Verlag B. Schott's Söhne (1975). 295 S.
(Das Erbe deutscher Musik. Band 69. 9. Band
der Abteilung Oper und Sologesang.)

Die betrogene Staats-Liebe Oder Die Unglückselige Cleopatra, Königin von Egypten ist die dritte der sechs Opern Matthesons. Ihre Aufführung (Hamburg 1704) gab den Anlaß zu dem bekannten Streit zwischen dem Komponisten und dem jungen Händel.

Die Neuausgabe der Oper ist aus mehreren Gründen interessant: erstens als Dokument einer der eigenartigsten Epochen in der deutschen Operngeschichte. Zweitens werden die Opern Matthesons stets im Zusammenhang mit seinem Einfluß auf Händel genannt – vor allem deshalb, weil Mattheson selbst sich rühmt, Händel in den dramatischen Stil eingeführt zu haben. Welcher Art die Anregungen waren, die Händel in Hamburg erhalten konnte, mag die *Cleopatra* veranschaulichen. (Wenig aufschlußreich scheinen allerdings die immer wieder angeführten Reminiszenzen Händels an Matthesons Opern. [vgl. S. 6] Im übrigen handelt es sich im Fall der Schlußchöre aus *Cleopatra* und *Agrippina* keineswegs um eine „Übernahme“, sondern um eine zufällige Ähnlichkeit, die auf der schon damals offenbar starken Typisierung solcher tanzartigen Schlußsätze beruht.) – Ein dritter Grund für die Neuausgabe liegt in dem Bedürfnis, den berühmten Theoretiker mit dem Musiker Mattheson zu konfrontieren. Zwar werden sich Entsprechungen zwischen seinen Kompositionen und seinen größtenteils sehr viel später geäußerten Lehrmeinungen wohl kaum so direkt herstellen lassen, wie es Buelow versucht (S. 6f.). Gleichwohl wird man die Oper nicht zuletzt unter diesem Aspekt sehen. Darüber hinaus kann man dem damals 23jährigen Mattheson zumindest ein gewisses Geschick für dramatische Wirkungen nicht absprechen. Gut gelungen sind die meisten Duette und die Arien mit einheitlich ruhigem Affekt – allem voran die des Antonius S. 22ff. Auch für einprägsame Deklamation finden sich zahlreiche Beispiele. (Die besten hat H. Chr. Wolff im Noten-Band seiner *Barockoper in Hamburg* bereits veröffentlicht.) Allerdings gibt es auch „Durststrecken“, vor allem am Ende des I. und im II. Akt.

Das vielfältige Interesse an der Ausgabe wird eingeschränkt durch die mangelhafte Quellenlage. Das Autograph der Oper, das sich in der Stadtbibliothek Hamburg befand, ist seit Kriegsende verschollen. Erhalten blieben lediglich eine 1907 für die Library of Congress angefertigte Partitur-Abschrift und zwei geringfügig differierende Libretto-Drucke (beide Hamburg 1704). Die vom Herausgeber versicherte Zuverlässigkeit der Abschrift ist zwar ein gewisser Ersatz für das Autograph. Für spezielle Fragen der Aufzeichnung wird man die Ausgabe freilich nur mit Vorbehalten heranziehen dürfen. Ein noch größeres Manko ist jedoch der Verlust des gesamten Aufführungsmaterials. (Buelow gibt darüber zwar keine Auskunft; man darf aber wohl voraussetzen, daß er es für die Edition benutzt hätte, wäre es erhalten. – Eine zweite Aufführung hat nicht stattgefunden.) Bekannt ist also gewissermaßen nur die halbe Oper, das Notengerüst. Demnach ist auch bezüglich der Aufführungspraktiken von der Ausgabe kein Zuwachs an Kenntnissen zu erwarten. Unter diesen Umständen hätte man gern erfahren, welche der Hamburger Opern, insbesondere welche Opern Matthesons besser erhalten sind.

Der Mangel an Aufführungsmaterialien wäre weniger einschneidend, hätte der Herausgeber versucht, durch entsprechende Erläuterungen ein anschauliches Bild vom Gesamtkontext der Oper zu vermitteln. Buelow sah seine Aufgabe aber offenbar allein in der Edition des Notentextes. Diese Aufgabe hat er, soweit ersichtlich, sorgfältig und gewissenhaft erfüllt. Hinsichtlich der Genauigkeit wurde eher etwas zu viel als zu wenig getan; z. B. hätte sich der Kritische Bericht auf ein Verzeichnis der korrigierten Töne und Textwörter reduzieren lassen. In einigen Punkten wäre es auch besser gewesen, man hätte die Angaben der Vorlage unkorrigiert übernommen. Beispielsweise ist es nicht sinnvoll, Verzierungen und Phrasierungsbögen an Parallelstellen zu ergänzen, da Wiederholungen im allgemeinen variiert wurden. Derartige Ergänzungen erwecken hingegen den Eindruck, als sei der Notentext unveränderbar, weil vollständig auskomponiert. – Auch die Tonartenvorzeichnung wurde „modernisiert“; in der Vorlage weicht sie verhältnismäßig stark von der später üblichen ab, selbst bei Dur-

Tonarten. Warum überläßt man es nicht dem Benutzer, festzustellen, ob mit dem anders Notierten nicht eventuell etwas anderes gemeint sein könnte? – Entsprechendes gilt für die Taktnotierung: der 12/8-Takt wurde beibehalten, 3/8 jedoch häufig in 6/8 verwandelt, obwohl der Unterschied heute nicht klarer ist als zu Matthesons Zeit.

Ein noch gewichtigerer Mangel liegt darin, daß sich die Ausgabe so wenig um eine anschauliche Darstellung der Oper und der damaligen Praktiken bemüht. Dieser Einwand betrifft sowohl das Vorwort als auch die Edition selbst. Es beginnt mit Kleinigkeiten: z. B. findet man ein Personenverzeichnis nur unter den Faksimile-Abbildungen (wo man es nicht sucht); die Stimm-lagen der Partien sind erst im Kritischen Bericht verzeichnet (S. 286). – Betroffen sind aber auch zentrale Bereiche, etwa die Funktion der Ritornelle, die größtenteils mit einer eigenen Nummer versehen und so wiedergegeben werden, als handle es sich um selbständige instrumentale Einlagen. Was die Bezeichnung „*Ritornello*“ bedeutet, wo diese Stücke gespielt und wo sie wiederholt werden können, geht aus der Ausgabe nicht hervor. Dabei ist der Sachverhalt keineswegs leicht zu durchschauen und bedürfte darum der Erläuterung, denn die Ritornelle sind hier noch nicht auf eine einheitliche Gestaltung und Funktion beschränkt (vgl. z. B. S. 133ff., 139ff., 80f., 109ff., 147f., 115f.).

