

„Von zwei Kulturen der Musik“. Die Schlußfuge aus Beethovens Cellosonate opus 102,2

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die Theorie der Fuge, im 18. und 19. Jahrhundert nahezu ausschließlich Tradierung eines Regelapparats, ist im 20. Jahrhundert wesentlich durch August Halms These von den „zwei Kulturen der Musik“ bestimmt worden, durch die Behauptung, daß einer melodisch-polyphonen Kultur der Fuge, die durch Bach repräsentiert werde, eine harmonisch-formale Kultur der Sonate, die durch Beethoven geprägt worden sei, gegenüberstehe. (Halms Gedanke einer „dritten Kultur“, die sich in Bruckners Symphonien ankündigt, ist in geringerem Maße rezipiert worden.) Daß die Aufstellung eines durch Bach realisierten „Idealtypus“ der Fuge es nahelegt oder geradezu erzwingt, die Entwicklung der Gattung als Vor- und Nachgeschichte des Bachschen Typus zu konstruieren, scheint Halm, der weniger an der Historie als an einer Ontologie musikalischer Formen interessiert war, nicht gestört zu haben. Und man könnte, um die geschichtstheoretisch fragwürdige Vorstellung einer Fuge „nach Bach“ – das heißt einer nicht allein chronologisch späteren, sondern substanziell abhängigen und an Bachschen Normen meßbaren Fuge – zu rechtfertigen, sich immerhin darauf berufen, daß Instrumentalfugen seit dem späten 18. Jahrhundert fast immer in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Bachschen Modell komponiert worden sind. Zu den Formen geschichtlicher Abhängigkeit aber gehört als extreme Möglichkeit – um in der Sprache Hegels zu reden – die bestimmte Negation. Und man kann zeigen, daß Beethoven, der mit dem *Wohltemperierten Clavier* aufgewachsen ist, sich schließlich zu einer Idee der Fuge vortastete, die fundamentale Bachsche Prinzipien durchkreuzt.

Von der Schlußfuge der 1815 entstandenen Cellosonate opus 102,2 gelten die Worte, die Beethoven der Schlußfuge der *Hammerklaviersonate* zur Beschwichtigung von Pedanten vorausschickte, in nicht geringerem Maße: „*con alcune licenze*“. Daß ein Bruchstück des Themas, ein simpler Oktavgang, der eigentlichen Exposition gleichsam als „Devise“ vorausgeht; daß manchmal die Ordnung der Stimmen durcheinandergerät (T. 50 und 203) oder die Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit aufgefüllt wird (T. 54-58 und 207-14); daß latente Zweistimmigkeit durch doppelte Notenhäse ausgeschrieben erscheint (T. 109); daß einzelne Akkorde eingefügt werden (T. 186) oder sich die Stimmigkeit in Oktavparallelen auflöst (T. 140-42 und 235-44) – solche und andere Lizenzen lassen eine Unbekümmertheit um Fugenkonzventionen und von Bachs Fugen abstrahierte Normen zutage treten, die unbegreiflich bleibt, solange man sie nicht als Zeichen einer von der Gattungstradition prinzipiell unterschiedenen Idee der Fuge erkennt. Allerdings sind es weniger die satztechnischen Lizenzen als vielmehr die Unregelmäßigkeiten in der thematischen Struktur, aus denen sich Schlüsse auf Beethovens Konzeption ziehen lassen. Ist

die Drastik der Lizenzen bloßes Symptom dafür, daß sich überhaupt im Inneren der Form tiefgreifende Veränderungen zugetragen haben müssen, so verrät der Wandel in der Auffassung des Thematischen deren Art und Richtung. Neben der erwähnten „Devis“ – der Vorausnahme eines Themenbruchstücks vor Beginn der Fuge – gehören vor allem eine Variante im Thema sowie das Verschleifen der Grenzen zwischen Durchführungen und thematisch gearbeiteten Zwischenspielen zu den Schlüsselphänomenen eines Satzes, der eine schroffere Herausforderung der Fugentradition darstellt als die wenige Jahre später entstandene Schlußfuge der *Hammerklaviersonate*. Daß der fünfte Takt des Themas unregelmäßig zwischen zwei Fassungen wechselt (Notenbeispiel 1), ohne daß die Variante mit der Differenz zwischen Dux und Comes zusammenhinge (die zweite Version gehört T. 21, 39 und 61 dem Dux, T. 27 und 164 dagegen dem Comes an), darf als Zeichen von Gleichgültigkeit gegenüber der melodischen Integrität des Themas aufgefaßt werden, einer Gleichgültigkeit, die mit dem Bachschen Fugengriff unvereinbar ist.



Und daß im Modulationsteil der Fuge die Kategorien Durchführung und (thematisch gearbeitetes) Zwischenspiel ineinanderfließen, daß die Unterscheidung aufhört, sinnvoll zu sein (T. 78 ff.), zeigt vollends, daß die Fuge in opus 102,2 – durch Transformation in die „Kultur der Sonate“ – zu etwas prinzipiell anderem geworden ist, als sie war.

Wer von thematischer Arbeit in einer Fuge spricht, macht sich einer Neigung zur Begriffsverwirrung verdächtig. Die Gewohnheit, Fuge und Sonate „idealtypisch“ einander entgegenzusetzen und den Terminus thematische Arbeit der Sonate zu reservieren, sollte jedoch nicht vergessen lassen, daß im 18. Jahrhundert das Verfahren, das man „Zergliederung“ eines Themas nannte, zu den charakteristischen Merkmalen sowohl der Fuge als auch der Sonate gezählt wurde. Wenn also im Modulationsteil der Fuge aus Beethovens opus 102, 2 die Durchführungstechnik einer Fuge bruchlos in die einer Sonate übergeht, so genügt die schlichte Feststellung, daß es sich um thematische Arbeit handelt, noch keineswegs, um das Neue in Beethovens Fugenkonzption beim Namen zu nennen.

Einem Zwischenspiel (T. 63 ff.), das mit Motiven aus dem ersten Kontrapunkt bestritten wird, folgt eine Engführung (T. 73 ff.), die nach einem unversehrten Themeneinsatz in der Tonikaparallele lediglich mit Themenfragmenten operiert, deren Einsätze sich kaum überlagern, so daß es sich streng genommen um den bloßen Schein einer Engführung handelt: um dichte Einsätze, deren kontrapunktische Konsequenzen nicht gezogen werden. Das Thema, das eigentlich sechs Takte umfaßt, bricht nach vier oder drei Takten ab (T. 78-81, T. 81-83) oder bleibt auf die mittleren Takte, die allerdings die prägnantesten sind, beschränkt (T. 84-85, 86-87, 89-90).

Der Zusammenhang zwischen Engführung und „Zergliederung“, den auch spätere Abschnitte des Modulationsteils ausprägen (T. 113 ff.), ist keineswegs Zufall,

sondern gehört nach Friedrich Wilhelm Marpurg, dessen Lehrbuch Beethoven schätzte¹, zu den wesentlichen Kennzeichen der Fugentechnik. „*Da indessen nicht alle Themata von der Art sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedener Entfernung gegen einander bringen kann: so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern, sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge . . . Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelt der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder man läßt in einer andern Stimme einen aus den anderen Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang vermittelt der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören*“². Als Beispiel analysiert Marpurg eine Fuge von Händel³; und zur Abspaltung des Schlußtaktes aus dem Thema bemerkt er, daß sie „*eigentlich zur Zwischenharmonie gehöret*“, woraus man schließen kann, daß er die Abspaltung des Anfangstaktes zur Durchführung zählt.

Scheint demnach die thematische Arbeit als solche in der Fugentradition begründet zu sein, so ist andererseits die Funktion, die sie bei Beethoven erfüllt, durchaus ungewöhnlich.



Die Takte 76-78 des Zitats lassen sich als Stück aus dem zweiten Kontrapunkt (T. 20-22: Umkehrung), die Takte 78-81 als reduzierter Themeneinsatz und die Takte 82-83 als Motiv aus dem ersten Kontrapunkt (T. 13) mit Sequenzierung auffassen. Einerseits sind also zweiter Kontrapunkt und Thema durch einen gemeinsamen Takt miteinander verschmolzen: Die Grenze zwischen dem Thema und dem – vom Thema abgeleiteten Kontrapunkt – verschwimmt in der Ambiguität von Takt 78. Andererseits sind auch die Takte 82-83 doppeldeutig: zugleich thematisch und nicht-thematisch; denn das Motiv aus dem ersten Kontrapunkt (T. 13) ist nichts anderes als eine rhythmische Variante des fünften und sechsten Thementaktes in der zweiten Version des Themas (T. 21-22).



1 A. Wh. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann, Leipzig 21910, Band II, S. 295.

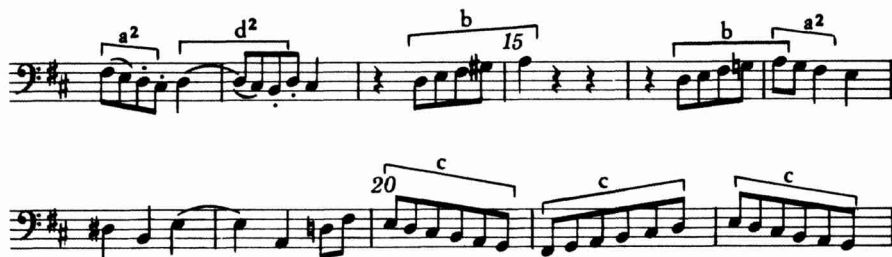
2 Fr. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753, Reprint Hildesheim 1970, Band I, S. 114 f.

3 Marpurg, a. a. O., S. 118.

Daß Thema und Kontrapunkt ineinander übergehen, bedeutet eine Verschleifung des Unterschieds zwischen Themeneinsätzen und thematisch gearbeiteten Zwischenspielen. Und die Indifferenz widerspricht dem Bachschen Fugengebrieff, obwohl sie in Marpurgs Theorie der Zergliederung angelegt ist und Bachs Fugen zu den Modellen der Marpurgschen Lehre gehören. Wenn in der *c*-moll- oder in der *D*-dur-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* einem Themeneinsatz Sequenzen des Themenkopfes – also „Zergliederungen“ – vorausgehen, so erscheint die thematische Arbeit als Vorbereitung des Themeneinsatzes, die dessen Wirkung nicht neutralisiert, sondern erhöht. Das Thema präsentiert sich als Ziel und Resultat eines Prozesses, in dem fragmentarische Zitierungen zur vollständigen hinführen. Im Modulationsteil des Finale aus Beethovens opus 102, 2 ist dagegen der Themeneinsatz Takt 78-83, statt sich als Ereignis der Restitution des Themas von einer Folie fragmentierender thematischer Arbeit abzuheben, nichts als ein unauffälliges Teilmoment in einem thematischen Prozeß, in dem die – miteinander verwandten – Motive des Themas und der Kontrapunkte unterschiedslos als thematische Substanz fungieren. Die Unscheinbarkeit des Themeneinsatzes ist nicht einem Mangel an Artikulation und Deutlichkeit zuzuschreiben, sondern muß als Zeichen und Konsequenz eines veränderten Fugengebrieffs verstanden werden.

Der Wechsel in der Fugenkonzzeption zeigt sich an einer Veränderung des Themabegriffes, die wiederum von Verschiebungen in der Relation zwischen Thema und Kontrapunkt ablesbar ist. Daß die Kontrapunkte mit dem Thema „substanzverwandt“ sein sollen, gehört zu den ältesten Postulaten der Fugentheorie. „Oefsters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelt der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüße, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonien nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen“⁴. Müßte bei Bachschen Fugen als Widerpart zu den Motivzusammenhängen zwischen Thema und Kontrapunkt deren Charakterdifferenz als Konstituens der Form betont werden, so ist in Beethovens opus 102, 2 die „Substanzverwandtschaft“ derart ins Extrem getrieben, daß nicht der Kontrast zwischen Thema und Kontrapunkt, sondern das Netz von Beziehungen, das Thema und Kontrapunkt gleichermaßen umspannt, als das wesentliche Moment der Fugentechnik erscheint.

4 Marpurg, a. a. O., S. 148.



Das Thema (T. 5-10) schließt nicht beim Einsatz des Comes (T. 10, 3. Viertel), sondern geht bruchlos in den Kontrapunkt über. Die äußere Kontinuität, durchaus ein Stück Fugentradition, ist jedoch bei Beethoven nicht in der syntaktischen Zusammengehörigkeit von Vordersatz und Fortspinnung begründet, sondern stellt gewissermaßen die Außenseite innerer, motivischer Verknüpfungen dar. Und zwar liegt den Motivbeziehungen ein Material von extremer Simplizität, die in Takt 1-4 antizipierte oder exponierte Oktavskala, zugrunde. Die Technik, durch die Beethoven die elementare Substanz abwandelt und differenziert, ließe sich mit Marpurgs Worten als „*Versetzung in Absicht auf die Klangfüße*“ charakterisieren. Die Oktavskala wird in einen Quartgang (a^1) – der ohne Auftakt zum Terzgang schrumpft (a^2) – und einen Quintgang (b) gegliedert; außerdem schließt sie – ohne Anfangs- und Schlußton – einen Sextgang ein (c). Die wechselnde Artikulation mag willkürlich und abstrakt – als analytischer Gewaltstreich gegenüber dem Notentext – anmuten, ist jedoch einerseits für Beethoven durchaus charakteristisch und bildet andererseits die Voraussetzung zum Verständnis der Motivzusammenhänge, die in opus 102, 2 das Formgesetz der Fuge darstellen.

Es genügt, sich den ersten Satz der *Pastoral-Symphonie* zu vergegenwärtigen, um sich einen Begriff von der Souveränität oder Gewaltsamkeit zu machen, mit der Beethoven ein Thema nicht allein zerlegt, sondern immer wieder anders zerlegt, als ob es eine eigentliche Phrasierung, die das melodische Gebilde von sich aus fordert, gar nicht gäbe. Und das „Umspringen“ mit dem Thema – oder genauer: das Operieren mit Themen, denen durch das „Umspringen“ nicht einmal ein ästhetisches Unrecht geschieht – ist eines der zentralen Motive der Beethoven-Kritik August Halms. „*Wir sprachen von dem Hauptthema der Pastoral-Symphonie als von einem Aggregatzustand, und können dies nun bekräftigen. Mit einem der ersten Themen Bachs verglichen, nimmt es sich aus wie ein Wolkenbild gegenüber einem wirklichen Lebendigen. Beethoven erklärt es für das Gegenteil eines Individuums, nämlich für ein grundsätzliches Dividuum, und er tut ihm nicht Unrecht damit; es fließt kein Blut, wenn es zerteilt wird, keine inneren Beziehungen werden zerstört; es mag mit dem Auftakt beginnen, es mag gleich mit dem 2. Takt beginnen und den Auftakt verabschieden, oder der Auftakt mag sich frei machen und allein für sich gehen und sich treiben: das alles und noch mehr geht an, weil eben nichts innerlich notwendig war*“⁵. Der Mangel an „melodischer Kultur“, den

⁵ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 31947, S. 219 f.

Halm an der Sonate rügt, aber ist die Kehrseite einer „*formalen Kultur*“, die er bei Beethoven bewundert (und in der Bachschen Fuge vermißt).

Die Oktavskala als Material des Fugenthemas in opus 102,2 ist in noch höherem Grade als das Thema der *Pastoral-Symphonie*, das Halm schildert, ein musikalischer „*Aggregatzustand*“. Die Neutralität der Substanz, die wechselnden Zergliederungen nicht den geringsten Widerstand entgegengesetzt, bildet jedoch das Korrelat zu einem Reichtum an Motivbeziehungen, der in Beethovens Fuge das „*Leben der Form*“ ausmacht, um noch einmal mit Halm zu sprechen. Zu den manifesten – allerdings nicht an der Oberfläche liegenden – Ableitungen gehören die Motive in den Takten 8 (Umkehrung von a^2), 9 (Umkehrung von a^1 in der Comes-Version), 10 (Umkehrung von a^1 in der Fassung des Dux), 14-15 (b), 16-17 (b), 20 (Umkehrung von c), 21 (c) und 22 (Umkehrung von c). Um einige weitere Zusammenhänge zu erkennen, muß man auch die bereits erwähnte, durchaus gleichberechtigte Variante des fünften Thementaktes berücksichtigen.



Von der Variante hängen, was sich gewissermaßen erst im Rückblick zeigt, im ersten Kontrapunkt die Takte 11 (mit partieller Augmentation) und 13 ab (d^1 und d^2). Und man könnte sagen, daß die Beziehungen weniger ursprünglich gegeben sind als vielmehr durch den thematischen Prozeß hervorgebracht werden. Daß die Überbindung in den Takten 11 und 13 – statt der Tonwiederholung im fünften Thementakt – die Abhängigkeit halb verdeckt, sollte nicht beirren oder gar den Argwohn herausfordern, es handle sich um analytische „*Konstruktionen*“, die nicht ins Phänomen gelangen; daß der Zusammenhang intendiert ist, zeigt sich an Beethovens Einfall, ihn nachträglich, durch das unmittelbare Nebeneinander der beiden Artikulationen in den Takten 39-41, um so drastischer fühlbar zu machen.

Die motivische Arbeit, die sich über die gesamte Fuge ausbreitet, im Einzelnen zu schildern, wäre überflüssige Pedanterie. Entscheidend ist die Tatsache der Omnipräsenz wenn nicht des Themas im engeren Sinne, so doch der thematischen Substanz. Und sofern man in der Idee einer Fuge, in der es kaum eine Note gibt, die nicht thematisch wäre, die Konzeption erkennt, von der Beethoven in opus 102, 2 ausging, liegt eine Umformulierung des Themabegriffs nahe. Denn die sechs Takte, die in der Fugenmechanik als Dux oder Comes fungieren, sind nicht das „*eigentliche*“ Thema. „*Thematisch*“ ist vielmehr der Prozeß, der sich vom „*Aggregatzustand*“ der antizipierten Oktavskala über die Ausprägung eines Dux und eines Comes bis zu den „*substanzverwandten*“ Kontrapunkten und schließlich zu der ganzen Satz durchdringenden motivischen Arbeit erstreckt, einer motivischen Arbeit, in der die Differenz zwischen Thema und Kontrapunkt ebenso sekundär bleibt wie die zwischen Durchführung und (thematisch gearbeitetem) Zwischenspiel. Mit anderen Worten: „*Das Thematische*“ – der Gegenstand des tönenden

Diskurses oder der musikalischen Abhandlung, als die sich Form bei Beethoven präsentiert – ist nirgends in einer „eigentlichen“ Gestalt gegeben, an der gemessen alles übrige Vorform oder Ableitung wäre, sondern besteht in einem thematischen Prozeß, dessen Stadien sich in verschiedenen, aber prinzipiell gleichberechtigten Formungen der thematischen Substanz ausprägen. Die Idee aber, die Beethoven in opus 102, 2 einer Fuge zugrundelegte, ist nichts anderes als das genaue Korrelat eines Formprinzips, das er seit der *d*-moll-Sonate opus 31,2 in Sonaten- und Symphoniesätzen realisierte⁶.

Die Fuge ist in opus 102,2 demnach weniger Darstellung eines fest umrissenen Themas in wechselnden kontrapunktischen Konfigurationen als vielmehr Entwicklung einer Substanz, die sich in dem thematischen Prozeß, zu dem die Fugenform umgeprägt wurde, überhaupt erst aktualisiert. Und es sind gerade die „Lizenzen“ vom überlieferten Fugenschema, die „Vortakte“ und die Variante im Thema, die Beethovens Konzeption sinnfällig machen. Als „*Aggregatzustand*“ eines musikalischen Gedankens ist die antizipierte Oktavskala – ähnlich wie der gebrochene Sextakkord zu Beginn von opus 31, 2, der zunächst als vor-thematischer „*Aggregatzustand*“ von Musik erscheint, um sich nachträglich als thematisch zu erweisen – erste Station der thematischen Entwicklung. Und die Variante im Thema, die einerseits dessen Integrität verletzt und andererseits einen Motivzusammenhang zwischen Thema und Kontrapunkt vermittelt, kann als Zeichen für die Ablösung des Thembegriffs im engeren Sinne durch die Kategorie des „Thematischen“ verstanden werden, eine Kategorie, die beide Versionen des fünften Thementaktes sowie den Inbegriff der Beziehungen zwischen dem Thema und den Kontrapunkten umfaßt. (Daß die zweite Fassung des fünften Thementaktes auch aus satztechnischer Rücksicht auf den zweiten Kontrapunkt erklärt werden kann, ist unbestreitbar, knüpft aber das Netz nur noch enger; denn der Sextengang des zweiten Kontrapunktes, um den es sich handelt, ist wiederum ein Stück thematische Substanz, so daß jedenfalls – unabhängig davon, was als Grund und was als Folge gelten soll – eine um Details des Themas unbekümmerte Tendenz zu motivischer Integration als tragende Absicht der Beethovenschen Fugenkonzepion erkennbar wird.)

In einer Fuge, als deren wesentliches Merkmal nicht die kontrapunktische Präsentation eines Themas, sondern der Transformationsprozeß einer nicht durch Dux und Comes eindeutig definierten thematischen Substanz erscheint, wird die Reprise zum Problem, weil sie, wenn die Form nicht zerbröckeln soll, außer der Wiederkehr der Grundtonart nach dem Modulationsteil auch eine akzentuierte Wiederherstellung des Themas nach dessen Zergliederung einschließen muß, also zwischen Fugen- und Sonatenreprise zu vermitteln gezwungen ist, obwohl das Thema zu triumphaler Darstellung – zur Ausfüllung des „erhobenen Augenblicks“, den Beethovensche Reprisenanfänge bilden – kaum geeignet ist. So sehr die thematische Arbeit im letzten Abschnitt des Modulationsteils (T. 113 ff.), die sich überstürzenden und von gehäuften *Sforzato*-Akzenten durchsetzten Sequenzierungen von Themenbruchstücken in gerader und Gegenbewegung, auf eine Reprise im Sinne der

6 C. Dahlhaus, *Beethovens „Neuer Weg“*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, Berlin 1975, S. 50 f.

Sonatenform hindrängen, so wenig taugt das Thema dazu, sich in der Attitüde des Bestätigten – wie die demonstrative Rekapitulation eines Satzes, der zu Beginn einer hypothetischen Behauptung glich – zu präsentieren.

Beethoven löst das Problem, überraschend genug, durch die Einführung eines neuen Gedankens (T. 143 ff.), der sich einerseits durch langsame Bewegung in punktierten Halben vom Hauptthema abhebt, andererseits jedoch durch Akzentuierung der Septime, die als Ober- und Untersekunde die Tonartquinte umschließt, an das Hauptthema erinnert, so daß es kaum eine Übertreibung wäre, von „kontrastierender Ableitung“ zu sprechen. Die Etikettierung als zweites Thema einer Doppelfuge wäre prekär, weil der neue Gedanke zwar für sich – durch einen Einsatz in *H*-dur und einen fragmentarischen in *A*-dur sowie einen scheinhaften in unbestimmter Tonart – exponiert, aber ausschließlich in Kombination mit dem Hauptthema regulär im Fugensinne durchgeführt wird (T. 155 ff.). Andererseits widerspricht die isolierte Präsentation dem Begriff eines obligaten Kontrapunkts. Die Rechtfertigung in der Sprache der Fugentheorie ist jedoch von geringer Bedeutung, da das Problem, dessen Lösung das Gegenthema darstellt, primär ein Sonatenform-Problem ist. Der neue Gedanke erfüllt die Funktion, eine Reprise auffällig zu machen, für deren Wirkung eine bloße Wiederkehr des Hauptthemas nicht einzustehen vermöchte.

Die Behauptung, daß die Einführung von etwas Neuem dazu diene, eine Reprise zu stützen, mag paradox anmuten. Berücksichtigt man jedoch, daß eine Beethovensche Reprise mindestens dreifach determiniert ist: erstens als Wiederkehr der Grundtonart, zweitens als bestätigende Restitution des Themas und drittens als Resultat der Durchführungs-Dynamik, so erweist sich die These, daß die Exposition eines neuen Gedankens, in dem die thematische Arbeit der Durchführung an ihr Ziel gelangt, durch Kombination mit der Wiederkehr des Hauptthemas eine ungeschmälerte Reprisewirkung hervorruft, unter den Prämissen Beethovenschen Formdenkens als durchaus sinnvoll und adäquat. Die zweite und die dritte der erwähnten Reprisefunktionen verteilen sich gewissermaßen auf das Haupt- und das Gegenthema. Und als Modell der Konzeption, daß ein neuer Gedanke als Ergebnis von Durchführungsarbeit erreicht wird, kann man das *e*-moll-Thema im ersten Satz der *Eroica* betrachten. (Zu den formgeschichtlichen Prämissen des *e*-moll-Themas gehört wiederum das Verfahren, aus einer mit Motiven des Hauptthemas bestrittenen modulierenden Überleitung ein Seitenthema hervorgehen zu lassen.)

Der letzte Teil des Satzes ist eine Coda, die als Auflösungsfeld charakterisiert werden kann. Über einem Dominant- und einem Tonika-Orgelpunkt wechseln Fragmente des Themas und der Kontrapunkte, unter denen der Sextgang hervorsticht, mit Passagen, die zwar den Rhythmus und Gestus des Themas, aber nicht dessen diastematische Struktur bewahren. Der Eindruck von thematischer Dichte, der aus geradezu unersättlicher Häufung resultiert, geht jedoch, ohne daß ein Punkt des Umschlags bestimmbar wäre, wegen des elementaren Charakters der Motive allmählich in den von Indifferenz über. Die Substanz wird gewissermaßen auf ihre Grundformen – die Skala einerseits und den Sekundschritt in jambischem Rhythmus andererseits – reduziert, ohne daß es auf Details im Sinne integrierender Fugenthematik noch ankäme. Die Musik scheint gleichsam in einen Strudel zu geraten, in dem das

Melodische zum bloßen Substrat von rastloser Bewegungsdynamik wird. Bildete den Anfang des thematischen Prozesses, zu dem Beethoven in opus 102, 2 die Fuge umprägte, ein „*Aggregatzustand*“ von Musik, so löst sich die Form am Ende wiederum in die Elemente auf, aus denen sie hervorging.

„Klassisch“ und „romantisch“ in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts *

von Arno Forchert, Detmold

Daß die Tonkunst, anders als etwa die Poesie, nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spreche und deshalb nichts zum Nachdenken übrig lasse, ist eine jener für die Musik nicht gerade schmeichelhaften Bemerkungen Kants, die von Musikern und Musikfreunden seit jeher nur unter Protest zur Kenntnis genommen worden sind. Tatsächlich aber hat sich die Musik schon immer schwer getan, ihre eigene Begrifflichkeit zu entwickeln. Und so haben Musiker und Musikschriftsteller denn zu allen Zeiten, zumal dann, wenn es darum ging, über die rein technische Seite des Kompositionsvorganges hinaus Wesen und Wirkung ihrer Kunst zu reflektieren, sich gezwungen gesehen, begriffliche Anleihen bei anderen Disziplinen aufzunehmen. Nur selten zwar gingen solche Übernahmen von Begriffen aus einer Disziplin in eine andere ohne Schwierigkeiten vorstatten; doch sind es oft gerade solche Schwierigkeiten, an denen wir die spezifischen Probleme der Musik besonders deutlich erkennen können.

Unter den Begriffen, die von der Musikkritik des 19. Jahrhunderts aus anderen Disziplinen entlehnt worden sind, verdient die Gegenüberstellung „klassisch-romantisch“ aus mehreren Gründen ein besonderes Interesse. Einmal darum, weil in der Art der Verwendung und im sich wandelnden Verständnis des „Klassischen“ und „Romantischen“ ein charakteristisches Stück Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts sichtbar wird. Dann aber auch, weil durch die Übernahme dieser Begriffe – wenn auch mit großer Verspätung – ein Problem in die Musikkritik transponiert wird, das auf literarischem Felde als *Querelle des anciens et des modernes* bereits eine lange Vorgeschichte hatte. Und schließlich, weil am Ende der Ge-

* Antrittsvorlesung zur Eröffnung des Studienganges Musikwissenschaft an der Gesamthochschule Paderborn im Wintersemester 1977/78. Nachweise wurden in Fußnoten hinzugefügt.

schichte dieser Termini deren Verfestigung zu den musikalischen Epochenbegriffen *Klassik* und *Romantik* steht, die, wie problematisch auch immer sie sein mögen, für unsere Auffassung der Musik und der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nach wie vor von erheblicher Bedeutung sind¹.

Eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung der Termini „klassisch“ und „romantisch“ in der Musikkritik stößt allerdings auf erhebliche Schwierigkeiten. Denn sie sieht sich nicht nur der Tatsache gegenüber, daß beide Termini bereits im allgemein-ästhetischen wie auch im literaturkritischen Schrifttum der Zeit um 1800 alles andere als eindeutig sind. Sie hat auch zu berücksichtigen, daß einerseits musikalische Sachverhalte, die ihre sinnvolle Anwendung durchaus gestattet hätten, sich zunächst noch weitgehend unabhängig von ihnen konstituierten, während sich andererseits mit beiden Begriffen ursprünglich Bedeutungen verbanden, für die es in der Musik anfänglich kein Äquivalent zu geben schien.

So komplex der Begriff des „Klassischen“ auch ist, so lassen sich doch, wenn man dessen Verwendung in der deutschsprachigen Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet, in grober Vereinfachung drei hauptsächliche Bedeutungsnuancen unterscheiden: als „klassisch“ gelten einerseits Werke, insbesondere literarische Werke, insofern sie normensetzende Vorbilder für das Schaffen nachfolgender Künstlergenerationen darstellen; als „klassisch“ gilt andererseits die Kunst der Antike, und hier besonders die griechische Plastik, insofern in ihr ein einmaliger, nicht mehr wiederholbarer und damit der Geschichte enthobener Zustand der Vollendung erreicht ist. Und als „klassisch“ gilt schließlich eine vergangene Zeit, abermals die Antike, deren künstlerisches Gestalten von grundsätzlich anderen Prinzipien beherrscht wurde als die Kunst des christlichen Zeitalters. Anders ausgedrückt: der Begriff des „Klassischen“ kann um 1800 sowohl poetologisch, als auch ästhetisch, als auch historisch verstanden werden. War es hauptsächlich die französische und die von der französischen abhängige deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts gewesen, die den Begriff des „Klassischen“ unter poetologischem Aspekt verstand, so gründete sich das ästhetische Verständnis des „Klassischen“ vor allem auf das Griechenland-Erlebnis Winckelmanns und seiner Nachfolger, während mit den Schriften vornehmlich Schillers, der Brüder Schlegel und Schellings allmählich der Sinn für den historischen Abstand des „klassischen“ Empfindens

¹ Mit der Begriffsbestimmung speziell des „Klassischen“ haben sich in jüngerer Zeit eine Reihe von Arbeiten beschäftigt, so vor allem L. Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in: DJbMw XI, 1967; H. H. Eggebrecht, *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Beethoven-Symposium* Wien 1970; ders., *Versuch über die Wiener Klassik*, BzAfMw Bd. XII, 1972. Zum Begriff des „Klassizismus“ vgl. F. Krummacher, *Klassizismus als musikgeschichtliches Problem*, in: *Report of the 11th Congress (IMS)*, Kopenhagen 1974. Der Romantik-Begriff wird u. a. behandelt bei C. Dahlhaus, *Klassizität, Romantik, Modernität*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von W. Wiora, Regensburg 1969; ders., Artikel *Neuroromantik* in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, 1973; L. Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven 1967, S. 100 f.

von dem, was August Wilhelm Schlegel ihm nun als „romantisches“ gegenüberstellte, geweckt wurde².

Keiner der hier genannten Aspekte aber war um 1800 sinnvoll auf die Musik anzuwenden, die weder auf eine antike Ära klassischer Kunstblüte noch auf einen im allgemeinen Bewußtsein als mustergültig anerkannten Kanon von Werken zurückblicken konnte. Für sie galt vielmehr das Wort Ludwig Tiecks, der in dem im Jahr 1799 erschienenen *Phantasien über die Kunst* feststellen durfte: „*Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt. Die großen Meister haben einzelne Teile des Gebietes angebaut, aber keiner hat das Ganze umfaßt, auch nicht zu einerlei Zeit haben mehrere Künstler ein vollendetes Ganzes in ihren Werken dargestellt*“³. Die Geschichte des Begriffs des „Klassischen“ in der Musikkritik ist deshalb untrennbar verbunden mit der allmählichen Ausbildung eines Kanons als vorbildlich anerkannter musikalischer Meisterwerke auf der einen und der Verklärung eines bestimmten historischen Abschnittes als einer aetas aurea der Tonkunst auf der anderen Seite. Beides geschieht jedoch erst nach der Jahrhundertwende, und es geschieht zunächst im Anschluß, später dann in der Abgrenzung gegen den Begriff des „Romantischen“. Pointiert ausgedrückt könnte man sagen, daß erst die Übertragung des Begriffs des „Romantischen“ auf musikalische Sachverhalte die Voraussetzungen für die Konstitution jenes Begriffs von „klassischer“ Musik und „klassischen“ Komponisten geschaffen hat, an dem sich die nachfolgenden Generationen bis auf die Gegenwart hin orientiert haben.

Auch das „Romantische“ ist im allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit um die Jahrhundertwende ein Begriff, der verschiedenen Bedeutungsebenen angehört. Sieht man aber von der historischen Bedeutung ab, die er durch August Wilhelm Schlegels Unterscheidung von „klassischer“ und „romantischer“ Kunst erhalten hatte, so drückt sich in ihm in erster Linie das Lebensgefühl einer Generation aus, die, nach den Worten von Hans Robert Jauß, das Ungenügen an der eigenen, unvollendeten Gegenwart mit besonderer Deutlichkeit empfand⁴. „Romantisch“ in diesem Sinne ist jene spezifische Qualität der Empfindung, in der sich Nähe und Ferne, Vertrautes und Fremdes, Bewußtes und Erahntes, Wahrnehmung des Begrenzten und Sehnsucht nach dem Unendlichen in unaufgelöstem Widerspruch miteinander verbinden. Die Kunst aber, die diesem Lebensgefühl am stärksten entsprach, war die Musik, besonders die schon von Wackenroder ob ihrer „*frevelhaften Unschuld*“, ihrer begriffslosen, „*furchtbaren, orakelmäßig zweideutigen Dunkelheit*“ gepriesene Instrumentalmusik⁵. Anders als im Fall des „Klassischen“ erwies sich daher die Anwendung des Begriffs des „Romantischen“ auf musikalische Phänomene von

2 Belege für diese Arten der Verwendung des Begriffs des „Klassischen“ bei Finscher, op. cit. S. 16 ff.

3 Zit. nach F. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929, S. 350 f.; vgl. auch Finscher, op. cit. S. 18.

4 H. R. Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1973, S. 50.

5 W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 1/1799, zit. nach F. Gatz, op. cit., S. 341 f.

vornherein als sinnvoll. So begegnet denn „romantisch“ sowohl als allgemeines Kennzeichen der Musik schlechthin als auch im Sinne eines unterscheidenden Qualitätsmerkmals, das den Meisterwerken der Gegenwart eher als denen der Vergangenheit zuerkannt wird, weil erst in jüngerer Zeit die Musik zu ihrem eigentlichen Wesen gefunden habe. In dieser Bedeutung verwendet es etwa Johann Friedrich Reichardt, der 1805 in einem Rückblick auf die Entwicklung der Musik am preußischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellt: „*Die Instrumentalwerke der Bache, Graune und Bendas wichen nach und nach, und endlich ganz den genialischen, romantischen Werken Haydns, Mozarts und ihrer Nachfolger*“⁶.

Reichardts Hinweis auf die genialischen, romantischen Instrumentalwerke Haydns und Mozarts ist bereits Teil jenes Prozesses, von dem schon die Rede war: der allmählichen Erhebung einer Reihe von Werken, die als einmalig mustergültige Vereinigung von handwerklicher Vollendung, formaler Proportioniertheit und ausdrucksstarker Beseelung erscheinen, in den Rang kanonischer Geltung und der Auszeichnung und Verklärung eines bestimmten Abschnittes der Musikgeschichte, speziell der deutschen Musikgeschichte, als eines den Nationalcharakter in idealer Weise verwirklichenden Höhepunktes aller bisherigen Musikentwicklung. Beide Vorgänge hängen anfänglich eng miteinander zusammen, aber sie verlaufen auf die Dauer nicht parallel. Denn die Bildung eines Kanons von Meisterwerken setzte die Vorstellung eines bereits als abgeschlossen betrachteten und deshalb der Diskussion weitgehend entrückten Zeitabschnittes voraus, während sich die Überzeugung von der Blütezeit und Vorherrschaft der deutschen Musik auf die aktuelle Bedeutung und allgemeine Wertschätzung der repräsentativen Gattung der Instrumentalmusik, der Sinfonie, gründete. Zwar werden schon um die Jahrhundertwende Haydn und Mozart – nachdem Mozarts steigender Ruhm den Haydns, der schon viel früher in ganz Europa verbreitet war, erreicht, wenn nicht sogar übertroffen hatte – als „*Helden und Führer*“ ihrer Generation mit Goethe und Schiller verglichen⁷, aber wie diese gelten sie im öffentlichen Bewußtsein zunächst noch als Künstler der Gegenwart und darüber hinaus als Repräsentanten verschiedener Gattungen: Haydns europäische Berühmtheit beruhte auf seiner Instrumentalmusik, vorab auf seinen Sinfonien und Streichquartetten, die Mozarts hingegen auf seinen Opernwerken⁸.

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts jedoch beginnt sich das Bild zu verändern. Einerseits rückt die Gattung der Sinfonie immer mehr in den Vordergrund des Interesses, nicht zuletzt deswegen, weil man in ihr, im Gegensatz zur italienischen Oper und zur französischen Ouvertüre, die von Haydn entwickelte typisch deutsche musikalische Gattung sah⁹, zu der Mozart zumindest mit seinen

6 BMZ 1, 1805, S. 2.

7 Fr. Rochlitz, *Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik*, in: AmZ 1, 1798/99, Sp. 628.

8 Diese Ansicht vertritt noch der Stettiner Pfarrer Triest in seinen *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: AmZ 3, 1800/01, Sp. 393 ff.