Ein anderes Problem, das einer gründlichen Behandlung bedürfte, ist der Text. Die Behauptung, der Librettist Fr. Chr. Feustking habe es „mit bemerkenswertem dramatischem Talent verstanden, die Klischees der Barockoper mit individueller Zeichnung der Charaktere zu erfüllen“ (S. 6), die auf den Ausführungen Wolffs (*Barockoper*, S. 287) beruht, wäre wohl einer Erläuterung wert. Wird hier tatsächlich die Darstellung individueller Charaktere angestrebt? Wenn man mit solchen romantischen Kriterien an den Text herangeht, müssen doch zumindest die komischen Szenen und der Lieto fine unverständlich und abgeschmackt erscheinen.

Ein weiteres zentrales Problem, das auch Konsequenzen für die Edition hat, ist die instrumentale Besetzung der mehrstimmigen Stücke. Insgesamt ist die klangliche Vielfalt, verglichen etwa mit der 1700 entstandenen

Eraclea von A. Scarlatti, verhältnismäßig gering. Es gibt keine doppelchörigen Stücke und nirgends mehr als drei instrumentale Oberstimmen. Die Zahl der Continuo-Arien überwiegt bei weitem; von den übrigen Sätzen sind die meisten 4-stimmig. Nur bei wenigen Stücken hat Mattheson die ausführenden Instrumente in die Partitur eingetragen, und zwar fast ausschließlich bei solchen, in denen die Klangfarbe eine wesentliche Komponente der Komposition ist (z. B. bei der Fanfare S. 31 oder bei der Antonius-Arie S. 22 ff.). Häufig begegnet die Anweisung „*con unisoni*“, d. h. offenbar, es sollen mehrere verschiedene Instrumente eine Oberstimme spielen. Gelegentlich gibt es auch Angaben wie „*unisoni e gravi*“ u. ä., die zeigen, wie eng Klang, Bewegung und Ausführung zusammengehören. Ein großer Teil der Instrumentalstimmen ist aber vollkommen unbezeichnet, d. h., daß diese Stücke im Rahmen des damals Üblichen nach Belieben besetzt werden konnten. Eine kritische Ausgabe hätte demnach die Aufgabe, 1. den Rahmen des Üblichen zu bestimmen (wenigstens so weit er sich von der bekannteren italienischen Praxis unterscheidet) und 2. die weitgehende Unbestimmtheit der Klangvorstellung zu dokumentieren. In der Ausgabe der *Cleopatra* vermißt man beides. Der Herausgeber hat sich in Zweifelsfällen fast immer für reine Streicherbesetzung entschieden (was sicher nicht dem damaligen Usus entspricht). Die Besetzung wurde bei allen Stücken festgelegt. Die originalen Angaben sind nur dem Kritischen Bericht zu entnehmen; in der Ausgabe sind sie von Herausgeberzusätzen nicht zu unterscheiden. Auch hier wäre es wohl sinnvoller gewesen, auf Ergänzungen zu verzichten und dem Benutzer eine angemessene Interpretation zu überlassen. – Generell würde man es begrüßen, wenn auch im *Erbe* die bei den meisten Gesamtausgaben übliche Unterscheidung zwischen geradem (für originale Angaben) und kursivem Druck (für Zusätze) zur Regel gemacht würde.

Das Vorwort hält sich im wesentlichen an die Ausführungen Wolffs. Darüber hinausgehende Erläuterungen, vor allem Bemerkungen über die Eigenarten der Hamburger Oper, über deren Beziehungen zur französischen und zur italienischen Oper u. ä. fehlen weitgehend, so daß die drei wesentlichen Aufgaben (Begründung der Auswahl,

historische Einführung und Erörterung spezieller Probleme des edierten Werkes) nur sehr bedingt erfüllt werden. Am Schluß attestiert der Herausgeber der Musik zur *Cleopatra* „*Vitalität und Schönheit*“. Dies mag hingehen, auch wenn eine solche Aussage pauschal und nichtssagend ist. Ein Rätsel wird dem Leser aufgegeben mit der erstaunlichen Feststellung, Mattheson sei „*das erste musikalische Genie*“ gewesen, „*das Hamburg hervorbrachte*“. Ich frage mich: welches war das zweite? Brahms vielleicht? – Doch der letzte Satz des Vorworts, der MGG zitiert und Mattheson, Bach, Händel und Telemann zu „*ebenbürtigen Partnern*“ erklärt, läßt Kritiklosigkeit in einem Ausmaß erkennen, das durch die verständliche Begeisterung des Forschers für seinen Gegenstand kaum zu entschuldigen ist. Fraglos vorhandene Qualitäten der Oper werden durch den Vergleich mit Bach oder Händel eher verdeckt.

Sicher ist es erfreulich, daß diese Oper nunmehr allgemein zugänglich ist. Man muß sich aber doch fragen, für wen eine derart unpraktische Ausgabe bestimmt ist – unpraktisch sowohl für den an speziellen theoretischen Fragen oder an der Operngeschichte interessierten Historiker, als auch für den primär am praktischen Nutzen orientierten Musiker, der viel von Interpretation und wenig vom Studium Kritischer Berichte hält und der deshalb durch die Ergänzungen und Korrekturen am stärksten irregeführt wird. In jedem Fall wäre eine unveränderte Wiedergabe der Vorlage mit fundierten einschlägigen Erläuterungen nützlicher gewesen.

(Juni 1977)

Helga Lühning

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung II. Reihe A. Band 5: Werke für Orgel, Werke für zwei Klaviere zu vier Händen, Werke für Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition 1973. XVI, 192 S., 6 Faks. – *Kritischer Bericht (Abteilung II. Reihe B. Band 5).* Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition 1973. 115 S.

Im Falle des vorliegenden Bandes handelt es sich um einen typischen Sammel-

band, wie er in jeder noch so ausgeklügelte disponierten kritischen Gesamtausgabe notwendig wird. Dafür enthält er mit einer Ausnahme Werke und Fragmente, die bisher ungedruckt geblieben, freilich auch als Parerga von unterschiedlicher Bedeutung sind. Selbst das einzige bisher schon gedruckte Werk, die *Variationen über ein Rezitativ für Orgel* op. 40 (1941), hat im Rahmen der Gesamtausgabe eine relevante Neuausgabe erfahren insofern, als hier erstmals die originale Tonhöhen-, „Resultatnotation“ mitgeteilt ist. Unter den Erstveröffentlichungen nimmt, wie auch der Herausgeber annimmt (S. VII), die *Zweite Kammer-symphonie* in der *Version for two pianos* op. 38B (1941/42) eine ausgezeichnete Stellung ein, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil „op. 38B die letzte autographe Quelle der Zweiten Kammer-symphonie ist“. Demgegenüber ist ein undatiertes (dem Kritischen Bericht S. 86 zufolge spätestens 1912 angefertigter) vierhändiger Klavierauszug der *Ersten Kammer-symphonie*, aus dem offenbar „häufig“ gespielt worden ist, von Schönberg selbst nachweislich nicht hoch eingeschätzt worden und diente wohl in erster Linie dazu, „dem Werk in dieser reduzierten Fassung größere Verbreitung zu verschaffen“ (S. VIII.). (Angesichts von op. 38B und dieses Klavierauszugs fällt die allseits geringe Präzision der Bezeichnungen ‚Fassung‘, ‚Auszug‘, ‚Ausgabe‘, ‚Bearbeitung‘ usw. ins Gedächtnis.) Inzwischen konnte der Herausgeber die beiden Kammer-symphonien weiter editorisch betreuen. 1976 erschienen die beiden Partituren und „Frühfassungen“ als Abt. IV, Reihe A, Bd. 11 und Abt. IV, Reihe B, Bd. 11, 1. Teil der Gesamtausgabe.

Sechs kurze vierhändige Klavierstücke, „*Fräulein Bella Cohn zum 14. Februar 1896*“ gewidmet, sind bestimmt „*Gelegenheitskompositionen*“ des einundzwanzigjährigen Schönberg. Sie zeigen formale Sicherheit und das Bemühen um dichte Struktur. Die Charakterisierung ist in jedem der Stücke einheitlich und prägnant, von Stück zu Stück ist sie wechselnd. Dennoch klingen die Stücke mitunter floskelhaft; man ist, wohl zu unrecht, geneigt, einen ironischen Unterton zu vernehmen. Der Anhang enthält folgende Fragmente zwölfstimmiger Stücke: einer *Sonata für Organ* (1941), eines Stückes für 2 Klaviere (1941) sowie einer 4-händigen Klavier-*Phantasia* (1937).

Die Besonderheit des Kritischen Berichts besteht darin, daß in ihm die über 45 Blätter Skizzen zu den Variationen op. 40 aufgearbeitet sind. (In diese Skizzenblätter ist auch die erste Niederschrift eingelassen.) So kommt es, daß mehr als zwei Drittel des Kritischen Berichts op. 40 gewidmet sind. Nun bedeutet jede zusammenfassende Anordnung von Skizzenmaterial – unter welchem Gesichtspunkt auch immer sie getroffen wird – einen Akt der Interpretation dessen, der sich dieser Aufgabe unterzieht. Deshalb wäre es dringend wünschenswert, dem Leser das gesamte Skizzenmaterial faksimiliert zugänglich zu machen – eine Forderung, die selbst gegenüber finanziell nicht schlecht gestellten Editionsunternehmungen zu erheben hybrid wäre. Wenigstens im Falle einer „*Motivtafel*“, die Schönberg allerdings nachträglich (1948) zu Analyse-zwecken in einem Privatkurs anfertigte, konnte die Doppelung von Übertragung (Krit. Ber. S. 72f.) und Faksimile (Editionsbd.) vorgenommen werden. – An Notendokumenten enthält der Kritische Bericht: ein Fragment einer Version der Orgel-Variationen für zwei Klaviere, von Schönberg schon als op. 40B bezeichnet; Skizzen zu den beiden Sätzen der Orgel-Sonate; schließlich ein Stück und ein Fragment für Klavier zu vier Händen, die tonal gesetzt, bis jetzt aber noch nicht datiert sind.

Christian Martin Schmidt ist trotz der disparaten Art der Werke und Fragmente durch Umsicht und Sorgfalt ein würdiger Band in dem ehrgeizigen Plan der Schönberg-Gesamtausgabe gelungen. Verdienstvoll ist nicht nur die Mitteilung von möglichst gesicherten Texten, sondern auch (vor allem in Hinsicht auf op. 40) der Einblick in Schönbergs Werkstatt.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

J[ohann] B[aptist] CRAMER: 21 Etüden für Klavier nach dem Handexemplar Beethovens aus dem Besitz Anton Schindlers nebst Fingerübungen von Beethoven hrsg. von Hans KANN. Wien: Universal Edition (1974). XVII, 43 S.

Mit dem vorliegenden Band hat die UE das reichhaltige Etüdenangebot um einen beachtenswerten Beitrag erweitert. Das dieser Ausgabe der Cramer-Etüden zu-

grundlegende Exemplar aus Beethovens Handbibliothek befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und stammt aus dem Besitz Anton Schindlers. Fast alle der 84 Studien enthalten, wie der Herausgeber berichtet, Bemerkungen, die die Charakteristik der Handschrift Schindlers tragen; 21 davon sind jedoch nicht mit A. Schindler, sondern mit Beethoven signiert. „*Die Ursprünglichkeit und Direktheit der vorliegenden Bemerkungen, die sich sehr deutlich von den stereotypen Wiederholungen Schindlers unterscheiden, lassen Beethoven als Autor annehmen.*“ In einem nicht näher bezeichneten Zitat Schindlers weist dieser darauf hin, daß Beethoven die vorliegenden Etüden als geeignetste Vorschule zu seinen Werken betrachtet, er, Schindler, sie aber nicht mit den Anmerkungen veröffentlicht habe, weil „*die seit 30 Jahren herrschende Richtung im Clavierspiel, die als einzige Erfordernis nur die Technik kennt, von dieser ganz entgegenstehenden Methode keine Notiz genommen haben würde.*“ (Vgl. hierzu die Anmerkungen Bülows in seiner Ausgabe der Cramer-Etüden!) Diese Methode enthält vier Schwerpunkte: 1.) „*Hervorheben der Akzente*“, was Beethoven laut Schindler wichtiger war als die Geläufigkeit, 2.) „*Die Anweisung für das Legato- und Legatissimo-spiel*“, entsprechend der damaligen Spielpraxis, die Finger bei gebrochenen Akkorden liegen zu lassen, 3.) „*Plastisches Hervorarbeiten der Melodie (innerhalb des Figurenlaufwerks) und der Begleitstimmen*“, womit sich Beethoven bewußt gegen die allgemein verbreitete Leggiero-Spielweise wendete. (Hierin sieht der Herausgeber auch den Grund für Beethovens Vorliebe für diese Etüden [vgl. S. III]), 4.) „*Einige Bemerkungen über Handhaltung und Bewegung*“. Die einzelnen Hinweise Beethovens, kommentiert durch den Herausgeber, und die wichtigsten Bemerkungen Schindlers ergeben Spielanweisungen, die auch für den heutigen Unterricht sehr dienlich sind, von der noch durch das Cembalo beeinflussten Forderung nach Legatissimo-spiel abgesehen. Die ein Drittel des Vorworts einnehmende Zitatensammlung über Beethovens Spiel und Unterricht sowie Schindlers Anmerkungen zu op. 12 Nr. 1 und 2 würde man eher in einem Vorwort Beethoven'scher Sonaten erwarten; der Komponist der Etüden wird außer im Titel kaum erwähnt. Die vom Herausgeber