9 „*Wie in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts einige französische Komponisten für den großen ernsten Stil die Form der Ouvertüre so fest bestimmt hatten, daß auch jeder*

letzten drei Sinfonien ebenfalls einen entscheidenden Beitrag geleistet hatte. Andererseits wird man sich, hauptsächlich infolge des steigenden Ansehens Beethovens, der nach 1800 mit einer Reihe von stilistisch als außerordentlich neuartig empfundenen Werken hervorgetreten war, mehr und mehr auch des Abstandes bewußt, der das Denken und Fühlen der Gegenwart bereits von Haydn und Mozart, den Komponisten einer von den geistigen und gesellschaftlichen Veränderungen der Revolutionsjahre im wesentlichen noch unberührten Ära, trennte. Historische Darstellungen aus dem Anfang des Jahrhunderts beschreiben die Epoche Haydns und Mozarts als eine bereits abgeschlossene, in sich geschlossene – als „*heilige Einheit in der Mannigfaltigkeit*“ wird sie 1810 in einer der vielen Parallelen Haydns und Mozarts aus dieser Zeit gerühmt¹⁰ –, zugleich aber auch als die des Anbruchs des neuen, romantischen und vor allem deutschen Zeitalters der Musik. Für einen Autor wie Georg Ludwig Peter Sievers etwa stellt die zurückliegende Epoche bereits einen wie auch immer beschaffenen Höhepunkt aller bisherigen musikalischen Entwicklung dar. Er ordnet in einem Aufsatz von 1807 das Schaffen Haydns und Mozarts der antithetischen Konstruktion von Verstand und Phantasie zu, die, wie er meint, die gesamte künstlerische Welt regiere und kommt zu dem Schluß, daß dieser Gegensatz in den beiden Meistern in schlechthin vollkommener Weise Gestalt angenommen habe¹¹. Noch deutlicher wird die Ansicht von der exemplarischen Bedeutung der jüngstvergangenen Ära in einem 1806 erschienenen Aufsatz ausgesprochen, in dem der bevorstehende Druck von Partiturausgaben der Sinfonien Haydns und Mozarts – für sich selbst bereits ein Zeichen der außergewöhnlichen Bedeutung, die man diesen Werken zuerkannte – begrüßt wird, „*Daß die große, vollstimmige Orchestersinfonie, so wie sie die Welt den Deutschen, zuerst Haydn und Mozart, verdankt, der höchste und glänzendste Gipfel der neuern Instrumentalmusik sei; daß sie nicht nur mit vollem Recht ihre eigene Gattung beherrsche, sondern auch, obschon mit weniger Rechte, ihre Macht auch über die andern Gattungen von Instrumentalmusik beweise – (denn rücken nicht z. B. unsere Konzerte, selbst unsere Klaviersonaten, ihnen immer näher?), ja daß sie, wie die Vielvermögenden auf dem höchsten Gipfel zu tun pflegen, auch über ihre Grenzen hinausgreife und allmählich an sich reiße, wozu nur das Recht des Stärkeren privilegiert – (denn werden nicht alle unsere Opern mehr oder weniger Sinfonien mit Gesang – was doch nur in einzelnen seltenen Fällen statt haben sollte? und beugt man nicht fast alle andere Arten von Gesängen zur Opernform hinüber? ja, nehmen nicht sogar die meisten neuern Kirchenstücke mehr oder weniger von dieser Schreibart an?) das (. . .) ist so bekannt und so offenbar, daß es wohl von niemand Wider-*

deutsche Komponist, selbst Händel, alle seine Ouvertüren in jener Form, ohnerachtet ihrer Einfachheit, entwarf und ausarbeitete, so hat unser schöpferischer Haydn in der neuern Zeit eine so charakteristische und zugleich interessante Form für die Konzertsinfonien angegeben, und sie auch selbst so reich ausgestattet und mit solcher Vollendung ausgearbeitet, daß man wohl noch lange nicht wagen wird, eine andre Form als die Seinige hierinnen zu versuchen“ (Joh. Fr. Reichardt in: BMZ 1, 1805, S. 411).

¹⁰ AmZ 12, 1809/10, Sp. 684.

¹¹ AmZ 9, 1806/07, Sp. 698 f.

sprach erfahren wird. Von vielem, was hieraus folgt, führe ich nur eins an: Kein Komponist, der mit der Zeit fortgehen und nicht (. . .) Stücke schreiben will, die, wenigstens jetzt, außer ihm selbst kein Mensch hören mag; ferner: kein Musik Studierender, der nach dem Höchsten ringen, nach den vortrefflichsten Mustern sich bilden, und auch sich einen Eingang, ein Publikum schaffen will, endlich: sogar kein wahrer Liebhaber, dem es mit seiner Kunst nur einigermaßen ernst ist – keiner von allen diesen kann ohne Studium oder doch hinlängliche Bekanntschaft mit jenen höchsten Meisterwerken der neusten Instrumentalmusik auskommen“¹².

Hier treten, zunächst noch nebeneinander, zwei Bestimmungen auf, die sich bald sondern sollten: auf der einen Seite die Vorstellung von der Musterhaftigkeit der Werke Haydns und Mozarts, von deren normativer Bedeutung nicht nur für künftige Sinfoniekomponisten, sondern auch für das Komponieren in anderen Gattungen, auf der anderen die vom deutschen Ursprung der gegenwärtigen, alle anderen Sparten musikalischer Tätigkeit in den Schatten stellenden Blütezeit der Instrumentalmusik. Die Sonderung beider Aspekte wurde in dem Augenblick zur Notwendigkeit, als die Erscheinung Beethovens in ihrer epochalen Bedeutung voll erkennbar wurde. Denn daß mit Beethovens sinfonischem Schaffen sich die Blütezeit der deutschen Instrumentalmusik fortsetzte, konnte nicht zweifelhaft sein; ebenso wenig aber auch, daß seine Werke als Muster künftigen Komponierens denkbar ungeeignet waren: Was ihre besondere Qualität ausmachte, war nicht ihre Musterhaftigkeit, sondern ihre Unnachahmlichkeit, ihre bis zum äußersten gesteigerte Originalität¹³. So kommt es denn in der folgenden Zeit allmählich zur Ausbildung zweier verschiedener Bedeutungsfelder, für die schließlich der Begriff des „Klassischen“ in gleicher Weise und – denkt man an dessen außermusikalische Vorgeschichte – auch mit gleichem Recht in Anspruch genommen wird: einem, das ästhetisch-stilistisch und einem, das gattungsgeschichtlich-national bestimmt ist. Am Beginn des Jahrhunderts allerdings ist zunächst noch jede Art der Übertragung des Begriffs des „Klassischen“ auf musikalische Sachverhalte problematisch. Denn von „klassischer“ Musik in speziell terminologischer Bedeutung sprechen zu wollen, mußte solange paradox anmuten, wie nicht nur das Wesen aller Musik, sondern in besonderer Weise gerade auch das der neueren Instrumentalmusik als spezifisch

12 AmZ 8, 1805/06, Sp. 616 f.

13 Diese Anschauung hält noch lange an. „Dem aufmerksamen, den Gang der Epochen kombinierenden Beobachter“, so liest man 1820, „hat sich schon seit langem die unwillkommene Bemerkung aufgedrungen, wie sehr seit Mozarts und Haydns artistischem und physischem Ableben der damals so herrlich grünende – wahrhaft kolossale Zweig der Tonkunst – die echte Symphonie – vernachlässigt worden sei. Was Beethovens Universal-Genie darin geleistet, muß in die Kategorie der Meteore gereiht werden: erzeugt von der Elemente Urkraft, scheidert jeder nachahmende (. . .) Versuch“ (AmZ 22, 1820, Sp. 585). Und noch 1828 schreibt G. W. Fink: „Mit Haydn und Mozart darf Beethoven so wenig verglichen werden, als z. B. Klopstock und Schiller mit Goethe (. . .) Wenn aber davon die Rede ist, welche Meister unter den neueren man sich zuvörderst zu seinem Studium wählen solle, werden wir allerdings Haydn und Mozart den Vorzug vor Beethoven unbedingt einräumen, denn in keiner Fertigkeit, die sich der Mensch durch Fleiß aneignen kann, stehen diese Meister unserm Beethoven nach (. . .) Je größer ein gegebenes Muster ist, desto mißlicher ist die Nachahmung“ (AmZ 30, 1828, Sp. 184).

„romantisch“ angesehen wurde. Daß gleichwohl der Gedanke an eine Art von für die Musik eigentümlicher „romantischer Klassizität“ nicht völlig fernlag, bezeugt ein Aufsatz des bereits erwähnten Georg Ludwig Peter Sievers aus dem Jahr 1817, in dem der Verfasser dem von ihm als rhetorisch-deklamatorisch beschriebenen musikalischen Nationalcharakter Frankreichs den poetisch-romantischen Ausdruck deutscher Musik gegenüberstellt. Daran schließt sich die Feststellung, daß die französische Musik deshalb immer der Worte bedürfe, während die romantische Tendenz der deutschen Musik dazu geführt habe, daß Deutschland „klassische Instrumentalkomponisten“ besitze¹⁴.

Seit die *Eroica* nach anfänglichen Verständnisschwierigkeiten sich die Konzertsäle Europas erobert hatte, galt Beethoven unumstritten als bedeutendster Instrumentalkomponist der Gegenwart¹⁵. Damit aber wurde aus dem Doppelgestirn Haydn–Mozart, das bis dahin den Ruhm der deutschen Musik ausgemacht hatte, nun die Trias Haydn–Mozart–Beethoven, deren Namen bald so sehr zu einer untrennbaren Einheit, zu einer fast stereotyp verwendeten Formel zusammenwachsen, daß es schließlich möglich und auch üblich wird, nur mehr von den „drei Heroen der deutschen Tonkunst“ zu sprechen¹⁶: Aus Individuen sind Objekte nationalen Selbstbewußtseins geworden, Repräsentanten eines Volksgeistes, von dem man glaubte, daß er in der Tonkunst, als einer spezifisch deutschen Domäne, Gestalt angenommen habe. Schon 1805 taucht die Zusammenstellung der drei Meister, möglicherweise zum ersten Mal, in einem Aufsatz von Christian Friedrich Michaelis *Über das Erhabene in der Musik* auf¹⁷. Was indessen anfänglich eine reine Aufzählung ist, wird, einsetzend mit E. T. A. Hoffmanns berühmter, 1810 erstmals veröffentlichter Rezension der fünften Sinfonie Beethovens¹⁸, zu einer Konstruktion, in der die Verschiedenheiten der drei Meister kunstvoll zu einem triadischen Ganzen zusammengefaßt erscheinen. In diesem Ganzen, der romantischen Instrumentalmusik, stellt nach Hoffmann Haydn das Menschliche, Mozart das Übermenschliche romantisch dar. Beethovens Musik aber überwindet jede Distanz zum Dargestellten, sie tilgt auch den Rest jeder Gegenständlichkeit und bewegt in uns selbst „die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist“. Das Originelle an Hoffmanns Konstruktion ist, daß sie nicht bei der Konstatierung der Neuartigkeit von Beethovens Sinfonien stehenbleibt, sondern versucht, diese Neuartigkeit als Vollständigkeit der bereits von Haydn und Mozart entwickelten Möglichkeiten der Instrumentalmusik und darüber hinaus als Verwirklichung ihres Ideals schlechthin darzustellen¹⁹. Was Hoffmann mit seinem Aufsatz bezweckt, ist also nicht, auf

14 AmZ 19, 1817, Sp. 268 f.

15 Daß Beethoven um 1804 bereits „unbestritten als einer der ganz Großen“ galt, wird auch bei P. Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, München 1977, S. 34, betont.

16 Vgl. AmZ 34, 1832, Sp. 75; ähnlich auch G. W. Fink in: AmZ 37, 1835, Sp. 561.

17 BMZ 1, 1805, S. 180.

18 AmZ 12, 1809/10, Sp. 630 ff.

19 Vgl. dazu neuerdings auch P. Schnaus, op. cit., S. 70 ff.

irgendwelche aus kontinuierlicher Tradition ableitbare Gemeinsamkeiten der Gestaltungsprinzipien der drei Meister hinzuweisen, sondern das Neu- und Andersartige der Musik Beethovens zu rechtfertigen: Nicht die Einheit einer die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens umschließenden Epoche wird von ihm konstruiert, sondern die historische Notwendigkeit, die innere Berechtigung der spezifischen Eigenart Beethovens soll einsichtig gemacht werden.

Hoffmanns Beethoven-Aufsatz hat in der Folge das Modell für zahllose Nachahmungen in immer neuen, oft phantasievoll ausgeschmückten Bildern abgegeben, in denen das Schaffen der drei Meister sei es mit Morgen, Mittag und Abend, sei es mit Kindes-, Jünglings- und Mannesalter oder mit Frühling, Sommer und Herbst und ähnlichem mehr verglichen wurde. Er bildete aber auch den Ausgangspunkt für eine Reihe anspruchsvollerer Konstruktionen, vor allem seit sich mit Beginn der zwanziger Jahre der Einfluß von Hegels philosophischem Denken auch in der Musikkultur immer deutlicher bemerkbar machte. Frei davon ist noch ein schon 1815 veröffentlichter Aufsatz des Leipziger Ästhetikers – und späteren Göttinger Philosophieprofessors – Amadeus Wendt, der die Unterschiede zwischen Haydn, Mozart und Beethoven als solche zwischen methodisch-planmäßiger, organischer und phantastisch-freier Gestaltung darstellt²⁰. Anders jedoch als bei Hoffmann werden die Differenzen zwischen den drei Meistern hier als Momente einer einheitlichen Entwicklung der Instrumentalmusik interpretiert, die in der organischen Gestaltungsweise Mozarts ihren Höhepunkt erreicht, um in Beethovens Schaffen bereits ihr Ende ahnen zu lassen. 1836, also rund zwanzig Jahre später, hat Wendt seinen Entwurf dann der mittlerweile in Mode gekommenen Terminologie Hegels angepaßt²¹. Wie Hegel die Aufeinanderfolge der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform auf das wechselnde Verhältnis von Idee und Erscheinung zurückführt²², so stellt Wendt nun die Entwicklung von Haydn zu Beethoven als einen Prozeß dar, in dem die Relation von Stoff und Form in jeweils anderer Weise verwirklicht wird. Haydn erscheint jetzt als der Komponist, bei dem die Form noch über den Stoff herrscht, bei Mozart findet sich die „völlige Durchdringung der Form und des Stoffes“, bei Beethoven jedoch treten beide Momente abermals auseinander, gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form. Und wie für Hegel die Kunst in der klassischen Kunstform ihren eigenen Begriff in vollkommener Weise realisiert, so stellt sich für Wendt – darin unterscheidet sich die spätere nicht von der früheren Arbeit – wiederum Mozart als der eigentliche Mittelpunkt eines Zeitabschnitts dar, der nun insgesamt als „klassische Periode“ bezeichnet wird²³.

20 *Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio*, in: AmZ 17, 1815, Sp. 345 ff. (mehrfach fortgesetzt); hier vor allem Sp. 382 ff.

21 *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland*, Göttingen 1836, S. 4 ff.; vgl. dazu die Ausführungen bei Finscher, op. cit., S. 21 ff., sowie bei Eggebrecht, *Beethoven*, S. 8 ff.; ders., *Versuch*, S. 45 ff.

22 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, Berlin 1955, S. 310 ff.

23 Wendt, op. cit., S. 3. Diese „klassische Periode“ wird ausdrücklich als eine Zeit bezeichnet, in der sich „das deutsche (Sperrung vom Verf.) Gefühl, angeregt von dem reichern und freieren Leben, welches sich seit den letzten zwei Dezennien des verflossenen Jahrhunderts unter den merkwürdigsten Umgestaltungen der bürgerlichen Welt eröffnete, immer freier, tiefer, umfassender, gewaltiger in Tönen“ aussprach.

Auch in Wendts Konstruktion, so mag es zunächst scheinen, sind also noch beide Aspekte des „Klassischen“ vereinigt, der einer das Schaffen Haydns, Mozarts und Beethovens umfassenden Periode nationaler Kunstblüte – die übrigens in dem Entwurf von 1836 nicht mehr allein mit der Gattung der Sinfonie verbunden wird – und der des stilistischen Ideals eines schlechthin vollkommenen Ausgleichs stofflicher und formaler Momente in der Gestalt bestimmter, als musterhaft empfundener Werke. Aber ihre Trennung zeichnet sich bereits deutlich ab. Der Begriff des „Klassischen“ nämlich wird von Wendt nur auf den durch das Wirken der drei Meister bestimmten Zeitraum angewendet, nicht aber im Sinne einer vereinheitlichenden stilistischen Kennzeichnung ihrer Kompositionen. Denn daß deren Musik höchst verschieden ist, daß „mit Beethoven eine große Epoche herbeigeführt worden ist, eine Epoche, durch welche die weltliche Musik den Gipfel ihrer Energie und Bedeutsamkeit erstieg“, ist für Wendt nun nicht mehr zweifelhaft²⁴. Wendt unterscheidet also zwischen einer „klassischen Periode“ und der Epoche Beethovens, und er folgt damit der ursprünglichen Bedeutung beider Begriffe: Die Periode ist charakterisiert durch ihre Wellenbewegung, in der ein frühes, vorbereitendes, ein mittleres, den Höhepunkt bezeichnendes und ein spätes, abschließendes Stadium aufeinander folgen, die Epoche dagegen durch ein herausragendes Ereignis oder eine hervorragende Persönlichkeit, die ihrer Zeit den Stempel aufdrückt. Erst diese Unterscheidung von Periode und Epoche aber erschließt den vollen Sinn von Wendts Ausführungen und macht darüber hinaus ihren engen Anschluß an Hegels Ästhetik vollends deutlich. Denn indem sie, wenn auch unausgesprochen, Beethovens Epoche in Parallele zu Hegels romantischer Kunstform setzt, übernimmt sie von dieser auch deren ambivalente Stellung innerhalb der triadischen Gesamtkonzeption: Wie bei Hegel die romantische Kunstform der klassischen gegenüber ein Weniger unter dem Aspekt der Schönheit der Erscheinung, ein Mehr aber im Prozeß der Selbstverwirklichung des Geistes bedeutet, so erreicht in Wendts Modell die Epoche Beethovens zwar nicht die ideale Vollkommenheit derjenigen Mozarts, übertrifft sie aber an Energie und Bedeutsamkeit. Mit anderen Worten: auch Beethovens Musik gehört zwar noch zur „klassischen Periode“ deutscher Tonkunst, aber sie ist ihrem Geist nach bereits „romantisch“.

Die Abgrenzung der Epoche Haydns und Mozarts von der Beethovens war nicht nur für Wendt eine Selbstverständlichkeit. Sie entsprach etwa seit Anfang der 1820er Jahre, vor allem, seitdem Beethoven mit den teils Unverständnis und Ratlosigkeit, teils überschwengliche Begeisterung hervorrufenden Kompositionen seines Spätwerks an die Öffentlichkeit getreten war, der allgemeinen Überzeugung²⁵. Exem-

24 Wendt, op. cit., S. 1.

25 Als Beispiel sei der Anfang der Rezension der Klaviersonaten op. 109, 110 und 111 in *AmZ* 26, 1824, Sp. 213 ff., zitiert: „Es mögen ungefähr etwas über 30 Jahre sein, als die herrliche Erscheinung des Beethovenschen Genius in der musikalischen Kunstwelt zum ersten Male die Empfänglichen und Gebildeten entzückte. Dieser Genius schuf eine neue Epoche. Alle Bedingungen eines musikalischen Kunstwerkes: Empfindung, Geist und Gefühl in Melodie, Harmonie und Rhythmik wurden von Hrn. v. B. auf eine neue ihm eigentümliche Weise erfüllt“.

plarisch zeigt sich das an der 1834 erschienenen *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* Raphael Georg Kiesewetters, in deren Epocheneinteilung die Namen Haydns und Mozarts für die vorletzte, die Beethovens und Rossinis aber für die jüngste Epoche der Musik stehen²⁶, eine Ansicht, die Franz Brendel auch 1846 noch teilt²⁷. Und 1837 stellt Wolfgang Robert Griepenkerl fest: „*Beethoven unterscheidet sich auf das Bestimmteste von seinen Vorgängern. An eine Ähnlichkeit, wie sie wohl zwischen Haydn und Mozart nachzuweisen wäre, ist bei ihm nicht zu denken*“²⁸.