vorgelegte Materialsammlung von 41 Fingerübungen basiert auf Veröffentlichungen von Nottebohm (1887) und Fischmann (1962) und ist durch Notizen aus bisher veröffentlichten Skizzenbüchern und -blättern aus dem Archiv des Beethovenhauses in Bonn ergänzt. Leider sind die einzelnen Beispiele wie auch die vorhergehenden Zitate nicht näher belegt. Es handelt sich vor allem um Skalen, Doppelgriffpassagen und Sprünge, die in ihrem Schwierigkeitsgrad die folgenden Etüden öfters übertreffen und mit diesen wie auch mit dem vorher Gesagten in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen. Gelungen ist dem Herausgeber eine anregende Einführung in Beethovens Klavierspiel, kombiniert mit einigen durchaus lohnenswerten Fingerübungen und 21 von Beethoven ausgewählten Cramer-Etüden mit Spielanleitungen, die zumindest seine pädagogische Intention wiedergeben. Dem Verlag ist für diese drucktechnisch hervorragende und reichhaltig kommentierte Ausgabe besonders zu danken.

(Januar 1977)

Günter Donie

Accademia musicale. Generalherausgeber: C. H. SHERMAN. Mitherausgeber: K. H. FÜSSL und A. C. MINOR. Wien: Universal Edition und Columbia, Missouri: University of Missouri Press 1969 ff.

Nr. 16: CARLOS D'ORDOÑEZ: *Sinfonia per tre cori. Prima Edizione a cura di H. C. Robbins LANDON. Partitura. II u. 22 S.*

Nr. 20: JOHANN CHRISTIAN BACH: *Dies Irae. Prima Edizione a cura di J. BASTIAN. Partitura. II u. 92 S.*

Nr. 23: MARC ANTOINE CHARPENTIER: *Deux Airs de Trompette. Prima Edizione a cura di H. Wiley HITCHCOCK. Partitura. II u. 8 S.*

Die Publikationsreihe hat sich zum Ziel gesetzt, „*repräsentative Werke wichtiger, aber vernachlässigter Komponisten*“ des 17. und 18. Jahrhunderts in „*wissenschaftlich fundierten und kritisch revidierten Ausgaben für den zeitgemäßen praktischen Gebrauch*“ vorzulegen. Das Editionsprogramm sieht vorerst etwa 30 Ausgaben vor (darunter Werke von Biber, M. Haydn, A. Hofer, Martin y Soler, Vanhal, Wagenseil u. a.), von denen inzwischen 18 Hefte erschienen sind. Zur Besprechung lag eine Auswahl vor, die

möglicherweise nicht in jeder Beziehung als beispielhaft für die gesamte Reihe gelten mag. Jedenfalls haben die beiden *Airs de Trompette* Charpentiers kaum „repräsentativen“ Charakter. Sie verdanken ihre Erstveröffentlichung wohl hauptsächlich der gegenwärtigen Beliebtheit des „festlichen Trompetenklangs“. Aber der Glanz eines die Oberstimme des Satzes duplizierenden Clarino vermag kaum die anspruchslose Substanz der beiden Rondosätzchen zu überdecken, die in ihrer Anlage dem populären *Prélude* zu Charpentiers *Tedeum* entsprechen, an das sie aber in bezug auf melodischen und harmonischen Einfallsreichtum nicht heranreichen.

In editionstechnischer Hinsicht bieten die beiden nach dem Autograph herausgegebenen Stücke keine Probleme bis auf eine vom Komponisten offenbar nicht genau bezeichnete „*basse de trompette*“ zur Verstärkung der „*timbales*“. Die Entscheidung des Herausgebers, hierfür eine die Paukenpartie oktavierende zweite Trompete heranzuziehen, wirkt wenig überzeugend.

Aufschlußreicher ist die Begegnung mit Carlos d'Ordoñez (1734 - 1786), der trotz seines spanischen Namens ein Wiener war und neben seinem Hauptberuf als k. u. k. Beamter ein beträchtliches kompositorisches Werk geschaffen hat. Die hier veröffentlichte *Sinfonia* hat eine für ihre Entstehungszeit (wohl 1756 und 1786) recht aparte Besetzung: 2 Chöre von je 2 hohen Trompeten (Clarini) mit Pauken und ein „*Coro terzo di ripieno*“ mit 2 Oboen, 2 Hörnern und Streichern. Der Ripieno-Chor ist der eigentliche Träger des musikalischen Geschehens, wogegen die Clarino-Chöre den 1. Satz durch Ritornelle in alternierender Satzweise rondoartig gliedern, im 3. Satz den Streichern mit kurzen Einwüfen sekundieren und im 2. Satz das Feld einer vom Streichorchester begleiteten Solo-Oboe überlassen. Die musikalische Grundsubstanz ist dem Stil Glucks verwandt; mit den auf venezianische Satztechniken zurückweisenden Trompeten-Fanfaren ergibt dies im Eingangssatz eine Stilmischung, die nicht ohne Reiz ist. Die Ausgabe stützt sich auf eine Stimmenabschrift in Florenz. Im letzten Satz hat der Herausgeber die Partie der Hörner ergänzt. Eine Anzahl zweifelhafter Lesarten dürfte auf Fehler der Vorlage oder des Stichts zurückgehen: Satz I, Takt 28, Note 1, VI 2: wohl *a'* statt *f'*; II/59/3 Vc. B.: wohl *d'* statt *c'*; III/2/2

VI 1: *g''* statt *f''*; III/26/1 Cor 2: notiert *g'* statt *f'*; III/120/1 VI 1: *e'* statt *c'*?

Ein Gewinn für Forschung und Praxis ist die Erstveröffentlichung des *Dies Irae* von Johann Christian Bach. Der damals Zweiundzwanzigjährige hat die Sequenz zur Totenmesse unter Anleitung des Padre Martini im repräsentativen konzertierenden Stil vertont. 4 Doppelchorsätze bilden die Eck- und Innenpfeiler der 12sätzigen Form, dazwischen sind Arien und Soloensemble-Sätze eingefügt. Der Einfluß des Lehrers in Melodiebildung, Harmonik und Satzweise ist unverkennbar, die Arien erinnern in ihrer symmetrischen Kurzgliedrigkeit, ihrer syllabisch-deklamierenden Rhythmik und der allgegenwärtigen Seufzermotivik an den Stil der Neapolitaner (Pergolesi). Die Chorsätze sind teils zweichörig alternierend, teils real achttimmig in einer zwanglosen, dabei satztechnisch durchaus korrekten Stimmführung angelegt. Der Instrumentalpart (Oboen, Hörner, Streicher) ist in seiner Selbständigkeit nicht nur auf die Ritornelle beschränkt, er begleitet die Singstimmen weitgehend obligat, zuweilen unter geschickter Ausnutzung der Substanz des Vokalsatzes. Die Ausgabe macht einen wichtigen Beitrag zur konzertanten Kirchenmusik allgemein zugänglich. Die Partitur ist insgesamt sorgfältig redigiert, enthält allerdings neben leicht identifizierbaren Stichfehlern auch einige fragliche Lesarten: Satz V, Takt 63 und 67, Note 1, Va: wohl *d'*; VIII/29: Lesart Va gegen Basso zweifelhaft; VIII/54/8, Ob 2: wohl *e'*; IX/54/1, Ten.: vermutlich *c'*; X/9/1, VI 1: wohl *e''*; XII/37/6, Ten. 1 u. Va: vermutlich *es'*; XII/40/1, Ob 1: *f''*; XII/48, Va: untere Note wirklich *f'*?; XII/58/5, Ten. 1: wohl *a*. (März 1975) Emil Platen