Auch für diejenigen, die in Beethovens Spätwerk den Anbruch einer ganz neuen Epoche der Musik sahen, blieb jedoch die Vorstellung einer durch die Namen Haydn, Mozart und Beethoven gebildeten dialektischen Triade ein überzeugendes Denkmodell. Anders freilich als bei Wendt, in dessen Konstruktion Mozart den inneren Mittelpunkt bildete, erschien bei ihnen nun Beethovens Schaffen als krönende Synthese, als Erfüllung dessen, was bei Haydn und Mozart lediglich vorbereitet worden war. Schon 1824 hatte Adolf Bernhard Marx in seiner *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein Modell entworfen, in dem Mozart als Komponist von Sinfonien mit vorwiegend lyrisch-subjektiver Tendenz und Haydn als Schöpfer von Instrumentalwerken mit Neigung zu objektiv-gegenständlicher Darstellung antithetisch gegenübergestellt worden waren, während Beethoven als der Komponist angesehen wird, in dessen Hauptwerken sich subjektiver Ausdruck und objektive Darstellung vereinigten²⁹. Und noch 1846 begegnet in der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein unter dem Pseudonym Julius Wend veröffentlichter Aufsatz, in dem Marx' Konstruktion nur wenig verändert wiederkehrt³⁰: Hier erscheint Haydn als der mit der Naivität eines kindlichen Gemüts empfindende, Mozart als der von jugendlich-schwärmerischem Gefühl erfüllte, Beethoven aber als der Meister, in dem die Kunst gleichsam ihr Mannesalter erreicht hat, in dem sich die von außen angeregten Empfindungen mit den nach außen drängenden Gefühlen vereinigen, um sich in Werken niederzuschlagen, die durch objektiven Gehalt und erfülltes inneres Leben zugleich charakterisiert sind.

26 R. G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834; ebenso auch in der 2. Auflage von 1846, S. 96 ff. Hier wäre auch an Spohrs *Historische Sinfonie* von 1839 zu denken, deren zweiter Satz im Zeitgeschmack Haydns und Mozarts komponiert ist, während der dritte das Zeitalter Beethovens darstellt.

27 Fr. Brendel, *Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland*, in: NZfM 24. Bd., 1846, S. 197 f.

28 NZfM 6. Bd., 1837, S. 69. In seiner 1838 erschienenen Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* schreibt Griepenkerl: „*Mit Beethoven beginnt die erste Epoche dieser Kunst [der Musik] in welthistorischer Bedeutung*“; hier zit. nach der 2. Auflage 1841, S. 63.

29 A. B. Marx, *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*, in: BAmZ 1, 1824, S. 165 ff. Vgl. A. Forchert, *A. B. Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, in: *Beiträge zur Berliner Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus (im Druck).

30 J. Wend, *Berlioz und die moderne Symphonie*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 1846, S. 157 ff.

Gleichgültig aber, ob die Trias Haydn–Mozart–Beethoven im Bilde einer Periode mit dem Höhepunkt auf dem mittleren Glied oder in dem einer fortschreitenden Entwicklung gesehen wurde, in dem das die Synthese verkörpernde abschließende Moment gleichzeitig als Thesis eines nun auf höherer Ebene neu ansetzenden Dreierschritts zu betrachten war³¹ – das Ziel von Darstellungen dieser Art blieb immer die Konstruktion eines in sich stimmigen und planvoll-vernünftigen Geschichtsablaufs, nicht aber die Beschreibung empirischer Befunde. Dem entspricht auch die Auswahl der musikalischen Merkmale der Kompositionen, die durchweg so getroffen ist, daß sich aus ihr die Notwendigkeit, die Folgerichtigkeit und damit auch die allgemeine Bedeutung der jüngeren Entwicklung der deutschen Musikgeschichte ableiten ließ. Obwohl aber der Zweck aller solcher Denkmodelle, die Glorifikation einer *aetas aurea* deutscher Tonkunst, durchweg deutlich erkennbar ist, hat Wendts Bezeichnung der Zeit zwischen etwa 1760 und 1827 als „*klassische Periode*“ zunächst kaum Nachfolger gefunden. Der überwiegende Teil der deutschsprachigen Musikschriftsteller kennt entweder nach wie vor das Attribut „klassisch“ nur in Verbindung mit bestimmten Komponisten oder deren Werken – wobei als „klassische Meisterwerke“ nicht nur solche Haydns, Mozarts und Beethovens, sondern auch Kompositionen Bachs, Händels, Glucks und darüber hinaus vor allem ältere italienische Werke im Kirchenstil bezeichnet werden³² – oder er schließt sich einem Sprachgebrauch an, der auf ganz andere Vorbilder verweist. Robert Schumann freilich hat vereinzelt Wendts Terminologie übernommen, so, wenn er anlässlich seiner Rezension von Adolf Henselts op. 1 den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen als den „*Romantiker der klassischen Periode*“, Henselt aber als „*Klassiker einer romantischen Zeit*“ bezeichnet³³.

Wenn derselbe Schumann jedoch in anderem Zusammenhang von dem Geschmack des Leipziger Konzertpublikums für Werke der „*älteren klassischen Schule*“ spricht³⁴, dann ist in diesem Ausdruck bereits stillschweigend dessen Gegenbegriff, der einer „neuen romantischen Schule“, mitgedacht. In Formulierungen dieser und ähnlicher Art macht sich ein Denken bemerkbar, das weniger der deutschen als vielmehr der französischen Sicht auf die jüngstvergangene Musikgeschichte

31 Für solche zur Zukunft hin offenen Modelle ist die durch Beethoven auf ihren Höhepunkt geführte Instrumentalmusik wiederum nur Thesis in einem neuen Dreierschritt, in dem sich Instrumental- und Vokalmusik zu einem die Errungenschaften der musikalischen Entwicklung aller Zeiten und Völker vereinigenden „Gesamtkunstwerk“ zusammenschließen. Gedanken dieser Art hat z. B. Marx entwickelt (vgl. Forchert, op. cit.). An ihn hat sich später u. a. Franz Brendel angeschlossen, der in seinem Aufsatz *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper*, in: NZfM 23. Bd., 1845, S. 124 ff. (im folgenden Bd. fortgesetzt), bereits ausdrücklich auf Richard Wagner als einen Komponisten hinweist, der zu dem richtig erfaßten Ziele hinstrebe, zu einem Kunstwerk, das, indem es alle Mittel musikalischen Ausdrucks zusammenfasse, selbst zum Ausdruck einer alle Hörschichten umfassenden gesellschaftlichen Gesamtheit werde.

32 In A. B. Marx' *BAMZ* wird das Attribut „klassisch“ dagegen vorwiegend der älteren deutschen Kirchenmusik zuerkannt.

33 NZfM 7. Bd., 1837, S. 70.

34 NZfM 12. Bd., 1840, S. 140.

entspricht. Unter dem Einfluß der französischen Musikkritik, der sich seit den Jahren um 1830 in den deutschen Musikzeitschriften mehr und mehr bemerkbar macht, kommt es nämlich allmählich zu einem Bedeutungswandel, von dem zunächst zwar vor allem der Begriff des „Romantischen“ betroffen ist, der aber auch das Verständnis des „Klassischen“ nicht unberührt läßt. Neben die alte Bedeutung des „Romantischen“ als Kennzeichen des musikalischen Ausdrucks einer allgemeinen Lebenshaltung tritt nun eine neue, der „romantisch“ vornehmlich als klassifizierende Bezeichnung einer Komponistenschule dient, die sich auf Beethoven als ihren geistigen Führer bezieht. Ein solcher Bedeutungswandel konnte sich in Deutschland um so leichter durchsetzen, als er bereits durch eine Anschauung vorbereitet war, die das Romantische als das prinzipiell alle Musik Auszeichnende im Schaffen Beethovens in ganz besonderer Weise verwirklicht sah. Charakteristisch für diese Ansicht ist ein aus dem Jahre 1816 stammender Vergleich Haydns, Mozarts und Beethovens mit den drei Tageszeiten, einer der vielen, die in diesen Jahren begegnen, der aber deshalb interessant ist, weil er die Zuordnung Beethovens zum Abend damit begründet, daß die tieferstehende Sonne ungleich romantischer auf das Gemüt wirke als ihr höherer Stand zu früherer Stunde³⁵. Auch Amadeus Wendt hatte übrigens schon 1815 die Eigenart Beethovenscher Kompositionen in einer Übersteigerung des romantischen Wesens aller Instrumentalmusik erblickt³⁶. Doch sind solche mehr oder minder vagen Hinweise auf das „Romantische“ im Werk Beethovens noch weit entfernt von der präzisen Bedeutung, mit der der Begriff bereits im ersten Jahrgang der seit 1827 in Paris erscheinenden *Revue musicale* gebraucht wird.

Wie in Deutschland, so hatte auch in Frankreich der Begriff des „Romantischen“ eine lange und wechselhafte Vorgeschichte, bevor er auf musikalische Sachverhalte übertragen wurde³⁷. Es ist bekannt und vielfach dargestellt worden, wie das zunächst in der Definition August Wilhelm Schlegels durch Madame de Staël in Frankreich eingeführte Begriffspaar „klassisch-romantisch“ in den zwanziger Jahren zum Ausgangspunkt regelrechter Parteibildungen und zum Gegenstand permanenter literarischer Diskussionen in der Pariser Öffentlichkeit wurde. Dabei nehmen beide Begriffe allmählich neue Bedeutungen an: indem die in Schlegels Begriffspaar mitgedachte historische Komponente unterdrückt wird, werden sie einerseits im Sinne von Stilbegriffen, zur Unterscheidung eines „genre classique“ vom „genre romantique“ verstanden, andererseits aber dienen sie den Anhängern der modernen Literatur zur Abgrenzung gegen den Konservatismus der Académie française und damit zur wertenden Kennzeichnung von Neuem und Altem, Aktuellem und Überholtem. Dieser Streit zwischen den Anhängern des Neuen und denen

35 AmZ 18, 1816, Sp. 110 f.

36 AmZ 17, 1815, Sp. 350. Hier wird Beethoven als ein Meister bezeichnet, „dessen reicher, kolossaler Geist, durch Mozart und Haydn entzündet, aus der romantischen Instrumentalmusik sich gleichsam einen Dom bis in die Wolken erbaut hat“.

37 Vgl. dazu R. Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris 1932; H. R. Jauß, op. cit., S. 50 ff.

des Alten wird, wenngleich mit einiger Verspätung, auch in der Pariser musikalischen Presse ausgetragen. Und wie auf literarischem Gebiet ein sich um die Person Victor Hugos scharender Kreis junger Schriftsteller gegen die Bevormundung durch die Académie Einspruch erhob, so sind es in der Musik die sich ebenso als „romantiques“ und als „parti du mouvement“ verstehenden Anhänger eines Berlioz, Liszt und Chopin, die sich nun gegen die verständnislose Verurteilung moderner Kompositionen durch ein paar konservative Musiktheoretiker auflehnen, die, wie Joseph d'Ortigue 1831 in einem Artikel in der *Revue de Paris* schreibt, als unveränderliche Regeln ausgehen wollen, was in Wahrheit nichts anderes sei als „des formules arbitraires péniblement élaborées dans leur tête“. Ein paar Sätze weiter zieht er dann selbst den Vergleich zur Situation der zeitgenössischen Literatur: „Cette école, en littérature, a pris le nom de classique ou d'académique, en musique, elle s'est décorée du nom de Conservatoire“³⁸.

François-Joseph Fétis, der Herausgeber der *Revue musicale* und selbst einer jener konservativen Musiktheoretiker, die d'Ortigue anprangerte, verwendet die Begriffe „classique“ und „romantique“ im Grunde in ganz ähnlicher Weise wie sein Widersacher zur Charakterisierung des Alten und Neuen, mit dem fundamentalen Unterschied freilich, daß für ihn das Alte nicht nur das den Regeln Gehorchende, sondern auch das Meisterlich-Vorbildliche darstellt³⁹, während er der Musik der „romantiques“ mit großer Skepsis begegnet. Als deren geistigen Vater betrachtet er Beethoven, den „chef de l'école actuelle“⁴⁰, dessen Stellung in der Musik mit der Goethes in der Literatur zu vergleichen sei⁴¹. Schon Beethoven habe es indessen nie zu jener Reinheit des Stils gebracht, wie sie Haydn und Mozart in ihren Werken so vorbildlich verwirklicht hätten⁴². Bei aller Bewunderung für Beethovens Originalität rügt Fétis die Unausgeglichenheit seiner Kompositionen, den mangelnden Zusammenhang, das unvermittelte Nebeneinander von großen Schönheiten auf der einen, Härten und Bizarrerien auf der anderen Seite. Gerade diese Eigenschaften freilich

38 Joseph d'Ortigue, *Du mouvement et de la résistance en musique*, in: *Revue de Paris* vom 5. Juni 1831. Aus d'Ortignes Aufsatz entwickelte sich eine Polemik mit Fétis, die in der *Revue musicale* 11. Bd. 1831 ausgetragen wurde.

39 Fétis verwendet „classique“, dem französischen Sprachgebrauch folgend, im allgemeinen im Sinne von erstrangig, mustergültig. Dabei dienen ihm als wichtigste Urteilkategorien für die „qualités classiques“ in der Musik „style pur“ und „raison“. Diese für die Zeit um 1830 extrem konservative Haltung hat zur Folge, daß von ihm nur ältere Meister wie Palestrina, Carissimi, Marcello, Händel, Bach, Haydn und Mozart als „auteurs classiques“ anerkannt werden.

40 *Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France*, in: *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 293.

41 Ebenda, S. 352.

42 *Biographie de Beethoven*, in: *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 114: „Comme il arrive presque toujours, quand les études sérieuses de composition ne sont point faites dans l'enfance, il était trop tard pour que Beethoven pût devenir un savant compositeur; sa manière était fixée, et, malgré les leçons d'Albrechtsberger, il ne put jamais acquérir une grande pureté de style“. Nach Fétis' Ansicht konnte Beethoven also schon deshalb kein klassischer Autor werden, weil er weder ein „compositeur savant“ war noch die notwendige „pureté de style“ besaß.

seien es, die ihn zum Führer und Vorbild der „*école romantique de la musique*“ gemacht hätten, in der man nun versuche, noch über Beethoven hinauszugelangen⁴³.

Die Ansicht der *Revue musicale* über Beethoven wurde dem deutschen Musikpublikum im Frühjahr 1828 durch einen Artikel in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* bekanntgemacht, zu dem deren Herausgeber Gottfried Wilhelm Fink, selbst ähnlich konservativ eingestellt wie sein Pariser Kollege, einige zusätzliche Bemerkungen beigesteuert hatte⁴⁴. In ihnen wird das alles in allem wenig günstige Urteil, das Fétis über Beethoven gefällt hatte, zwar zurückgewiesen, gleichzeitig jedoch die „*Gerechtigkeit, die das Ergreifende seiner Romantik willig anerkennt*“, hervorgehoben. In der Ansicht über jene jungen Komponisten, die in Beethovens Fußstapfen zu treten sich vorgenommen haben, stimmt Fink mit Fétis vollkommen überein: auch er hält die Nachahmung Beethovens für einen Irrweg. Damit ist die Meinung der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* für lange Zeit festgelegt. Der Romantiker Beethoven wird gerühmt, die „romantische Schule“ aber abgelehnt. „*Mit der Romantik*“, so schreibt Fink 1835, „*macht kein Mensch Schule, der eine gute Schule machen will*“⁴⁵. Statt dessen empfiehlt er Haydn und Mozart als Vorbilder für angehende Komponisten⁴⁶.

Welcher Kreis von Musikern indessen zu den Vertretern der „romantischen Schule“ zu rechnen und wie er, um Verwechslungen mit dem im traditionellen Verständnis positiven älteren Romantik-Begriff zu begegnen, zu bezeichnen sei, darüber sind sich deren Gegner keineswegs einig. Während Fétis zur „*école romantique de la musique*“ zunächst vor allem deutsche Komponisten wie Hummel, Weber oder Spohr rechnet⁴⁷, richtet sich die ablehnende Haltung der deutschen Konservativen in erster Linie gegen alles, was aus Frankreich kommt. Daß dabei keineswegs allein musikalisch-sachliche Gründe, sondern in erheblichem Maße auch politische Motive eine Rolle spielen, ist nicht zu übersehen. Für nicht wenige deutsche Kritiker war offensichtlich schon die Tatsache, daß ein Werk im Paris der Zeit nach der Juli-Revolution von 1830 Erfolg haben konnte, Grund genug, es in Bausch und Bogen abzulehnen⁴⁸. Solche Haltung bezieht sich zunächst vor allem

43 *Examen de l'état actuel* (vgl. Anm. 40), S. 353: „*Les succès de Beethoven tracèrent la route aux jeunes musiciens; chacun s'empressa de la suivre, et comme il n'est pas facile de s'arrêter dans ce romantisme de la musique, on finit par trouver le modèle trop simple, et par dépasser les bornes dans lesquelles il était resté*“. Von einer „*école romantique de la musique dont Beethoven a jeté les premiers fondements*“ spricht Fétis in anderem Zusammenhang (*Revue musicale*, 5. Bd., 1829, S. 235).

44 *Urteil über Beethoven aus der Revue musicale, mit deutschen Ansichten von G. W. Fink*, in: *AmZ* 30, 1828, Sp. 165 ff.

45 *AmZ* 37, 1835, Sp. 164.

46 Vgl. oben Anm. 13.

47 *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 353 ff. Erst später wendet er sich auch gegen Berlioz und Liszt.

48 Hier ergänzt sich die antifranzösische Haltung mancher politischer Liberaler vor 1830 – wie etwa A. B. Marx – auf fatale Weise mit der politisch konservativer oder deutschtümelnder Musikkritiker wie G. W. Fink oder A. v. Zuccalmaglio nach der Juli-Revolution.

auf die Stücke mit der stärksten öffentlichen Resonanz, auf die Erfolgsoptern Aubers, Hérolds, Meyerbeers und außerdem auf Scribe als den erfolgreichsten Librettisten der Zeit um und nach 1830⁴⁹.

Die Bezeichnung dieser Gruppe als „*neuste französische Schule*“⁵⁰ gilt also einer Richtung, gegen die fast unterschiedslos in der gesamten musikalischen Presse Deutschlands polemisiert wird. Der gleiche Name – und die gleiche ablehnende Grundhaltung – wird indessen bald auch auf die Werke von Pariser Instrumentalkomponisten übertragen. So erläutert beispielsweise Gustav Schilling den von dem deutschen abweichenden französischen Romantik-Begriff – der mit dem des „Neuen“ ja weitgehend identisch ist – mit Hinweis auf die Werke von Liszt, Berlioz, Chopin, Aubert, Halévy u. a., deren gemeinschaftliches Kennzeichen eine Haltung sei, die „*alles, was bisher als Gesetz in der Kunst gegolten hat (. . .) über den Haufen stürzen*“ wolle, eine Einstellung, die man am besten durch das Wort „*Romanticismus*“ ausdrücken könne⁵¹. Als andere Bezeichnungen für die Pariser Komponisten der Jahre um 1830 begegnen: „*romantisch-phantastische Schule*“⁵², „*Teufelsromantik*“⁵³, „*überromantisch*“⁵⁴, „*Hyperromantiker*“⁵⁵, „*Pseudoroman-*

49 Die politische Motivierung solcher Angriffe wird besonders deutlich in einer anonymen „*Protestation*“, die sich – unter ausdrücklichem Hinweis auf die Juli-Revolution in Paris – gegen Auber/Scribes *La Bayadère amoureuse* richtet. In ihr wird die Oper als Angriff auf die heiligsten Güter der Nation und die Grundfesten des Staates denunziert und zu ihrem Boykott aufgerufen (AmZ 33, 1831, Sp. 537 ff.). In ähnlichem Ton entrüstet sich ein Berliner Einsender (AmZ 34, 1832, Sp. 230): „*Wohin muß unser deutsches Publikum geraten, wenn es ferner diese französischen Mißgeburten, die aller Achtung für Sittlichkeit, Religion, guten Geschmack und der heiligsten Gefühle der Menschheit spotten, auf der vaterländischen Bühne duldet?*“ Noch Schumanns *Hugenotten*-Rezension (NZfM 7. Bd., 1837, S. 73 ff.) spricht eine ähnliche Sprache.