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 9. Berlin: Verlag Merseburger 1975. 219 S., 61 Abb.

ISRAEL ADLER - JUDITH COHEN: A. Z. Idelsohn Archives at the Jewish National and University Library. Catalogue. Jerusalem: The Magnes Press, the Hebrew University (1976). 134, (14) S. (Yuval Monograph Series. IV.)

ERNST APFEL: Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik. Teil III: Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der Komponierten Mehrstimmigkeit. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1976. VII, 296 S. (Auslieferung: Bärenreiter Kassel.)

ARTI Musices. Musicological Yearbook 7. Zagreb: Jugoslavenske akademije 1976. 201 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert d-moll für Cembalo und Streichorchester BWV 1052. Nach den Quellen hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Edition Peters (1974). XI, 52 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert a-moll für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester BWV 1044. Nach den Quellen hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Continuo-Aussetzung von Siegfried PRITSCHE. Leipzig: Edition Peters (1974). (II), 72, (V) S.

BÉLA BARTÓK: Turkish folk Music from Asia Minor. Edited by Benjamin SUCHOFF. With an afterword by Kurt REINHARD. Princeton and London: Princeton University Press 1976. 288 S.

KARL BAYER: Das Musikalische Anagramm. Elemente der Musik. Lübeck: Selbstverlag Karl Bayer 1976. 193 S.

ARTHUR H. BENADE: Fundamentals of Musical Acoustics. New York-London-Toronto: Oxford University Press 1976. XII, 596 S.

OTTO BIBA: Der Piaristenorden in Österreich. Seine Bedeutung für bildende Kunst, Musik und Theater im 17. und 18. Jahrhundert. Eisenstadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1975. 190 S., 1 Taf. (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte. V. Band.)

JOHANNES BRAHMS: Hymne zur Verherrlichung des großen Joachim. Walzer für zwei Violinen und Kontrabaß oder Violoncello. Erstaussgabe hrsg. von Klaus STAHER. Hamburg: J. Schuberth & Co. (1976). 19 S. (und Stimmen)

HOWARD MAYER BROWN: Music in the Renaissance. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall (1976). XIV, 384 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Balladen. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussgaben hrsg. von Ewald ZIMMERMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1976). 59 S. Kritischer Bericht ebenda 1976. 8 S.

ARCANGELO CORELLI: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band V: Werke ohne Opuszahl. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG 1976. 124 S.

KÁROLY CSIPÁK: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 391 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 11.)

Current Thought in Musicology. Edited by John W. GRUBBS. Austin and London: University of Texas Press (1976). XIII, 313 S. (Symposia in the Arts and the Humanities. No. 4.)

HERMANN DANUSER: Musikalische Prosa. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 46.)

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN. Band II/Nr. 6: Register. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. Seite 203 bis 236.

Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Heinz BECKER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 403 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42.)

CYRIL EHRLICH: The Piano – A History. London: J. M. Dent & Sons Ltd. (1976). 254 S., 14 Abb.

JØRGEN POUL ERICHSEN: Indeks til Danske Periodiske Musikpublikationer 1795-1841. (København): Statsbiblioteket 1975. 132 S.

HELLMUT FEDERHOFER: Der Mannerismus-Begriff in der Musikgeschichte. Sonderdruck aus: Archiv für Begriffsgeschichte. Band XVII, Heft 2. Bonn 1973 (1974). Seite 206 bis 220.

Ferienkurse '76. Hrsg. von Ernst THOMAS. Mainz: B. Schott's Söhne (1976).

112 S., 8 Abb. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVI.)

KLAUS FINKEL: Pädagogik und Musikunterricht im Schulwesen des ehemaligen Herzogtums Pfalz-Zweibrücken nach der Reformation. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800. Band II. Tutzing: Hans Schneider 1976. 235 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

KLAUS FINKEL – ULRIKE WÜNNENBERG: Musikalische Struktur und graphische Notierung. Hörerziehung bei musikalisch nicht vorgebildeten Schülern der Sekundarstufe. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 119 S. (Materialien zur Musikpädagogik. Band 1.)

PETER FLANDERS: A Thematic Index to the Work of Benedetto Pallavicino. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1974). X, 85 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 11.)

GEORG FORSTER: Frische Teutsche Liedlein (1539-1556). Zweiter Teil (1540). Hrsg. von Kurt GUDEWILL und Hinrich SIUTS. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1969. XIV, 134 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 60. Abteilung Mehrstimmiges Lied. Band 5.)

GEORG FORSTER: Frische Teutsche Liedlein (1539-1556). Dritter Teil (1549). Hrsg. von Kurt GUDEWILL und Horst BRUNNER. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1976. XVI, 175 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 61. Abteilung Mehrstimmiges Lied. Band 6.)

HENNING FREDERICHS: Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespationen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 203 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 9.)

THRASYBULOS G. GEORGIADES: Kleine Schriften. Tutzing: Hans Schneider 1977. 246 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 26.)

GERTRAUT HABERKAMP: Die Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg.

Thematischer Katalog. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Volker von VOLCKAMER. München: G. Henle Verlag 1976. XXXV, 298 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, ohne Bandzählung.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe VI: Concerti mit Orgelleiern. Hrsg. von Makoto OHMIYA. München: G. Henle Verlag 1976. X, 174 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht: München: G. Henle Verlag 1976. 21 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV. Band 8: La Vera Costanza. Drama Giocoso Per Musica. Libretto von Francesco PUTTINI. Hrsg. von Horst WALTER. München: G. Henle Verlag 1976. XII, 367 S., 1 Taf.

HORNBOSTEL: Opera Omnia. Edited by Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN, Hans-Peter REINECKE. Bibliographies. Compiled by Nerthus CHRISTENSEN. The Hague: Martinus Nijhoff 1976. VIII, 114 S.