50 AmZ 34, 1832, Sp. 332.

51 *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. VI, Stuttgart 1838, S. 36. Gegen diese Vereinigung stilistisch so verschiedenartiger Komponisten wie Auber und Berlioz unter dem Namen einer „*romantischen Schule Frankreichs*“ wendet sich ein Artikel der *Gazette musicale* (6, 1839, S. 114), in dem Schillings *Ästhetik der Tonkunst*, Mainz 1838, rezensiert wird, wo auf S. 275 der Inhalt seines Lexikonartikels nochmals wiedergegeben ist.

52 Die Bezeichnung wird ursprünglich auf die jungen Pariser Klavierkomponisten angewendet, die sich der älteren, „*mechanischen*“ Schule Czernys und Kalkbrenners entgegenstellen; vgl. NZfM 1. Bd., 1834, S. 4 und AmZ 37, 1835, Sp. 33, wo G. W. Fink schreibt: „*Es ist unsern geehrten Lesern aus früheren Mitteilungen bekannt, daß man mit den Herren Liszt, Chopin, Hiller u. einigen andern eine neue Epoche namentlich der Pianofortekomposition beginnt, die vorzugsweise bald die romantische, bald die phantastische genannt wird*“. Zu den Komponisten dieser Schule wird aber bald auch Berlioz gerechnet (NZfM 3. Bd., 1835, S. 88).

53 Der Ausdruck „*Teufelsromantik*“ ist abgeleitet von der Vorliebe der französischen Komponisten für Stoffe, in denen Teufel, Dämonen, Hexen u. ä. m. vorkommen, wie in Meyerbeers *Robert le diable*, Gomis' *Le diable à Seville*, Berlioz' *Huit scènes de Faust*, seiner *Symphonie fantastique* u. v. a. Die Übertreibungen, die sich hier – übrigens ähnlich wie in der gleichzeitigen französischen Literatur – einige junge Komponisten zuschulden kommen ließen, dienten in der deutschen Presse als willkommene Bestätigung eigener Vorurteile. So wurde Fétis' Bericht über ein Konzert des sich selbst als „*musicien romantique*“ bezeichnenden Hippolyte Monpou, der bereits die Konzertzettel mit Teufelsdarstellungen hatte schmücken lassen (*Revue musicale*

tik“⁵⁶ und „*neuromantische Schule*“⁵⁷. Der polemische Charakter, der allen diesen Ausdrücken anhaftet, kennzeichnet indessen nicht nur die der französischen Musik gegenüber ablehnende Haltung konservativer Organe wie Finks *Allgemeiner musikalischer Zeitung*. In ähnlich abfälliger Weise wie dort wird zuweilen auch in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* über die „*französische neu romantische*

13. Bd., 1833, S. 86), sofort in Finks Zeitung, gleichsam als Beweis für die überspannt exzentrische Haltung der französischen Romantiker, nachgedruckt (AmZ 35, 1833, Sp. 492 f.), obwohl die *Gazette musicale*, das eigentliche Organ der jungen französischen Komponisten um Berlioz, Liszt und Chopin, sich in ihrem Bericht über dasselbe Konzert von dieser Art von „Romantik“ ausdrücklich distanziert hatte: „*Si le mépris de certaines règles étroites, aujourd'hui tombées en désuétude, ou évidemment inadmissibles pour tout homme qui raisonne, suffit pour mériter ce nom, M. Monpou est bien réellement romantique, et nous l'en félicitons de bonne foi; si l'exagération de certaines formes, l'usage de duretés harmoniques, ou pour mieux dire de discordances atroces peu motivées, sont aussi des marques auxquelles on peut reconnaître l'école à laquelle appartient un artiste, nous sommes fâchés de dire que M. Monpou a également mérité par-là d'être accusé de romantisme*“ (Gazette musicale 2, 1835, S. 264). Der Artikel über Monpou in der AmZ gab übrigens Mosewius (AmZ 41, 1839, Sp. 290) Anlaß zu jenem Angriff auf die „*Teufelsromantiker*“, auf den Schumann mit seiner gleichnamigen Glosse (NZfM 10. Bd., 1839, S. 131) replizierte.

54 Amadeus Wendt spricht 1836 von einer Richtung der Klaviersmusik, in der „*die barockesten Wendungen eines angeblichen Humors, die Freiheit des Künstlers, und stets abgebrochene Harmonieen, zurückstoßende Zusammenklänge die Zerrissenheit und das tiefste Weh des Gemüts bezeichnen sollen. Man hat das romantisch nennen wollen, nicht in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist, – sondern in einem eminenten Sinne: – man könnte es überromantisch nennen*“. Über den gegenwärtigen Zustand der Musik (vgl. Anm. 21), S. 81.

55 In I. Fr. Castellis *Allgemeinem Musikalischem Anzeiger* 11, vom 17. Januar 1839 unterscheidet E. v. Lannoy zwischen den Anhängern der musikalischen Romantik, die in der Musik „*das Unennbare, die eigenste Seele in Tönen*“ ausdrücken wollen, und den „*Hyperromantikern*“, der „*neuen Schule, die da anfangen will, wo Beethoven aufgehört hat*“.

56 Schumann spricht noch 1842 von „*jener Pseudoromantik, (. . .) die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariser Oper haben mag, von da auch in die Klaviersmusik sich eingeschlichen, sogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen*“ (NZfM 17. Bd., 1842, S. 167).

57 Zum Begriff „*Neuromantik*“ vgl. die in Anm. 1 genannten jüngeren Arbeiten von Plantinga und Dahlhaus. Das erste Mal begegnet dieser Begriff – nach einem Hinweis von Plantinga (S. 107, Anm. 94) – in Finks Rezension von Chopins Klaviertrio op. 8 (AmZ 35, 1833, Sp. 358): „*Es ist in dem Trio fast alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische: die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, Eigentümliche, oder auch Geniale. . .*“ Vorher (Sp. 357) heißt es: „*Daß dieser junge Mann, unter den Einflüssen eines Field und in anderer Hinsicht eines Beethovens lebend (. . .), der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen grössere Freiheit gestattet als irgend eine andre, seine Eigentümlichkeit mit einer Leidenschaft walten läßt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges notwendiges Erfordernis scheint, wird niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist*“. Die neue, französische Romantik wird also „*anderen Romantiken*“ gegenübergestellt. Bemerkenswert ist auch, daß Finks Gebrauch des Begriffs „*neuromantisch*“ hier frei von negativer Bedeutung zu sein scheint. Das gilt übrigens auch für die Besprechung von Schumanns *Papillons* in AmZ 35, 1833, Sp. 616, in der dem Komponisten „*neuromantisch jugendliches Scherzen*“ attestiert wird. Noch im selben Jahrgang der AmZ ändert sich der Tonfall aber grundsätzlich: „*neuromantisch*“ wird zur Bezeichnung alles dessen, was die AmZ an der neuen Musik bekämpft. Typisch dafür ist bereits die Art, wie in AmZ 35, 1833, Sp. 848, ironisch von der prächtig „*in Floribus*“ stehenden „*neuromantischen Schule*“ in Paris gesprochen wird.

Schule“ geurteilt⁵⁸, und sogar Schumann selbst spricht 1837 von „*jenem groben, hinkleckenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen*“⁵⁹.

Schumanns Haltung den Pariser Romantikern gegenüber ist jedoch ambivalent. In gleicher Weise angezogen von ihrer Originalität und Kühnheit wie abgestoßen von ihren gelegentlichen Kraßheiten, dabei ihrem Hang zu extremer Selbstdarstellung und plakativen Effekten im Grunde fremd gegenüberstehend, sieht er andererseits doch deutlich die schwache Position ihrer Gegner, die das vorhandene Neue zwar ablehnen, selbst aber die Werke schuldig bleiben, die an dessen Stelle treten könnten. Und im Streit zwischen den konservativen Theoretikern und den Musikern der neuen Richtung nimmt Schumann selbstverständlich auf Seiten der schaffenden Künstler Stellung. Solcher Ambivalenz entspricht eine Terminologie, die nun nicht nur den wie bei Fink in doppelter Bedeutung verwendeten Romantik-Begriff beibehält⁶⁰, sondern darüber hinaus auch dem Begriff des „Klassischen“ eine neue Bedeutungsvariante hinzufügt: In Anlehnung an den polemischen Gebrauch des Begriffs in der französischen Literaturdebatte der zwanziger Jahre unterscheidet Schumann zwischen „Klassikern“ im Sinne von konservativen Regelverfechtern⁶¹ und der „*ursprünglichen Klassizität der Haydn-Mozartschen Periode*“⁶².

Im Grunde freilich sucht Schumann sich der Alternative von „*klassischen Philistern*“⁶³ und „*romantischen Formenverächtern*“⁶⁴ zu entziehen. Denn während ihn Moscheles 1836 neben Berlioz, Liszt, Hiller und Chopin als einzigen nicht in Paris lebenden Musiker zu den Vertretern der neuen romantischen, an das Spätwerk Beethovens anknüpfenden Richtung zählt⁶⁵, während ihn Johann Peter Lyser 1838 zum Haupt einer „*romantischen Schule*“ in Leipzig ernennt⁶⁶, die Julius Becker im Jahr darauf sogar mit dem bis dahin fast nur in negativ-polemischem

58 A. v. Zuccalmaglio (Gottschalk Wedel) in: NZfM 7. Bd., 1837, S. 197; NZfM 8. Bd., 1838, S. 157 u. a. m.

59 NZfM 7. Bd., 1837, S. 70.

60 Immer wenn Schumann vom „Romantischen“ im Sinne des „Neuen“, „Fortschrittlichen“ spricht, ist ein Ton ironischer Distanzierung zu spüren, so vor allem im Aufsatz *Der Psychometer* (NZfM 1. Bd., 1834, S. 62 ff.) und in der Rezension einer Ouvertüre von Kalliwoda (ebenda, S. 38), wo die verschiedenen musikalischen Richtungen der Gegenwart mit den politischen Parteien verglichen werden. Dagegen identifiziert sich Schumann mit einem Begriff von Romantik, den er vor allem bei Schubert – vgl. NZfM 12. Bd., 1840, S. 81 ff. – verwirklicht findet: Romantik in diesem Sinne ist für ihn die Kunst der gleitenden, verschwebenden Übergänge, luftig-zarter Traumgebilde, des „*Clairobscur*“ (NZfM 2. Bd., 1836, S. 5 ff.), des „*Lichtdufts*“ (NZfM 4. Bd., 1836, S. 123).

61 Vgl. dazu etwa die Rezension von W. Tauberts Klavierkonzert op. 18, in: NZfM 4. Bd., 1836, S. 114 ff.

62 NZfM 7. Bd., 1837, S. 61.

63 NZfM 4. Bd., 1836, S. 111.

64 NZfM 1. Bd., 1834, S. 38.

65 NZfM 5. Bd., 1836, S. 135; ähnlich A. Gathy, in: NZfM 7. Bd., 1837, S. 53 ff.

66 J. P. Lyser, *Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig*, in: *Der Humorist* vom 20. 10. 1838; wieder abgedruckt bei Schumann, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 421 f.

Sinn gebrauchten Begriff als „*neuromantische*“ novellistisch verklärt⁶⁷, setzt Schumann sich selbst für eine Musik ein, für die „klassisch“ und „romantisch“ keine Gegensätze darstellen. Schon 1833, im Jahre des ersten Erscheinens von Heinrich Heines *Romantischer Schule* hatte sich Schumann den Satz notiert: „*Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben*“⁶⁸. Daher ist es für Schumann kein Widerspruch, wenn er der Romantik der französischen Komponisten, die „*der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorseilt*“, eine „*Romantik des Altertums*“ gegenüberstellt, die er in den Werken Bachs, Händels und Glucks zu finden meint⁶⁹. Das „Romantische“ in dieser Bedeutung ist weder an eine Schule oder Zeit gebunden, noch ist es, wie im älteren Romantik-Verständnis, eine spezifische Eigenschaft der begriffslosen Instrumentalmusik. Es ist die Ineinsbildung von Klassischem und Romantischem, jene Qualität, durch die das beseelte, wahre Kunstwerk sich vom lediglich nach festgesetzten Normen hergestellten Handwerksprodukt unterscheidet und gleichbedeutend mit Schumanns an Tieck und Jean Paul anknüpfendem Verständnis des „Poetischen“. Und ebenso wie dieses ist es ein Begriff, der die Anwendung auf alle Kunstgattungen gestattet. Das Programm, für das sich Schumanns Zeitschrift seit ihrem Beginn engagierte, galt denn auch nicht der Verwirklichung der Ziele einer wie immer beschaffenen „romantischen Schule“, sondern der Vorbereitung einer „*jungen, dichterischen Zukunft*“⁷⁰, die „*durch Hinweisung auf ältere große Muster*“ und durch „*Bevorzugung jüngerer Talente, deren ausgezeichnetste man wohl auch Romantiker nennen hört*“, herbeigeführt werden sollte⁷¹.

Die beiden verschiedenen Romantik-Begriffe, das zeitlose Romantisch-Poetische, in dem Schumann sein Kunstideal erblickte, und das Romantische als Bezeichnung einer zum Fortschritt sich bekennenden Komponistenschule, hatten sich indessen seit der Mitte der dreißiger Jahre bereits so weit voneinander entfernt, daß jeder Versuch, beide in einem einheitlichen Verständnis zusammenzufassen – wie es Schumann anfänglich, vor allem im Hinblick auf Chopins und Henselts frühe Kompositionen, noch versucht hatte – zum Scheitern verurteilt war⁷². Statt dessen hatte die terminologische Differenzierung des Romantik-Begriffs zur Folge, daß auch der mit ihm eng verbundene Begriff des „Klassischen“ in seinen verschiedenen Bedeutungsnuancen deutlicheres Profil erhielt. Denn für diejenigen, die in Beethoven den Anfang und Ausgangspunkt einer „romantischen Schule“ der Musik

67 J. Becker, *Der Neuromantiker*, Leipzig 1840. Beckers Novelle ist aber schon 1839 erschienen. Sie ist von Fr. Brendel in NZfM 11. Bd., 1839, S. 190 f. bereits besprochen.

68 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 26. Heines 1833 in Paris und Leipzig erschiene-
ne Schrift trug zunächst noch den Titel *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in
Deutschland*.

69 NZfM 3. Bd., 1835, S. 130.

70 NZfM 2. Bd., 1835, S. 3. In der Ausgabe der Gesammelten Schriften hat Schumann dann
den Ausdruck „*junge, dichterische Zukunft*“ durch „*neue poetische Zeit*“ ersetzt. Vgl. Schu-
mann, *Schriften*, Bd. 1, S. 38.

71 NZfM 10. Bd., 1839, S. 1.

72 Schumanns resignierende Bemerkung, er sei „*des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen über-
drüssig*“ (NZfM 7. Bd., 1837, S. 70), mag aus dieser Erkenntnis zu erklären sein.

sahen, vergrößerte sich die schon früh wahrgenommene Distanz zu seinen Vorgängern Haydn und Mozart nun zur schier unüberbrückbaren Kluft zweier Zeitalter⁷³, für die anderen aber, die schon immer in den Werken dieser „romantischen Schule“ lediglich den Beweis für das Erlahmen der schöpferischen Kräfte in der Gegenwart erblickt hatten, befestigte sich die Vorstellung, daß mit dem Schaffen Beethovens eine große Ära der deutschen Musik ihren endgültigen Abschluß gefunden habe⁷⁴. Repräsentanten des jeweils „Klassischen“ sind im ersten Fall daher Haydn und Mozart allein, vor allem Mozart, den August Kahlert 1848 als denjenigen rühmt, der „von allen Tondichtern am meisten alle Eigenschaften des Klassikers“, Erfindungsreichtum und formales Ebenmaß, Licht und Tiefe, Einfachheit und Unergründlichkeit, in sich vereinigte⁷⁵, im zweiten hauptsächlich die Schöpfer von anerkannten Meisterwerken deutscher Instrumentalmusik, die Trias Haydn-Mozart-Beethoven also, dann aber auch die sogenannten „Altclassiker“ Bach und Händel, deren Kunst im Zeichen einer Rekonstruktion nationaler Kulturgeschichte vom Beginn des Jahrhunderts an mit steigendem Erfolg wiederbelebt worden war⁷⁶.

Wir haben also die bemerkenswerte Tatsache zu konstatieren, daß es bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den Begriff des „Klassischen“ in zwei Bedeutungen gibt, von denen sich keine mit unserem heutigen Klassik-Verständnis deckt. Was heute im allgemeinen unter dem Begriff „Wiener Klassik“ verstanden wird, stimmt vielmehr überein mit jenen triadischen Konstruktionen, die in einer Zeit, die im Banne von Hegels Philosophie stand, ein Stück Geschichtsverlauf über Epochen Grenzen hinweg in logisch stringenter Form darzustellen versuchten. Hegels Geschichtsauffassung freilich ist nicht mehr die unsere. Und so haben denn stilistische Bestimmungen die Aufgabe übernehmen müssen, die Ausgrenzung des als „klassische Epoche“ verstandenen Abschnitts von Haydns reifer Schaffenszeit bis zu

73 Fr. Brendel, *Haydn, Mozart und Beethoven, Eine vergleichende Charakteristik*, in: NZfM 28. Bd., 1848, S. 1 ff., ist dafür ein typisches Beispiel. Brendel erkennt zwar an: „Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten klassischen Leistungen hervor“, kann aber diesen Zeitabschnitt nur mehr historisch würdigen. Beethoven dagegen ist für ihn (S. 38) „der Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“. Ganz ähnlich äußert sich zur gleichen Zeit A. Kahlert, *Über den Begriff von klassischer und romantischer Musik*, in: AmZ 50, 1848, Sp. 289 ff. Die starke Betonung politischer Ideen ist natürlich Ausdruck der spezifischen Stimmung des Revolutionsjahrs 1848.

74 A. B. Marx beschreibt bereits um 1830 die Zeit seit Beethovens Tod als eine jener „Zwischenperioden, in denen Volk und Künstler aus rüstigerer und edlerer Tätigkeit in Erschlaffung zurücksinken“ (BAmZ 7, 1830, S. 414). Und selbstverständlich befindet sich für G. W. Fink die Musik auch gegen Ende der dreißiger Jahre noch immer in einer „Übergangsperiode“ (AmZ 39, 1837, Sp. 504).

75 AmZ 50, 1848, Sp. 291.

76 Es ist nicht zuletzt jene besondere Art des historischen Interesses, das M. Geck, *Die Wiederbelebung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 64 ff., als charakteristischen Ausdruck „nationaler Romantik“ gewertet hat, dem die Konzeption einer „nationalen Klassik“, verstanden im Sinne einer aetas aurea deutscher Tonkunst, zu verdanken ist. Wesentliche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang, wie auch Geck bereits hervorgehoben hat, A. B. Marx und seiner BAmZ zu.