MACARIE IEROMONAHUL: Opere I: Theoriticon. Hrsg. von Titus MOISESCU. Bukarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania 1976. 91 (34) S., 6 Taf.

EKKEHARD JOST: Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption. Mainz: B. Schott's Söhne (1976). 99 S. (Musikpädagogik. Band 11.)

Journal of the Japanese Musicological Society 1974. No. XX. Tokyo: Japanese Musicological Society (1975). (VI), 264 S.

MICHAEL KARBAUM: Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876 bis 1976). Teil I: Textteil. Teil II: Dokumente und Anmerkungen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 158 S. (Neunzehntes Jahrhundert. Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele. Band 3.)

SZIGETI KILIÁN: Régi magyar orgonák Köszeg. Budapest: Zeneműkiadó 1974. 115 S., 31 Abb.

FRANÇOIS LESURE: Musique et Musiciens Français du XVI^e Siècle. Genève: Minkoff Reprint 1976. 283 S. (Réimpression des éditions de Paris, 1950-1969.)

Lexikon des Blasmusikwesens. Im Auftrage des Bundes Deutscher Blasmusikver-

bände hrsg. in Zusammenarbeit mit Fritz THELEN und weiteren Fachkollegen von Wolfgang SUPPAN. 2., ergänzte und erweiterte Auflage. Freiburg i. Br.: Blasmusikverlag Fritz Schulz 1976. 342 S., 16 Taf.

Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia. Práce z konferencie konanej 5. oktobra 1973 v Bratislave. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor 1975. 240 S., 73 Abb.

Gustav Mahler. Eine Konzertfassung des Entwurfs der Zehnten Sinfonie. Fertiggestellt von Deryck COOKE. Mitarbeiter Berthold GOLDSCHMIDT, Colin MATTHEWS, David MATTHEWS. New York: Associated Music Publishers – London: Faber Music LTD (1976). XLVI, 193 S.

Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten. Hrsg. von Kurt BLAUKOPF, mit Beiträgen von Zoltan ROMAN. Wien: Universal Edition (1976). 287 S., 334 Abb.

Gustav Mahler in Wien: Texte: Pierre BOULEZ, Friedrich C. HELLER, Henry-Louis de la GRANGE, Marcel PRAWY, Wolf ROSENBERG, Gottfried SCHOLZ, Hilde SPIEL, Sigrid WIESMANN. Redaktion: Sigrid WIESMANN. Gestaltung: Jaroslav KREJCI. Stuttgart–Zürich: Belsler Verlag (1976). 168 S.

WILFRID MELLERS: Twilight of the Gods. The Beatles in Retrospect. London: Faber & Faber (1976). 215 S.

Melodietypen des Deutschen Volksliedes. Hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Wolfgang SUPPAN und Wiegand STIEF. Band 1: Zwei- und Dreizeiler. Tutzing: Hans Schneider 1976. 185 S.

GÜNTHER METZ: Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1976. 525 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 57.)

Musikkvitskap i Noreg. Utarbeidd av Rådet for humanistisk forskning og NAVF's utredningsinstitutt. Oslo: Norges almenvitenskapelige forskningsråd (1975). 83 S.

Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik. Hrsg. von Günter SCHNITZLER. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1976. 297 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 17.)

matematische Musikwissenschaft GmbH 1976. 297 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 17.)

KAROL MUSIOŁ: Die Entwicklung der schlesischen Kunstmusik vom Mittelalter bis zur Klassik. Sonderdruck aus: Acta Musei Silesiae, Série B, Opava, 22: 1973, 2. Seite 97 bis 113.

FRIEDRICH NIETZSCHE: Der Musikalische Nachlaß. Hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul JANZ. Basel: Bärenreiter-Verlag 1976. X, 352 S.

Notate zur Pianistik. Aufsätze sowjetischer Klavierpädagogen und Interpreten. Hrsg. von Herbert SAHLING. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 220 S.

Organa Austriaca. Begründet von Alois FORER. Hrsg. von Rudolf SCHOLZ. Band I. Wien: Wilhelm Braumüller (1976). VIII, 165 S.

KURT OVERHOFF: Wagners Nibelungen-Tetralogie. Eine zeitgemäße Betrachtung. 2. Auflage. Salzburg-München: Universitätsverlag Anton Pustet (1976). 115 S.

LILIANA PANNELLA: Valentino Bucchi. Anticonformismo e Politica Musicale Italiana. Firenze: La Nuova Italia Editrice (1976). XII, 533 S., 1 Taf.

IGNAZ PLEYEL (Joseph Haydn): Trios für Klavier, Violine und Violoncello, C-dur und F-dur. Nach Abschriften und der Originalausgabe hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER. Fingersatz der Klavierstimme von Jörg DEMUS. München: G. Henle Verlag (1976). 39, 11, 11 S.

LILIAN PUTZ: Die Tonsymbolik im Madrigalwerk Giovanni Croces. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1976. 148 S. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 2.)

EMIL RAMEIS: Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918. Ergänzt und bearbeitet von Eugen BRIXEL. Tutzing: Hans Schneider 1976. 208 S., 19 Abb., 1 Taf. (Alta Musica. Band 2.)

„Recherches“ sur la Musique française classique XVI/1976. Mélanges Norbert Dufourcq. Paris: Editions A. et J. Picard 1976. 228 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

CHRISTOPH RICHTER: Musik als Spiel. Orientierung des Musikunterrichts an einem fachübergreifenden Begriff. Ein didaktisches Modell. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1975). XII, 271 S. (Schriften zur Musikpädagogik. Band 1.)

ALBRECHT RIETHMÜLLER: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1976. VIII, 131 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XV.)

ERNST ROHLOFF: Gedanken zu Neidharts Sangweisen. (Weißenfels 1972.) Dieser Artikel ist auf Mikrofilm gespeichert. Mikrofilm-Kopien können gegen eine Schutzgebühr von 11.50 M zuzüglich Portokosten angefordert werden von Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Abteilung Wissenschaftspublizistik, DDR-401 Halle (Saale), August-Bebel-Straße 13. Kennziffer: 003/73.

Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Band IV. Hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. 318 S.

Sohlmans Musiklexikon. Band 3: Fuga-Kammarmusik. Stockholm: Sohmans Förlag AB (1976). 768 S.

Some Great Music Educators. A Collection of Essays. Hrsg. von Kenneth SIMPSON. Borough Green: Novello and Company Limited (1976). 128 S.

G. SPIESSENS: Leven en Werk van de Antwerpse Luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604). I. Tekst. II. Muzikale Bloemlezing. Brüssel: Paleis der Academien 1974. XIV, 480 S., (VI), 274 S.

Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und hrsg. von Alfred QUELLMALZ. Band 3. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1976. X, 385 S.

MANFRED HERMANN SCHMID: Mozart und die Salzburger Tradition. Tutzing: Hans Schneider 1976. Band I: Textteil. Band II: Notenteil. 306, 68 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 24.)