Beethovens Tod aus dem Geschichtsverlauf zu rechtfertigen. Gerade in dieser überwiegend auf stilkritische Befunde gestützten Definition liegt jedoch das Problematische unseres heutigen Klassik-Begriffs. Seine Entstehung fällt in die Zeit am Anfang unseres Jahrhunderts, als die in der Kunstgeschichte zuerst entwickelten stilkritischen Methoden auch für die musikwissenschaftliche Arbeit fruchtbar gemacht und damit historische und ästhetische Rasonnements allmählich durch detaillierte Werkanalysen in den Hintergrund gedrängt wurden⁷⁷. Erst mit ihrer Hilfe gelang die Bestimmung technischer Kriterien, die eine Unterscheidung des „Wiener klassischen Stils“ von dem der „altklassischen“ barocken Meister ermöglichte⁷⁸. So erfolgreich indessen die stilkritische Methode bei der Unterscheidung barocker und klassischer Stilelemente war, so wenig Erfolg war ihr in der klaren Abgrenzung klassischer von romantischen Gestaltungsmerkmalen beschieden.

Friedrich Blumes Ansicht, nach der Klassik und Romantik eine einheitliche Epoche bilden⁷⁹, mag daher stilkritisch zu stützen sein; sie setzt sich jedoch über die zeitgenössischen Zeugnisse, die das Bewußtsein einer epochalen Veränderung am Anfang des 19. Jahrhunderts mit aller Deutlichkeit dokumentieren, souverän hinweg. Wo hingegen an der Selbständigkeit einer klassischen Epoche festgehalten wird, ist es üblich, deren Anfang stilkritisch, deren Ende jedoch durch das historische Faktum sei es der biographischen Zäsur zwischen Beethovens mittlerer und letzter Schaffensphase, sei es seines Todesdatums, zu bestimmen⁸⁰. Der Blick in die Vergangenheit lehrt, daß die Einheit des Dreigestirns Haydn–Mozart–Beethoven, das Fundament unseres gegenwärtigen Klassik-Begriffs, nicht in der Einheit der Werke, sondern in der Einheit der historischen Bedeutung ihrer Schöpfer gesehen wurde. Die Empfindung des Neuartigen aber, die Beethovens Musik allenthalben auslöste, gründete sich offenbar weniger auf fundamentale Veränderungen im Stil seiner Werke als vielmehr auf solche in der Art ihrer Rezeption.

Die Gründe dafür dürften nicht zuletzt in dem Umstand zu suchen sein, daß sich um die Jahrhundertwende die Zusammensetzung des Musikpublikums zu verändern beginnt. Aus Kennern und Liebhabern, die ein Werk unter spezifisch

77 Es ist daran zu erinnern, daß das Substantiv „Klassik“ nicht vor 1887 in die Literaturgeschichtsschreibung – von der es die Musikwissenschaft übernommen hat – eingeführt worden ist; vgl. R. Wellek, *Das Wort und der Begriff ‚Klassizismus‘ in der Literaturgeschichte*, in: *Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik*, Stuttgart 1972, S. 55. Am Anfang unseres Jahrhunderts war es dann vor allem die Schule Guido Adlers, die zur Bestimmung unseres heutigen Klassik-Begriffs beigetragen hat; vgl. G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, S. 225.

78 Hier ist in erster Linie W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StMw III, 1915, zu nennen.

79 Vgl. Fr. Blumes Epochenartikel *Klassik und Romantik* in: MGG VII, Sp. 1027 ff. bzw. XI, Sp. 785 ff.

80 Der Artikel *Klassik* in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 462, bestimmt z. B. für die Klassik einen Zeitraum „etwa für je 3 Jahrzehnte vor und nach 1800“, also von Haydns Schaffen seit etwa 1770 bis zu Beethovens Tod. Eine stilistische Differenzierung strebt L. Finscher an (op. cit., S. 29), der ausdrücklich betont: „Nicht alle Werke Haydns, Mozarts und Beethovens oder ihrer Zeitgenossen zwischen etwa 1780 und 1820 oder 1830 genügen der Definition des Epochenbegriffs Wiener Klassik“.

musikalischen Kategorien aufzufassen in der Lage sind, werden Kunstfreunde, deren musikalisches Wissen geringer, deren allgemeine künstlerisch-ästhetische Bildung aber umfassender ist⁸¹. Beethovens Musik, die in stilistischer Hinsicht als Weiterentwicklung und in vielen – sicher nicht in allen – Zügen als Komplizierung der Schreibweise Haydns und Mozarts zu betrachten ist, in ihrer rein musikalischen Bedeutung zu begreifen, war jedoch für dieses neue Publikum weder möglich noch von Interesse. Wenn man dagegen wie Amadeus Wendt glaubte, daß in Beethovens Kompositionen „*die dem Gefühle hingeebene Phantasie durchaus herrschend ist und den Gang der Modulation bestimmt*“⁸², so war es nicht nur naheliegend und für ein an geistigen Dingen interessiertes Publikum anregend, sondern für das Verständnis seiner Werke sogar notwendig, nach der näheren Beschaffenheit dieser den Gang der Modulation bestimmenden Phantasie zu fragen. Es ist diese neue Hörweise, für die der musikalische Zusammenhang nicht mehr unbefragt gegeben ist, sondern durch die psychologische Verknüpfung der ausdrucksstark erlebten Einzelmomente einer Komposition erst hergestellt werden muß, die mehr als alles andere, so scheint es, das Bewußtsein einer epochalen Trennung am Anfang des 19. Jahrhunderts hervorgerufen hat, ein Bewußtsein, das sich unter anderem in Begriffen wie „klassisch“ und „romantisch“ artikuliert.

81 Ein Indiz dafür ist die Gründung einer Musikzeitung wie der *Leipziger AmZ*, die sich, wie schon das Wort „*allgemeine*“ im Titel ausweist, in erster Linie an kunstinteressierte Laien wendet; vgl. M. (Bruckner-)Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1938, Nachdruck Hilversum 1965, S. 60 ff.

82 *AmZ* 17, 1815, Sp. 384. Vgl. dazu A. Forchert, *Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert*, Habil.-Schr. Berlin 1966 (maschr.), S. 194 ff.

Claude Debussy und Pierre Louÿs. Zu den „Six épigraphes antiques“ von Debussy von Theo Hirsbrunner, Bern

Die Freundschaft zwischen Debussy und dem Schriftsteller Pierre Louÿs zeitigte die Komposition der *Chansons de Bilitis* von 1897 bis 1898¹. Die drei aus dem 1895 erschienenen Gedichtband *Les Chansons de Bilitis* ausgewählten Stücke, *La Flûte de Pan*, *La Chevelure* und *Le Tombeau des Nāïades* sind aber in der Folge nicht der einzige Anlaß geblieben, bei dem sich Debussy mit den Liedern der Hetäre Bilitis befaßte, die Louÿs angeblich aus dem Griechischen übersetzt hatte. Von 1900 bis 1901 existiert noch eine *Musique de Scène pour les Chansons de Bilitis*², deren musikalische Substanz zum Teil in die im Juli 1914 geschriebenen *Six épigraphes antiques* aufging³.

Die folgenden Werke waren noch geplant oder blieben in den Skizzen stecken:

- 1) *La Saulaie*, Gedicht von D. G. Rossetti, übersetzt von P. Louÿs (1896–1900)
- 2) *Daphnis et Chloé*, Szenario von P. Louÿs (1895–1898)
- 3) *Cendrelune*, musikalisches Märchen in 2 Akten und 3 Bildern von P. Louÿs (anderer Titel: *La Reine des aulnes*) (1895–1898)
- 4) *Aphrodite*, Ballett nach dem Roman von P. Louÿs (1896–1897)
- 5) *Le Voyage de Pausole*, Sinfonie nach dem Roman von P. Louÿs (1901)⁴

In den neunziger Jahren war Debussy einem breiteren Publikum noch unbekannt, er arbeitete aber an seiner Oper *Pelléas et Mélisande*, die ihn bei der Uraufführung von 1902 schlagartig berühmt machen sollte⁵. Der Komponist und der Schriftsteller lernten sich 1893 in einem Kabarett am Montmartre kennen; Debussy war damals 31jährig, Louÿs erst 23 und von unwiderstehlicher jugendlicher Brillanz, die Paul Valéry mit folgenden Worten beschreibt:

1 F. Lesure, *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*, Genf 1977, S. 94.

2 Lesure, S. 102.

3 Lesure, S. 140.

4 Lesure, S. 93, 153.

5 Die folgenden Ausführungen wurden zusammengestellt nach der Einleitung von G. Jean-Aubry zum Briefwechsel Debussy–Louÿs: *Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs (1893-1904)*, recueillie et annotée par Henri Bourgeaud, Paris 1945 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Correspondance*). Nicht alle Briefe sind dort abgedruckt, teils weil ihr Inhalt nach der Meinung des Herausgebers nicht von allgemeinem Interesse ist, teils auch weil sie „sehr gewagt“ sind. Dafür sind aber neben den Briefen noch andere Texte mitediert, die das Bild abrunden, z. B. Zeitungsartikel und Gedichte. Mehr Einzelheiten über die Beziehungen Debussy-Louÿs vermittelt die Standardliteratur über den Komponisten: L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris 1958; E. Lockspeiser, *Debussy, His Life and Mind*, Bd. I, London 1962; Yvonne Thienot und O. d'Estrade-Guerra, *Debussy*, Paris 1962.

„Il était en ce temps-là le plus timide, le plus impérieux, le plus délicat et le plus entêté des jeunes hommes, d'une séduction que je n'ai vu qu'à lui (. . .) Ses grands dons, ses curiosités si nombreuses, sa culture vaste, surprenante et toujours entretenue, ses enthousiasmes parfois montés jusqu'à la violence, ses caprices foudroyants et irrésistibles, les surprises charmantes qu'il savait faire, et tous les traits d'un caractère absolu dans l'amitié, dans l'admiration (. . .)“⁶

(Zu jener Zeit war er der scheueste, der herrschsüchtigste, der zarteste und eigensinnigste junge Mann, von einer verführerischen Kraft, die ich nur bei ihm gesehen habe [. . .] Seine große Begabung, seine zahlreichen Interessen, seine breite, überraschende und immer erneuerte Bildung, seine Begeisterung, die sich manchmal bis zur Heftigkeit steigerte, seine blitzartigen und unwiderstehlichen Launen, die bezaubernden Überraschungen, die er zu machen verstand, und alle Merkmale einer unbedingten Treue in der Freundschaft, in der Bewunderung [. . .])

André Lebey äußert sich in gleicher Weise:

„Qui ne l'a connu que dans ses dernières années ne peut se faire une idée de sa jeunesse et de son rayonnement. Il était magnifique, animait et recréait tout autour de lui, sans même y penser, spontanément (. . .) Il était le meilleur boute-en-train, toute la gaieté de notre petit groupe“⁷.

(Wer ihn nur während seiner letzten Jahre gekannt hat, kann sich keine Vorstellung machen von seiner Jugend und Ausstrahlungskraft. Er war großartig, belebte und verwandelte alles um ihn herum sogar ohne daran zu denken, ganz spontan [. . .] Er war der beste Spaßmacher, die Fröhlichkeit unserer kleinen Gruppe.)

Debussy war leicht zu gewinnen für die Lebhaftigkeit des reichen, verwöhnten und jüngeren Louÿs, eine gewisse Kindlichkeit war beiden gemeinsam. Raymond Bonheur⁸, ein Studienkamerad am Conservatoire und Freund während jener Bohèmejahre, charakterisiert ihn mit den folgenden Sätzen:

„Renfermé, un peu distant, avec un goût très marqué pour tout ce qui est rare et précieux, singulièrement séduisant d'ailleurs en dépit d'une certaine brusquerie au premier contact (. . .) Né pauvre, il entra dans la vie avec des goûts, des besoins et une insouciance de grand seigneur (. . .)“⁹

(Verschlossen, ein wenig unnahbar, mit einer ausgesprochenen Vorliebe für alles Seltene und Kostbare, übrigens eigenartig anziehend trotz einer gewissen Schroffheit beim ersten Kontakt [. . .] Obschon arm geboren, trat er ins Leben mit den Liebhabereien, den Bedürfnissen und der Sorglosigkeit eines Grandseigneurs [. . .])

Louÿs hat nicht den literarischen Geschmack seines älteren Freundes gebildet (Debussys Lieder nach Gedichten von Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Charles Baudelaire zeigen, daß er die bedeutendsten und am schwersten zugänglichen Autoren seiner Zeit damals schon kannte und schätzte), er gab ihm aber die Stärke und Zuversicht, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Debussy hatte immerhin schon so bedeutende Werke wie das *Streichquartett* (1893) und das *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-1893) komponiert; doch bei der Arbeit an *Pelléas et Mélisande*, seiner einzigen vollendeten Oper, hatte er gegen den in Frankreich übermächtigen Einfluß Richard Wagners anzukämpfen.

6 Zitiert nach Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 10).

7 Zitiert nach Jean-Aubry (ebenda, S. 11).

8 R. Bonheur war auch mit André Gide und Francis Jammes befreundet, von dessen Gedichten er einige vertonte (R. Bonheur, *Huit Poésies de Francis Jammes (1896-1899)*, Paris).

9 Zitiert nach Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 11).

Louÿs konnte sich gut einfülen in die Haltung Debussys gegenüber dem Bayreuther Meister, die eine Mischung aus Neid und Bewunderung darstellte, nicht unähnlich derjenigen Mallarmés¹⁰, doch hatte er im Grunde keine Ahnung von Debussys hervorragender Bedeutung für die Musikgeschichte nicht nur Frankreichs, sondern ganz Europas, was seine Äußerungen anlässlich einer Umfrage der Zeitschrift *Musica* von 1911 beweisen, wo er seinen früheren Freund mit Camille Erlanger in einem Zuge erwähnt, der schließlich aus dem Roman *Aphrodite* eine Oper geformt hatte¹¹. G. Jean-Aubry gibt das Fazit der in engem gegenseitigem Kontakt verbrachten Jahre:

„Leur amitié fut fondée sur une union d’humeurs et de curiosités plutôt que sur une entente profonde de goûts et de tempéraments. Pierre Louÿs inspira à Debussy de l’amitié, de l’affectionnement, de l’étonnement (. . .) Il l’amusa, il lui fut un compagnon de jeux: probablement un indicateur de lectures, mais on ne voit pas qu’il ait exercé sur le musicien une influence véritable. De son côté, Debussy inspira à Pierre Louÿs une amitié dénuée de toute gêne et de révérence, une admiration certaine quoique peut-être peu nuancée“¹².

(Ihre Freundschaft gründete mehr auf gemeinsamen Launen und Liebhabereien als auf einer tiefen Gemeinsamkeit des Geschmacks und des Temperaments. Pierre Louÿs weckte in Debussy Gefühle der Freundschaft, der Zuneigung, des Erstaunens [. . .] Er belustigte ihn, er war ihm ein Spielkamerad: wahrscheinlich ein literarischer Ratgeber, aber man könnte nicht sagen, daß er auf den Musiker einen wirklichen Einfluß ausgeübt hätte. Debussy seinerseits weckte in Pierre Louÿs eine Freundschaft frei von Hemmungen und Respekt, eine starke, wenn auch nicht sehr nuancierte Bewunderung.)

André Gide, der mit Louÿs zur selben Zeit wie Debussy befreundet war, um sich dann heillos mit ihm zu überwerfen, schrieb 1928 in sein Tagebuch, als er die alten Briefe wieder hervornahm:

„Consterné par sa niaiserie, sa puérité, sa scurrilité, son insignifiance. Comment ai-je pu supporter cette amitié tant d’années? C’est qu’à travers tout cela et malgré l’étoffe assez vulgaire, Louÿs laissait paraître une certaine ferveur et d’enthousiasme charmants, et certains traits d’excellent poète; c’est que tout deux nous étions jeunes; c’est qu’il revenait à moi siôt après m’avoir repoussé et qu’il faisait de nos relations une sorte de contredanse mouvementée à laquelle bon gré mal gré il me fallait bien me prêter“¹³.

(Entsetzt über seine Dummlichkeit, sein kindisches Wesen, seine Scurrilität, seine Bedeutungslosigkeit. Wie konnte ich nur diese Freundschaft so viele Jahre ertragen? Der Grund liegt darin, daß Louÿs durch das alles hindurch und trotz der vulgären Einstellung eine Art Feuer und bezaubernden Enthusiasmus und gewisse Merkmale eines ausgezeichneten Dichters erscheinen ließ; wir waren beide jung; er kam zu mir zurück, gleich nachdem er mich zurückgestoßen hatte, und er machte aus unsern Beziehungen eine Art bewegten Kontertanz, zu dem ich mich wohl oder übel hingeben mußte.)

Von witzigen Vulgaritäten voll ist auch der ganze Briefwechsel zwischen Debussy und Louÿs, die beiden Männer freuen sich zynisch am Leben – was, von Louÿs’

10 Einen im Briefwechsel nicht wiedergegebenen Brief veröffentlichte E. Lockspeiser (op. cit., S. 163 ff.). Er gibt deutlich die ambivalenten Gefühle gegenüber Wagner wieder. Vgl. auch Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d’un poète français*, in: *Oeuvres complètes*, Paris 1945, S. 541 ff.

11 Vgl. *Correspondance*, S. 199. Erlanger komponierte einige pathetische Opern in der Nachfolge Wagners.

12 G. Jean-Aubry (*Correspondance*, S. 21).

13 A. Gide, *Journal (1889-1939)*, Paris 1951, S. 882.

Seite betrachtet, bis zu einem gewissen Grade verständlich ist, da ihm ein Arzt damals prophezeihte, er werde nur noch drei Jahre zu leben haben. Gide mußte das in seinem grüblerischen, protestantischen Ernst stören. Schon 1907 notierte er in sein Tagebuch: „*Pierre Louÿs était trop Ionien, moi trop Dorien, pour que nous puissions nous entendre*“¹⁴. (*Pierre Louÿs war zu sehr Ionier, ich zu sehr Dorer, als daß wir uns hätten verstehen können.*)

*

Das Vorwort zu *Les Chansons de Bilitis* ist vom August 1894 datiert¹⁵. Louÿs befand sich damals in Constantine, im französisch beherrschten Nordafrika, das er, wie Gide, seiner prekären Gesundheit wegen aufsuchte. Bilitis soll, nach Louÿs, als Tochter eines Griechen und einer Phönizierin am Anfang des VI. Jahrhunderts v. Chr. in Pamphylien am Fuße des Taurusgebirges geboren worden sein, wo sie mit ihren Freundinnen eine glückliche Jugend verbrachte. Später ging sie nach Mytilene auf Lesbos und befreundete sich mit Sappho, die sie das Dichten und Singen lehrte. Eine zweite Reise führte sie nach Zypern, wo sie im Dienste der Aphrodite sich den Männern hingab und Freundschaften mit ihresgleichen unterhielt. Die Gedichte, die sie hinterließ, soll sie erst in ihren späteren Jahren verfaßt haben, um die Erinnerung an ihre Jugend lebendig zu erhalten. Ein gewisser Professor G. Heim – wohl als „geheim“ zu lesen – aus Leipzig fand angeblich ihr Grab bei Palaeo-Limisso in der Nähe der Ruinen von Amathonta und veröffentlichte ihre Gedichte, die nun Louÿs in freien Versen, wie sie bei den Symbolisten beliebt waren, ins Französische übertrug.