WOLF-CHRISTOPH VON SCHÖNBURG-W.: Ein Beitrag zur Musikrezeption von Berufsschülern und Gymnasiasten. Ver-

such der Ermittlung „kompensierenden“ Musikhörens. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1976. 169 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 9.)

GERHARD STRADNER: Die Musikinstrumente im Steiermärkischen Landeszeughaus in Graz. Sonderdruck aus: Nr. 6 der Veröffentlichungen des Landeszeughauses Graz, 1976. Seite 7 bis 36.

GERHARD STRADNER: Die Musikinstrumente der Bauernkriege. Sonderdruck aus: Österreichische Heimatblätter. Jahrgang 30/1976. Seite 54 bis 57.

REINHARD STROHM: Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720 bis 1730). 1. Teil: Studien. 2. Teil: Notenbeispiele und Verzeichnisse. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. 1976. VII, 268 S., und VII, 342 S. (Analecta Musicologica. Band 16/I und 16/II.)

Studia instrumentorum musicae popularis IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973. Hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska museet 1976. 147 S. (Musikhistoriska museets skrifter. 6.)

ERIK TAWASTSTJERNA: Sibelius. Volume I: 1865–1905. Translated by Robert LAYTON. London: Faber and Faber (1976). XV, 316 S., 12 Taf.

KARL CHRISTIAN THUST: Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1976). IX, 902 S. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Heft 21.)

(HERBERT VOGG:) 100 Jahre Musikverlag Doblinger (1876–1976). Wien-München: Ludwig Doblinger (1976). 216 S.

GÜNTHER WAGNER: Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1976. 167 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 9.)

RICHARD WAGNER: Schriften eines revolutionären Genies. Ausgewählt und kommentiert von Egon VOSS. München-

Wien: Albert Langen-Georg Müller Verlags-GmbH (1976). 325 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 23: Dokumente und Texte zu „Rienzi, der Letzte der Tribunen“. Hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. 315 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 3,II: Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragische Oper in 5 Akten. Zweiter Akt. Hrsg. von Reinhard STROHM und Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 319 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 3,III: Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragische Oper in 5 Akten. Dritter Akt. Hrsg. von Reinhard STROHM und Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. 267 S.

ROBERT K. WALLACE. A Century of Music-Making. The Lives of Josef & Rosina Lhevinne. Bloomington-London: Indiana University Press (1976). XI, 350 S.

DEREK WATSON: Bruckner. London: J. M. Dent & Sons LTD (1975). VIII, 174 S., 8 Taf. (The Master Musicians Series, ohne Bandzählung.)

ALEXANDER WEINMANN: Der Alt-Wiener Musikverlag im Spiegel der „Wiener Zeitung“. Tutzing: Hans Schneider 1976. 71 S., 8 Taf. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 2.)

LEVENTE ZORKÓCZY: Hörsamkeit in Kirchen. Berlin: Verlag Merseburger 1976. 59 S.

Mitteilungen

Vom 9. bis 12. Oktober 1977 fand in München die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 12. Oktober 1977 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 10. Oktober 1977 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem

Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1976 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters betrug die Mitgliederzahl der Gesellschaft am 26. September 1977 1.387 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Da die Amtszeit des bisherigen Vorstandes in diesem Jahr abgelaufen war, waren Neuwahlen notwendig. Vor der Wahl hatte der seit Gründung der Gesellschaft für Musikforschung amtierende Schatzmeister, Dr. Richard Baum, darum gebeten, von einer Wiederwahl abzusehen. Der von der Mitgliederversammlung neugewählte Vorstand setzt sich wie folgt zusammen: Präsident: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Berlin. Vizepräsident: Professor Dr. Ludwig Finscher, Frankfurt a. M. Schriftführer: Dr. Georg Feder, Köln. Schatzmeister: Dr. Wolfgang Rehm, Kassel. In den Beirat wurden Frau Professor Dr. Abert, Professor Dr. Göllner, Professor Dr. Kuckertz, Professor Dr. Niemöller und Professor Dr. Ruhnke, gewählt. Zu Rechnungsprüfern wurden wiederum Professor Dr. Heussner und Dr. Kindermann bestellt.

Als wissenschaftliches Programm fand am 11. Oktober 1977 ein Symposium *Notenschrift und Aufführung* statt. Ein Konzert im Musiklesesaal der Bayerischen Staatsbibliothek mit Musik des Mittelalters, ausgeführt von der Capella antiqua, München, und dem Ensemble des Instituts für Musikwissenschaft der Universität München sowie ein Empfang durch den Kulturreferenten der Stadt München im Instrumentenmuseum waren zwei bemerkenswerte Veranstaltungen des Rahmenprogramms.

Die Jahrestagung 1978 wird aus Anlaß des 300-jährigen Jubiläums der Hamburger Oper vom 13. bis 17. September 1978 in Hamburg, die Jahrestagung 1979 in Göttingen abgehalten werden.

Auf Beschluß von Vorstand und Beirat wurde Herr Dr. Baum in Anerkennung seiner langjährigen Verdienste zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung ernannt.

*

Es verstarben:
am 12. August 1977 Professor Dr. Franz Paul ZAGIBA, Wien, im Alter von 65 Jahren,
am 22. August 1977 Professor Dr. Albert Vander LINDEN, im Alter von 64 Jahren,

am 29. Oktober 1977 Professor Dr. Erich DOFLEIN, Kirchzarten, im Alter von 77 Jahren.

*

Wir gratulieren:

Professor Alain DANIELOU, Berlin, am 4. Oktober 1977 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. René B. LENAERTS, Löwen, am 26. Oktober 1977 zum 75. Geburtstag,

Frau Professor Dr. Eta HARICH-SCHNEIDER, Wien, am 16. November 1977 zum 80. Geburtstag,

Dr. Gerhard ALBERSHEIM, Arlesheim, am 17. November 1977 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Johannes PIERSIG, Wedel, am 24. November 1977 zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Walter GERSTENBERG, Tübingen/Salzburg, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Salzburg am 15. Juni 1977 zum Dr. phil. h. c. ernannt.

Privatdozent Dr. Martin STAEHELIN, Bonn, wurde am 14. September 1977 zum apl. Professor an der Universität Bonn ernannt.

Dr. Wolfgang DÖMLING, Hamburg, hat sich im Juni 1977 an der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und wurde zum Wissenschaftlichen Rat und Professor ernannt.

Dr. Heinrich W. SCHWAB, Kiel, hat sich am 27. Juli 1977 an der Christian-Albrechts-Universität Kiel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Als Habilitationsschrift wurde neben dem Band *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17.–19. Jahrhundert* (Leipzig 1972) eine Studie über *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt* vorgelegt.

Dr. Wolfgang REHM, Kassel, ist vom Bundespräsidenten der Republik Österreich das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen worden.