Es ging nicht lange, bis man den Betrug durchschaute und Louÿs, der sich als Übersetzer mystifizierte, als der Verfasser der Gedichte erkannt wurde. Kein Geringerer als der große Altphilologe Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff nahm sich der Gedichte an, die mit ihrer freimütigen Erotik manches Tabu der guten Gesellschaft brachen¹⁶. Er setzt sein ganzes immenses Wissen ein, um zu beweisen, daß diese Texte unmöglich altgriechischen Ursprungs sein können und eher an Bilder von Arnold Böcklin gemahnen. Er sieht auch Parallelen zu Christoph Martin Wielands *Musarion*, nennt manche Wendungen „höchst artig (. . .), aber auch höchst raffiniert“¹⁶ oder „nicht ohne lüsternen Reiz“¹⁷. Nach seiner Meinung ist

14 A. Gide, ebenda, S. 232. Daß Gide früher unter dem Zauber der Bilitis-Gedichte gestanden hatte, beweist eine Tagebucheintragung von 1896 nach dem Besuch der Grotten von Capri (*Journal*, S. 66): „*La lumière est ainsi réfractée que seulement les rayons verts pénètrent et l'eau en est assez chargée pour que cela lui crée une espèce de phosphorescence. Tous les objets plongés s'y enveloppent d'une pâle flamme vert tendre; les mains baignées s'y colorent de vert comme la peau des naïades de Pierre Louÿs.*“ (*Das Licht wird so gebrochen, daß nur die grünen Strahlen eindringen, und das Wasser ist gesättigt mit einem phosphoreszierenden Leuchten. Alle eingetauchten Gegenstände sind umhüllt von einer blassen, zart-grünen Flamme; wenn man die Hände badet, färben sie sich grün wie die Haut der Naiaden von Pierre Louÿs.*)

15 P. Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Paris 1973, S. 7 ff.

16 U. von Wilamowitz-Moellendorf in: *Göttingische Gelehrte*, Göttingen 1896, S. 625.

17 U. von Wilamowitz, ebenda, S. 626.

aber das Bild, das Louÿs von Sappho und ihren Freundinnen entwirft, vollkommen entstellt. Wilamowitz verteidigt mit Nachdruck „die Reinheit einer großen Frau“¹⁸ und hält es für unmöglich, daß sich enthemmte Sinnlichkeit mit literarischen Fähigkeiten in einer Person zusammenfinden könnten. Die Gedichte hatten aber großen Erfolg, einige wurden ins Deutsche, Tschechische und Schwedische übersetzt¹⁹. Richard Dehmel äußert sich enthusiastisch über sie in einem (fiktiven?) Brief an eine Freundin: „Wer Gedichte wie diese, die ich hier in freier Uebersetzung folgen lasse, zu ‚machen‘ versteht, dessen Kunst ist nicht nur très truqué, der hat außer seiner Schönheit und den trucs noch eine tiefe schmerzliche Kenntnis der Menschenseele und eine große Kraft des Lächelns, weil die Welt, Welt, Welt so schön ist, trotz und wegen aller Menschenschmerzen“²⁰. Gutbürgerliche Prüderie und Libertinage der Künstler stehen sich, wie so oft während des 19. Jahrhunderts, in den Beiträgen von Wilamowitz und Dehmel gegenüber. Louÿs und auch Debussy hätten für solche Streitigkeiten, wenn sie ihnen bekannt gewesen wären, nur ein süffisantes Lächeln übrig gehabt.

Am 25. Oktober 1900 bat Louÿs Debussy um eine Szenenmusik zu einigen der *Chansons de Bilitis*, die im Théâtre des Variétés gemimt und rezitiert werden sollten:

„As-tu l'esprit assez libre pour écrire huit pages de violons, de silences et d'accords cuivrés qui donnent ce qu'on peut appeler «une impression d'art» aux Variétés (. . .) Je te demande cela, parce que, à ta place je le ferais; et je suis convaincu que tu peux écrire ainsi des pages «absolument de toi» tout en entretenant le public des Variétés dans l'espèce d'agitation qui lui est nécessaire“²¹.

(Wärest du bereit, acht Seiten Violinen, Pausen und klangvolle Akkorde zu schreiben, die das, was man in den Variétés einen „künstlerischen Eindruck“ nennt, hervorbringen könnten [. . .] Ich bitte dich darum, weil ich es, wenn ich du wäre, machen würde; und ich bin überzeugt, daß du Seiten schreiben kannst, „die ganz von dir sind“, indem du gleichwohl das Publikum der Variétés in der ihm notwendigen Aufregung hältst.)

Die *Musique de scène pour les Chansons de Bilitis* sollte schließlich am 7. Februar 1901 im Festsaal des Journal und nicht in den Variétés aufgeführt werden. Unter den Initialen Ed. L. steht in *Le Journal* vom 8. Februar folgender Bericht:

„Dans une soirée privée qui a réuni une assistance d'élite, hier soir, avait lieu au Journal dans sa Salle de Fêtes, l'audition des *Chansons de Bilitis* de notre brillant collaborateur

18 U. von Wilamowitz, ebenda, S. 623.

19 In einem bibliographischen Anhang von *Les Chansons de Bilitis* (s. Anm. 15) sind die folgenden Übersetzungen angeführt: 26 *Lieder der Bilitis*, ins Deutsche übersetzt von Richard Dehmel, in: Die Gesellschaft, Leipzig 1896. – 20 *Lieder der Bilitis*, ins Deutsche übersetzt von Paul Goldmann, in: Frankfurter Zeitung 1896. – 8 *Lieder der Bilitis* ins Tschechische übersetzt durch Alexander Backovsky, Prag 1897. – 4 *Lieder der Bilitis* ins Schwedische übersetzt von Gustav Uddgren, in: Nordisk Revy, Stockholm 1897. Diese Angaben konnten nur zum kleinen Teil nachgeprüft werden. Ein Kuriosum stellt ein Beitrag einer gewissen Mme Jean Bertheroy dar, die „für junge Mädchen“ einige der unverfänglichsten Gedichte in regelmäßige Verse mit Endreimen preßte (Paris 1896).

20 R. Dehmel, op. cit., S. 453. Dehmel wußte, daß die Gedichte eine Fälschung waren.

21 P. Louÿs (*Correspondance*, S. 151).

Pierre Louÿs; et disons tout de suite que ce fut un des spectacles les plus artistiques qu'il ait donné de voir. Les Chansons de Bilitis, accompagnées de tableaux vivants dont la mise au point avait été minutieusement surveillée par Pierre Louÿs lui-même, et d'une musique captivante de M. de Bussy, ont obtenu un succès d'enthousiasme. Pierre Louÿs n'est plus de ceux qu'on présente au monde littéraire. Son Aphrodite l'a, du premier coup, classé parmi les maîtres. Ceux qui ont lu ensuite ses Chansons ont eu hier l'agrément de les savourer, dites, merveilleusement dites, par Mlle Milton. Une musique gracieuse, ingénieusement archaïque, composée par M. de Bussy, prix de Rome, accompagnait la voix de Mlle Milton et formait avec elle un rythme berceur, dont le charme s'ajoutait aux beautés antiques du poème. (. . .) Pour la composition de ces divers Tableaux, Mlles Louÿi, Marcel, Darcy, Marie Chaves, Lucienne Delbeau, etc., ont apporté le précieux appoint de leurs formes impeccables, et un grand effort vers l'idéal rêvé du poète. A contempler ces merveilleuses académies, tantôt grêles, tantôt puissantes, (. . .) les spectateurs purent se croire transportés aux grandes époques de la nudité pure²².

(Während einer privaten Soirée, die gestern abend im Festsaal des Journal ein Elite-Publikum vereinigte, fand die Aufführung der Chansons de Bilitis unseres brillanten Mitarbeiters Pierre Louÿs statt; gestehen wir gleich, daß es eines der künstlerischsten Schauspiele war, die er uns je zu sehen gab. Die Chansons de Bilitis, begleitet von Lebenden Bildern, deren Regie von Pierre Louÿs bis ins letzte überwacht worden war, und mit einer fesselnden Musik von Herrn de Bussy haben einen begeisterten Erfolg davongetragen. Pierre Louÿs gehört nicht zu denen, die man der literarischen Welt erst vorzustellen braucht. Seine Aphrodite hat ihn auf den ersten Schlag in die Reihe der Meister gehoben. Diejenigen, die darauf seine Chansons gelesen haben, hatten gestern die angenehme Gelegenheit sie zu genießen, rezitiert, wundervoll rezitiert von Fräulein Milton. Eine graziöse, erfindungsreich archaische Musik, komponiert von Herrn de Bussy, einem Rompreisträger, begleitete die Stimme von Fräulein Milton und bildete mit ihr einen wiegenden Rhythmus, dessen Zauber die antike Schönheit des Gedichts noch erhöhte. [. . .] Zum Aufbau dieser verschiedenen Bilder trugen die untadeligen Formen der Damen Louÿi, Marcel, Darcy, Marie Chaves, Lucienne Delbeau usw. das ihrige bei, um das vom Dichter erträumte Ideal zu erreichen. Beim Betrachten dieser wundervollen, manchmal kräftigen Posen [. . .] glaubten sich die Zuschauer in die großen Epochen der reinen Nacktheit versetzt.)

Debussy wählte für seine *Musique de scène* (für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta) folgende Gedichte, denen wir in Klammer die Seitenzahlen beifügen, die mit der neuesten Ausgabe von *Les Chansons de Bilitis* bei Albin Michel, Paris 1973, übereinstimmen:

- I. – *Chant pastoral* (S. 22)
(Hirtengesang)
- II. – *Les Comparaisons* (S. 34)
(Die Vergleiche)
- III. – *Les Contes* (S. 41)
(Die Erzählungen)
- IV. – *Chanson* (S. 46)
(Lied)
- V. – *La Partie d'osselets* (S. 54)
(Das Knöchelspiel)

22 Zitiert nach *Correspondance*, S. 195 f.

- VI. – *Bilitis* (S. 67)
- VII. – *Le Tombeau sans nom* (S. 93)
(Das namenlose Grab)
- VIII. – *Les Courtisanes égyptiennes* (S. 155)
(Die ägyptischen Kurtisanen)
- IX. – *L'Eau pure du bassin* (S. 166)
(Das reine Wasser des Brunnens)
- X. – *La Danseuse aux crotales* (S. 179)
(Die Tänzerin mit den Schellen)
- XI. – *Le Souvenir de Mnasidica* (S. 219)
(Die Erinnerung an Mnasidika)
- XII. – *La Pluie au matin* (S. 227)
(Der morgendliche Regen)

Die Partitur des Werkes überließ Debussy Pierre Louÿs; sie ist seither unauflindbar²³. Die Stimmen der beiden Flöten und Harfen schenkte Debussys erste Gattin, Rosalie Texier-Debussy, Léon Vallas, der sie in der Bibliothèque Nationale, Paris, deponierte²⁴. Sie sind nur zum kleinen Teil von Debussys Hand. Die folgende schematische Darstellung soll den Anteil des Komponisten am Manuskript verdeutlichen:

- a) 1. und 2. Flöte, im ganzen 15 Seiten; Seite 13 von Debussy.
b) 1. Harfe, im ganzen 15 Seiten; Seite 12 von Debussy.
c) 2. Harfe, im ganzen 13 Seiten; Seiten 4, 5, 10, 11 und 12 von Debussy.

Die Partie der Celesta fehlt, sie wurde höchst wahrscheinlich von Debussy während der Aufführung improvisiert. In der von Vallas aus den Stimmen zusammengestellten Partitur, die sich auch in der Bibliothèque Nationale befindet, fügte Pierre Boulez mit eigener Hand seine Version der Celesta-Stimme bei und führte das ganze Werk am 10. April 1954 mit Madeleine Renaud als Rezitantin im Théâtre Marigny auf, wo es, umrahmt von Stücken der neuesten Avantgarde, zum zweitenmal nach seiner Entstehung erklang. Boulez' Interesse an diesem Stück ist nicht aus einer Art Pietät gegenüber Debussy zu verstehen. Der Instrumentalklang aus Flöte, Harfe und Celesta muß ihn fasziniert haben, da er ähnliche Kombinationen in seinen eigenen Werken gebraucht, namentlich in *Pli selon pli* (1957-1962), wo die Metallophone eine wichtige Rolle spielen. Die Celesta ist deshalb sehr reich mit Akkorden und Arabesken bedacht, ohne daß Töne beigefügt würden, die Debussys Harmonik verändern könnten, während Arthur Hoérée in der einzigen bei Jobert, Paris 1971, gedruckten Ausgabe der *Musique de scène* eine viel bescheidenere Version der Celesta gibt²⁵.

²³ *Correspondance*, S. 159.

²⁴ L. Vallas, op. cit., S. 399 f.

²⁵ Seit kurzer Zeit gibt es eine Plattenaufnahme, die die vokalen *Chansons de Bilitis*, die

In die *Six épigraphes antiques* für Klavier vierhändig²⁶ ist nur etwa die Hälfte der ursprünglichen musikalischen Substanz eingegangen:

| <i>Epigraphes</i> | <i>Musique de scène</i> |
|-------------------|-------------------------|
| I | I |
| II | VII, VIII |
| III | IV |
| IV | X |
| V | ? |
| VI | XII |

Der Titel gibt auch keinen direkten Hinweis auf *Les Chansons de Bilitis* von Louÿs, doch die Überschriften der einzelnen Klavierstücke beziehen sich versteckt auf die Gedichte. Die erste heißt: *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (Um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes). Das erste mit der *Musique de scène* zu rezitierende Gedicht *Chant pastoral*, beginnt mit den Worten: „*Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été*“ (Laßt uns einen Hirtengesang anstimmen, Pan anrufen, den Gott des Sommerwindes). Die zweite, vierte und fünfte Überschrift sind nur unwesentlich verändert: II. *Pour un Tombeau sans nom*, IV. *Pour la danseuse aux crotales* und V. *Pour l'Égyptienne*, während die dritte nicht an eine Textstelle anklingt, doch gut aus dem Inhalt des ganzen Gedichtbandes abzuleiten wäre: *Pour que la nuit soit propice* (Damit die Nacht günstig sei). Die letzte, *Pour remercier la pluie au matin* (Um sich für den morgendlichen Regen zu bedanken), bezieht sich wieder auf die *Musique de scène*, hält aber wie alle übrigen Titel die Fiktion aufrecht, daß es sich um antike Inschriften handle, die an Götter oder schöne Frauen gerichtet waren.

In die *Six épigraphes antiques* hat Debussy aus der *Musique de scène*, die vor oder nach den Gedichten oder zwischen einzelnen Strophen gespielt werden soll, ganze Abschnitte übernommen, z. T. in nur leicht veränderter Form, und, daraus entwickelnd, neue Teile angefügt oder Kontraste gebildet. Das neu Hinzukomponierte ist durchwegs komplexer und raffinierter als das Ausgangsmaterial: I. beginnt und schließt fast wie I. der Vorlage, der Mittelteil führt aber die ursprünglichen Gedanken reicher aus. II. beginnt wie VII. der *Musique de scène*, der Mittelteil bringt aber bitonale Akkorde, die um 1900 noch nicht zu Debussys Vokabular gehörten. Nach einer kurzen Reprise erscheinen in veränderter Form Elemente aus VIII., aus *Les Courtisanes égyptiennes*. III. entwickelt und steigert aus IV., nachdem der Anfang Note für Note übernommen worden ist. Dasselbe gilt für IV., das außerdem das Klingeln der Schellen beim Tanz ausführlicher zur Geltung bringt.

Musique de scène pour les Chansons de Bilitis (mit Rezitation) und die *Six épigraphes antiques* vereinigt (Arion 33 350). Die Celesta-Partie wird dort nach Hoérée ausgeführt, doch, wenn der gehörsmäßige Eindruck nicht täuscht, noch weiter reduziert. Die Celesta-Partie konnte selbstverständlich z. T. anhand der *Six épigraphes antiques* rekonstruiert werden. In einem Begleittext erläutert F. Lesure die Geschichte der drei Werke. Unser Aufsatz wurde in den Grundzügen festgelegt, bevor wir von dieser Platte Kenntnis hatten.

²⁶ Es existiert auch eine zweihändige Version von Debussy, der die folgenden Notenbeispiele aus Platzgründen entnommen worden sind.

V. ist vollkommen neu komponiert, hält sich aber im Ton ganz an das Gedicht, das von den fremdländischen, geheimnisvollen Ägypterinnen spricht. VI. ist eine freie Weiterentwicklung von XII. der Vorlage, worauf abrundend, wie in der *Musique de scène*, der Anfang von I. wieder auftaucht. Debussy hatte in beiden Werken die Absicht, nicht nur eine lose Folge von Stücken zu schreiben, sondern einen Zyklus zu formen.

*

In dem Bericht vom 8. Februar 1901 über die Aufführung der *Chansons de Bilitis* stand zu lesen, daß Debussys Musik „graziös“ und „erfindungsreich archaisch“ geklungen habe. Die Verbindung von Grazie und Archaik ist eines der wichtigsten Merkmale vieler Werke von Debussy, die, obschon sie sich in wichtigen Belangen von der übrigen zeitgenössischen Produktion abheben, doch deutlich in allgemeine Tendenzen seiner Umwelt eingebettet sind. Paul Dukas, der mit Debussy befreundet war, verfaßte regelmäßig Berichte in Zeitungen über die Aufführung von Kirchenmusik aus dem 16. Jahrhundert durch die Sänger der Kirche von Saint-Gervais unter der Leitung von Charles Bordes. Debussy nahm an diesen Konzerten oft teil. Schon 1892 schreibt Dukas über sie und gibt den Grund an, warum sie so wichtig seien für die Gegenwart:

„Lorsqu'un art s'est épuisé en vains raffinements, en recherches exaspérées d'effets excentriques, en compromis de toutes sortes, au point d'en être venu à méconnaître ses origines et les conditions essentielles de son existence, il importe que, d'une manière ou d'une autre, se fasse la bienfaisante réaction qui lui rendra la notion de lui-même et l'empêchera de périr en l'arrachant au néant des manifestations purement formelles (. . .) Aussi l'heure nous semble-t-elle venue où la musique, pour ne pas se perdre en stériles redites, devra effectuer un sérieux retour sur elle-même et remonter vers les sources d'où elle a jailli spontanément, afin de retrouver sa raison d'être dans les oeuvres qui forment son plus glorieux patrimoine. Hier Bach, aujourd'hui Palestrina nous ont enseigné la même voie et nous ont parlé le même langage“²⁷.

(Wenn eine Kunst sich in leerem Raffinement erschöpft hat, in verzweifelterm Suchen nach exzentrischen Effekten, in Kompromissen aller Art, bis zu dem Punkt, wo sie ihre Ursprünge und die wesentlichen Bedingungen ihrer Existenz nicht mehr kennt, ist es von großer Wichtigkeit, daß auf diese oder jene Weise eine heilsame Reaktion stattfindet, die ihr wieder einen Begriff von sich selber gibt und sie am Verderben hindert, indem sie sie dem Nichts der rein formellen Manifestationen entreißt [. . .] Deshalb scheint uns die Stunde gekommen, da die Musik, um sich nicht in sterilen Wiederholungen zu verlieren, eine ernsthafte Umkehr vollziehen und zurückschreiten muß zu den Quellen, aus denen sie spontan hervorgesprudelt ist, um ihr Daseinsrecht in den Werken zu finden, die ihr ruhmvollstes Erbgut bilden. Gestern war es Bach, heute ist es Palestrina, die uns denselben Weg gezeigt und zu uns in derselben Sprache geredet haben.)

Bei Josquin findet Dukas noch einen „archaischen Reiz“, eine „kindliche Steifheit der Formen“ und eine „verehrungswürdige und rührende Ungeschicktheit“²⁸. Über Palestrina und Vittoria schreibt er aber: „La ligne mélodique s'est assouplie, le sentiment harmonique s'est épuré et sert plus efficacement le sens expressif

²⁷ Paul Dukas, *Les écrits sur la musique*, Paris 1948, S. 24.

²⁸ Dukas, S. 27.