Die deutsche Cembalistin Frau Professor Dr. Eta HARICH-SCHNEIDER, seit 1940 in Japan, New York und Wien lebend, wurde für ihre Publikationen über japanische Mu-

sik, besonders das umfangreiche Werk *A History of Japanese Music* (Oxford University Press, 1973) von seiner Majestät dem Kaiser von Japan mit einem hohen kaiserlichen Hausorden ausgezeichnet. Die feierliche Ordensverleihung wurde mit einem von Kronprinz Akihito veranstalteten Cembalokonzert der Künstlerin eingeleitet, nach welchem geladene Persönlichkeiten des Hofes und der Wissenschaft als Gratulanten vor dem kronprinzlichen Paar und der Künstlerin defilierten. Bei der Überreichung des Ordens betonte der Chef des Protokolls die große Genugtuung darüber, daß nach vielen Jahrzehnten zum erstenmal eine europäische Wissenschaftlerin in rein japanischem Hofstil ausgezeichnet werden konnte, weil sie ein auch in Japan fast vergessenes hohes japanisches Kulturgut wieder der Allgemeinheit zugänglich gemacht hat.

Eta Harich-Schneider, Professorin und Leiterin der Cembaloklasse an der Staatl. Akad. Hochschule für Musik, Berlin (1932 bis 1940) und an der Hochschule für Musik, Wien (1956–1972) studierte japanische Schrift und Sprache in Tokyo 1941–1945 und, nach Ablegung der japanischen linguistischen Examina weiterhin an der Columbia University, New York, dazu Soziologie an der New School for Social Research (1952–1955). Sie promovierte zum Master of Arts im Jahr 1955 mit der preisgekrönten Arbeit: *The Relations of Foreign and Native Elements In The Development Of Japanese Music, A Case Study*.

Dr. Hans EPPSTEIN, Stocksund, hielt im Juli 1977 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel einen Vortrag mit dem Thema *Bachs Kammermusik – Probleme und Perspektiven*.

Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, hielt anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *300 Jahre Hamburger Oper* im Museum für Hamburgische Geschichte am 20. September 1977 einen Vortrag über *Manierismus in bildender Kunst und früher Oper*. Der Vortrag wurde in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg veranstaltet.

Am 22. September 1977 wurde in der Bayerischen Staatsbibliothek anlässlich des 150. Todesjahres des Komponisten die Ausstellung *Ludwig van Beethoven* eröffnet.

Franz Georg Kaltwasser, der Direktor der Bibliothek, umriß in seiner Begrüßungsansprache die Themenstellung der insgesamt 300 Exponate umfassenden Ausstellung, die vor allem Erst- und Frühdrucke, zeitgenössische Bilder von Beethoven und aus seiner Umgebung, sowie Dokumente zur Beethovenpflege in München bis 1827 berücksichtigt. Zahlreiche Exponate stammen aus der Beethoven-Sammlung von Gustav Lörinc de Baranyai (1886–1977), die von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben werden konnte. Außerdem wurde ein Ausstellungskatalog vorgelegt, den Kurt Dorf Müller, Helmut Hell und Robert Münster unter Mitarbeit von Margot Attenkofer bearbeitet haben.

Die Jahrestagung 1978 der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte findet am 24. und 25. Juni 1978 in Zweibrücken statt.

Die Kasseler Musiktage 1978 finden vom 27. bis 29. Oktober 1978 statt. Sie stehen unter der Thematik: *Wolfgang Amadeus Mozart. Fragment – Bearbeitung – Rekonstruktion.*

*

Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder; Edition der Meistersingermelodien

In Arbeitsstellen an der Stadtbibliothek Nürnberg und am Deutschen Seminar der Universität Tübingen wird zur Zeit ein Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder erstellt. Die Arbeit wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert. Erfasst werden sämtliche Meisterlieder des 15. bis 18. Jahrhunderts, ferner alle Sangspruchdichtungen seit dem Ende des 12. Jahrhunderts, soweit die Töne in der Meistersingerüberlieferung rezipiert worden sind. Das Repertorium wird einen Tönekatolog mit sämtlichen metrischen Schemata enthalten, sowie über Autor, Überlieferung, Ton, Incipit und Inhalt jedes Liedes, gegebenenfalls auch über Datierung, Quelle, Ausgaben und Literatur Auskunft geben. Alle Informationen werden durch zahlreiche Register, u. a. ein Stichwortregister, erschlossen.

Die Melodien werden im Repertorium nur nachgewiesen, nicht näher dargestellt. Es ist jedoch geplant, sie allmählich in den

Monumenta monodica medii aevi herauszugeben. Ein von Klaus Kramer betreuter Band, der sämtliche Melodien der Nürnberger Meistersinger bis einschließlich Hans Sachs enthält, ist im Manuskript abgeschlossen, die von Horst Brunner und Karl-Günther Hartmann erarbeitete Gesamtausgabe der sämtlichen echten und unechten Melodien der Sangspruchdichter von Spervogel bis Michel Beheim und Jörg Schiller steht vor dem Abschluß. Für die Melodien des 16. und 17. Jahrhunderts ist bis jetzt noch kein Bearbeiter gefunden. Als einstweilige Überbrückung werden Horst Brunner und Johannes Rettelbach voraussichtlich 1978 eine vollständige Faksimileausgabe der Melodiehandschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III.792–796 (um 1700) als Bd. 47 der Reihe *Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte* (Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen) vorlegen. In der gleichen Reihe erscheint als Bd. 7 eine vollständige kommentierte Ausgabe aller echten und ihm zugeschriebenen Melodien Walthers von der Vogelweide von Horst Brunner.

Die Unterzeichneten als Leiter der beiden Arbeitsstellen wären dankbar für Hinweise auf bislang unbekanntes Überlieferungen, insbesondere Streuüberlieferung. Sie würden sich ferner freuen, wenn ihnen Pläne für Editionen und Untersuchungen auf dem Gebiet der Sangspruchdichtung und des Meistersanges mitgeteilt würden.

Prof. Dr. Horst Brunner, Institut für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Bismarckstr. 1, 8520 Erlangen

Prof. Dr. Burghart Wachinger, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 7400 Tübingen

*

Computer Music ist der Titel einer neuen Zeitschrift, die allen Fragen der Computer Music gewidmet ist. Es besteht die Möglichkeit, in dieser Zeitschrift entsprechende Beiträge auch in deutscher Sprache zu veröffentlichen. Interessenten können sich entweder direkt an People's Computer Company, P.O. Box E, 1263 El Camino Real, Menlo Park, California 94025, oder an die Vertretungen in CH-8003 Zürich, Baderstraße 281, Comicro AG, und D-6100 Darmstadt, Frankfurter Straße 78, Pan Atlantic Computer Sys. wenden.