*général*²⁹. (Die melodische Linie ist biegsamer, das harmonische Empfinden reiner geworden und dient besser dem allgemeinen Sinn des Ausdrucks.) Palestrinas *Missa brevis* bezeichnet er als „un morceau d'une quiétude divine, d'une pureté infinie en même temps qu'un bel exemple de style sobre et de souplesse d'écriture“³⁰ (ein Stück von göttlicher Ruhe, von unendlicher Reinheit und zur selben Zeit ein schönes Beispiel eines nüchternen Stils und einer eleganten Satztechnik). 1896 schreibt Dukas wieder über die Konzerte von Saint-Gervais, ohne Debussys Entwicklung als Komponist zu erwähnen, aber doch deutlich darauf anspielend: „La musique ancienne a des rencontres inattendues avec la moderne, et certaines hardiesses ou découvertes qu'on eût crues récentes se lisent parfois dans les pages les moins parcourues des vieux auteurs“³¹. (Die alte Musik trifft sich unerwartet mit der modernen, und gewisse Kühnheiten oder Entdeckungen, die man für neu hält, kann man manchmal auf den am wenigsten bekannten Seiten der alten Autoren lesen.)

Debussy wurde schon in Rom durch Liszt auf Palestrina und Lasso aufmerksam gemacht³². Noch am 1. Mai 1901, also kurz nach der Entstehung der *Musique de scène*, schrieb er in *La Revue blanche*:

„Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine «arabesque». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frères entrelacs par de résistant contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque“³³.

(Die frühen Meister, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso usw. bedienten sich dieser göttlichen „Arabeske“. Sie fanden ihre Urgestalt im gregorianischen Choral und stützten ihr zerbrechliches Geflecht durch widerstandsfähige Kontrapunkte. Bach nahm die Arabeske wieder auf und machte sie biegsamer, flüssiger. Die Schönheit konnte sich trotz der strengen Ordnung, in die der große Meister sie stellte, mit dieser freien, unaufhörlich zu neuen Gestalten drängenden Phantasie bewegen, die uns noch heute in Erstaunen versetzt³⁴.)

Bezeichnend ist, daß Debussy den Akzent nicht auf die Formstrenge, auf die Kontrapunktregeln legt, die ihm von seiner Studienzeit am Conservatoire her im tiefsten zuwider waren, sondern auf den (scheinbar) freien Kurvenverlauf der melodischen Linien bei den Komponisten des 16. Jahrhunderts wie auch bei Bach.

Das erste Stück aus den *Six épigraphes antiques* zeigt deutlich einige Archaismen:

29 Dukas, S. 27.

30 Dukas, S. 28.

31 Dukas, S. 332.

32 E. Lockspeiser, op. cit., S. 81 ff.

33 C. Debussy, *Monseigneur Croche et autres écrits*, mit einer Einleitung von F. Lesure, Paris 1971 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Croche* französisch), S. 34.

34 C. Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart 1974 (in den folgenden Anmerkungen abgekürzt: *Croche* deutsch), S. 32 f.

Modéré - dans le style d'une pastorale (♩ = 80)

PIANO

mf 3

p 3

mf 3

p 3

(2/4) (4/4)

(2/4) (4/4) 3 3 3 3 (2/4) 3

p

Die Melodielinie hält sich ganz innerhalb der pentatonischen Skala *g-a-c-d-f* und könnte mit ihrer fließenden Rhythmik vom gregorianischen Choral ganz oberflächlich inspiriert sein (der übrigens deutlich pentatonische Elemente aufweist), doch vielleicht auch von exotischen Vorbildern, von denen später die Rede sein wird. Die Terzen der linken Hand bilden z. T. Dreiklänge mit der Oberstimme und werden dann von selbständigen Dreiklängen abgelöst, die am Schluß parallel geführt werden. Es wäre nutzlos und pedantisch, d. h. Debussy vollkommen unangemessen, wollte man nach Vorbildern zu dieser Technik in der Vergangenheit suchen. Die Parallelführung von Dreiklängen kommt tatsächlich in der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts vor, aber Debussy wird sie kaum gekannt haben. Die Dreiklänge verdichten sich in der Folge hie und da zu Vierklängen, durchwegs im diatonischen Bereich. Im ganzen Stück kommen keine Versetzungszeichen vor; Debussy vollzieht diese „Umkehr“, von der Dukas spricht, indem er nach der Chromatik Wagners neue Möglichkeiten in der Diatonik entdeckt. In der ursprünglichen Fassung des Beispiels, in der *Musique de scène*, ist diese moderne Archaik noch viel stärker gegenwärtig, indem die Harfen die Flötenmelodie mit folgenden Akkorden begleiten: C-dur – g-moll – C-dur – B-dur – F-dur – a-moll – d-moll – C-dur usw. Stufenreichtum unter Vermeidung der abgenützten Dominantspannung erzeugt einen altertümlichen Eindruck, und der Schluß ist plagal: C-dur – g-moll; man könnte also das Stück als in dorischer Tonart geschrieben bezeichnen, wobei aber der Moll-Schluß kaum im 16. Jahrhundert vorgekommen sein dürfte. Debussy kreierte eine eigene Archaik, die in einfachen Formen bei Erik Satie vorgebildet scheint, um dann auf Strawinsky und die Komponisten der „Groupe des Six“ einzuwirken.

Die Welt der griechischen Antike wurde in Frankreich während der Romantik nicht nur als die Wiege der abendländischen Kultur verehrt, die sich schroff von den östlichen und südlichen „Barbaren“ abhob, sondern als eine einheitlich mittelmeerische Welt von Andalusien bis in die Levante, deren Exotik man mit dem „Klassischen“ nicht für unvereinbar hielt. Zu dieser Sehweise trugen die Schriftsteller und Musiker wesentlich bei, die ausgedehnte Reisen in den Nahen Osten oder nach Nordafrika unternahmen.

Gérard de Nerval schreibt in seiner *Voyage en Orient*, daß er bei der Ankunft auf Kythera das Gefühl gehabt habe, nun in den Orient gekommen zu sein³⁵. In Kairo sieht er Hochzeitsfeierlichkeiten zu, deren Zeremoniell ihn an römische Triumphzüge erinnert³⁶. Félicien David, der Begründer des musikalischen Orientalismus, schrieb seine *Mémoires orientales* tagebuchartig während einer Reise in den Osten, sie sind zwischen 1833 und 1835 datiert³⁷. Mit ihren häufigen repetierten Noten, den Bordunquinten, den Tremoli, kurzen Vorschlägen und Glissandi geben sie nur oberflächlich den fremdartigen Charakter wieder, da sie in der Harmonik nicht aus dem dur-moll-tonalen System ausbrechen. Die *Mémoires persanes* von Camille Saint-Saëns, der Nordafrika aus eigener Anschauung kannte, versuchen mit den wellenförmigen Bewegungen der Melodie und einigen „modalen“ Wendungen die Eigenart jener Musik zu treffen, ohne aber entscheidend Neues zu bringen³⁸. Dasselbe gilt für Georges Bizet³⁹. Man schloß laue Kompromisse zwischen der Exotik und der westeuropäischen Tradition, die ihrerseits noch nicht weit genug entwickelt war, um der ganz anderen Klanglichkeit gewachsen zu sein.

In einem Artikel über Bilder von Eugène Delacroix mit z. T. exotischen Sujets, wie *La Mort de Sardanapale* (heute im Louvre), schreibt Charles Baudelaire den kühnen Satz: „*Le beau est toujours bizarre*“⁴⁰ (*Das Schöne ist immer bizarr*), nachdem er gegen die klassizistische Ästhetik mit ihrem „*fanatisme grec, italien ou parisien*“ (*griechischen, italienischen und pariserischen Fanatismus*) polemisiert hat⁴¹. Das Ausgefallene und Bizarre wird in der Folge eine wichtige Kraft, die die künstlerische Entwicklung vorwärts treibt. Während der Weltausstellung von 1889 konnte man in Paris nicht nur Musik aus den Ländern rund um das Mittelmeer, sondern auch aus Ostasien hören. Unter dem Titel *Les Musiques bizarres à l'Exposition* gab Louis Benedictus, ein Freund Judith Gautiers, im selben Jahr noch Transkriptionen jener musikalischen Darbietungen heraus, die z. T. authentischen Charakter haben⁴². Die Pentatonik eines javanischen Tanzes z. B. wird nicht im westlichen Stil harmonisiert, sondern in ihrem ursprünglichen Zustand belassen,

35 G. de Nerval, *Oeuvres II*, Paris 1961, S. 63 f.

36 Ebenda, S. 95.

37 Von Davids *Mémoires orientales* waren in der Bibliothèque Nationale, Paris, die Hefte 2, 3, 5 und 7 greifbar. Sie sind, wenn die Überschriften nicht täuschen, z. T. an Ort und Stelle, z. B. in Kairo, komponiert worden.

38 F. Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris—Amsterdam 1954, S. 275 f.

39 Noske, S. 181.

40 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961, S. 956.

41 Ebenda, S. 955.

42 Judith Gautier, eine feurige Wagnerianerin, hatte schon als Kind chinesisch lesen, schreiben

wobei es ausdrücklich heißt, daß das rechte Klavierpedal während des ganzen Stückes gehalten werden solle, wohl um die nachklingenden Töne von Gamelans zu imitieren⁴³. Ein anderes Stück mit dem Titel *Charivari annamite* bringt in der rechten Hand des Klaviers eine Melodie in der Skala *b'-c''-d''-es''-f''-g''-b''*, ohne auf *B*-dur oder *Es*-dur bezogen zu sein, während die linke Hand einen Orgelpunkt auf den Tönen „*a* und „*a* ausführt, der annähernd das Dröhnen eines Gongs wiedergibt. Diese schriftlichen Fixierungen geben, wenn auch auf unvollkommene Weise, schon einen besseren Eindruck von der exotischen Musik als David und Saint-Saëns. Anlässlich der Weltausstellung von 1900 erschien wieder ein Band mit Transkriptionen von Benedictus, die nun durch Judith Gautier ausführlich kommentiert wurden. Bei der ägyptischen Musik will sie nicht nur Merkmale entdeckt haben, die schon zur Zeit der Pharaonen vorhanden waren, sondern auch solche, die von römischen Autoren beschrieben wurden: „*au son des crotales, qu'elles choquent avec dextérité, elles reproduisent exactement la danse des femmes de Gadès, telle qu'elle est décrite par Martial, et par Juvénal. . .*“⁴⁴ (zum Klingeln der Schellen, die sie [die Tänzerinnen] geschickt schütteln, geben sie genau den Tanz der Frauen von Gades wieder, wie er von Martial und Juvenal beschrieben worden ist.)

Die beiden Veröffentlichungen zu den Weltausstellungen von 1889 und 1900 kannte Debussy; er hörte aber auch mit eigenen und anderen Ohren als Benedictus und Judith Gautier jene exotische Musik und gab sie in unserem temperierten System wieder⁴⁵. Die *Musique de scène* und die *Six épigraphes antiques* sind voll Exotismen, wobei Debussy freizügig auch Ganztonleitern verwendet, in *Pour que la nuit soit propice* und in *Pour un Tombeau sans nom*, die an Ostasien und wohl kaum an die Levante erinnern. Debussy wollte ganz allgemein eine fremdländische Atmosphäre heraufbeschwören, so wie Wagner in den *Meistersingern* auf Bach zurückgreift, um das Nürnberg des 16. Jahrhunderts historisch ungenau mit einer gewissen Archaik zu umgeben.

Die Gedichte von Pierre Louÿs beschreiben auch eine griechische Antike, die mit der Exotik des Ostens und Nordafrikas mühelos verschmilzt. Sie wurden über-

und sprechen gelernt und übersetzte später japanische Gedichte ins Französische. Vgl. *Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier. Mit einer Einleitung „Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier“*, hrsg. von W. Schuh, Erlenbach – Zürich – Leipzig 1936; *Lettres à Judith Gautier par Richard Wagner et Cosima Wagner*, présentées et annotées par Léon Guichard, Paris 1964. Judith übersetzte auch den Text des *Parsifal* ins Französische (Paris 1893). Die an sie gerichteten Briefe Wagners zeigen, daß er sie mit dem exotischen Reiz Kundrýs und der Blumenmädchen in Verbindung brachte; vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Ein Albumblatt Richard Wagners an Judith Gautier?*, in: *Melos/NZ* 3, 1977, S. 500 ff.

⁴³ *Les Musiques bizarres à l'Exposition*, Paris 1889, S. 9 ff.

⁴⁴ J. Gautier, *La Musique égyptienne à l'Exposition de 1900*, Paris 1900, S. 13. Das Werk enthält auch Beispiele chinesischer, javanischer und indochinesischer Musik.

⁴⁵ In der Standardliteratur über Debussy wird die große Bedeutung dieses Kontaktes mit exotischer Musik immer wieder hervorgehoben. Den neuesten Beitrag zu diesem Thema gibt A. Devries, *Les Musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle de 1889*, in: *Cahiers Debussy*, Nouvelle série N^o 1, Centre de Documentation Claude Debussy, Saint-Germain-en-Laye 1977, S. 25 ff. Anik Devries rezitiert auch die Bilitis-Gedichte der Plattenaufnahme (s. Anm. 25).

dies inspiriert von einer jungen Algerierin, deren Schwester, Zohra ben Brahim, den Dichter nach Paris begleitete, um dort mit ihm einige Zeit zu leben. Es existieren Fotos von Zohra in maurischem Kostüm, wie sie an einem Esstisch mit Debussy sitzt, der sich lässig in einem Schaukelstuhl zurücklehnt⁴⁶. Der Roman *Aphrodite* von Louÿs, der in seiner Thematik viel mit *Les Chansons de Bilitis* gemeinsam hat, ist die Geschichte einer alexandrinischen Hetäre, Chrysis, die sich eine indische Sklavin hält, welche Liebeslieder ihrer Heimat singt⁴⁷. Der Mittelmeerraum öffnet sich auch bei Louÿs und nicht nur bei Debussy weit gegen Osten; der Hellenismus steht den beiden näher als die griechische Klassik, weil sich auch das französische „Fin de siècle“ als eine luxurierende Spätzeit verstand.

Am 15. Februar 1913 schreibt Debussy in einem Artikel *Über den Geschmack*:

„Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprenent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est: le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités (. . .) Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant“⁴⁸.

(Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben – ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz –, die die Musik so leicht lernten wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen [. . .] So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein Kinderspiel ist⁴⁹.)

Wir sind auf Vermutungen angewiesen, wenn wir herausfinden wollen, was nun Debussy mit javanischem Kontrapunkt meint – wahrscheinlich die Überlagerung verschiedener rhythmischer Ostinati, wie sie das folgende Beispiel aus *Pour que la nuit soit propice* zeigt:

46 Claude Debussy, *Iconographie musicale*, par F. Lesure, Genf 1975, S. 58 f. Die Fotos finden sich z. T. auch bei E. Lockspeiser, op. cit., gegenüber von S. 97; in der *Correspondance* gegenüber von S. 80 und im Beiheft der Plattenaufnahme (s. Anm. 25). A. Gide (*Journal*, S. 184) erwähnt auch den exotischen Reiz von Zohra.

47 P. Louÿs, *Aphrodite*, Paris (ohne Datum), S. 17 ff.

48 Croche französisch, S. 223.

49 Croche deutsch, S. 200.

Die beiden Takte kommen genau so auch in der *Musique de scène* vor. Die Oberstimme wird dort von den Flöten oktaviert vorgetragen, während die Harfen in komplexerer Form die Achtel ausführen. Die Sechzehntel und punktierten Rhythmen müssen deshalb der Celesta zugewiesen werden, darin sind auch Boulez und Hoérée einig, nur erklingen sie oktaviert eine und zwei Oktaven höher, da die Celesta nicht über die tiefen Lagen verfügt.

Reich mit Fiorituren geschmückte Abwärtsbewegungen der Melodie werden bei David und Saint-Saëns eingesetzt, um einen orientalischen Eindruck hervorzurufen; sie kommen aber in den Transkriptionen von Benedictus nicht vor, er notiert nur sehr einfache Melodien, was den Verdacht aufkommen läßt, daß er die komplizierteren gehörmäßig nicht erfassen konnte. In *Pour un Tombeau sans nom* steht eine solche Melodie mit kurzen Vorschlägen und mit für die damalige Zeit schwierigen Rhythmen:

(♩ = ♩)
 (4/4)
 comme une plainte lointaine
 pp effleuré

In *La Botte à joujoux* (1913), einem Ballett für Kinder, das Debussy in einer Klavierfassung hinterließ (die Orchesterfassung wurde von André Caplet vollendet), findet sich eine ähnliche Melodie, von der es in einer Fußnote (mystifizierend?) heißt: „Vieux chant hindou qui sert, de nos jours encore, à apprivoiser les éléphants. Il est construit sur la gamme de «5h du matin» et, obligatoirement, en $\frac{5}{4}$ “⁵⁰. (Alter indischer Gesang, der noch in unsern Tagen der Zähmung der Elefanten dient. Er ist mit der Tonleiter von „5 Uhr morgens“ gebaut und immer im $\frac{5}{4}$ -Takt.) In *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911) beklagen die Frauen von Byblos den Jüngling Adonis mit einer ähnlichen, auch chromatisch absteigenden Linie⁵¹. Das aus den *Six épigraphes antiques* zitierte Beispiel findet sich auch in der *Musique de scène*, dort aber wird es zum Gedicht *Les Courtisanes égyptiennes* gespielt und von einem Ostinato begleitet, der am Schluß von *Pour un Tombeau sans nom* ebenfalls auftaucht.

Das neu komponierte Stück, *Pour l'Égyptienne*, ist voll von Orientalismen und von instrumentalen Effekten, die darauf hinweisen, daß Debussy das Werk eigentlich noch hätte orchestrieren wollen:

50 C. Debussy, *La Bête à joujoux*, Paris (Durand) 1913, S. 7.

51 C. Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, Klavierauszug, Paris (Durand) 1911-1914, S. 55.

Mouv^t du début

pp

pp

Serrez - - - // Retenez - //

Mouv^t

ppp

Ernest Ansermet gibt in seiner Orchestration von 1939 die Arabesken der Oberstimme der Oboe, den gehaltenen Akkord den mehrfach geteilten Streichern mit Flageolettönen und die repetierten Achtel im untern System der Pauke, während das Xylophon noch einige Töne sparsam hintupft. Klarinetten und Hörner verstärken die tieferen Lagen des Akkordes. Die Klavierfassung darf aber nicht als nur provisorische Lösung angesehen werden, beschäftigte sich doch Debussy während ihrer Komposition intensiv mit Chopin, den er für seinen Verleger, Durand, neu revidierte⁵², um nachher selber zwölf Etüden (1915) zu schreiben, die er dem

⁵² *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris 1927, S. 132 ff.

polnischen Musiker widmete⁵³. Doch immerhin wäre es möglich, den gehaltenen Akkord der Klavierfassung, der ja rasch verklingt, als Erinnerung an den komplexen Klang eines ostasiatischen Metallophons zu deuten.

*

Weder Palestrina noch die exotische Musik waren für Debussy Vorbilder, denen er im klassizistischen oder folkloristischen Sinne nacheifern wollte, dagegen wirkte schon sein unbändiger Haß auf Schulregeln und jegliche Autorität. Die Synthese aus christlicher Sakralmusik und dem Orient vollzog er auf gültigste Weise in *Le Martyre de Saint-Sébastien*, dem halb verkannten Hauptwerk neben *Pelléas et Mélisande*. Die *Musique de scène* mit ihrem gleitenden Wechsel von Rezitation und einigen flüchtig hingeworfenen Takten Musik stellt das „*Embryo einer Oper*“ dar, von dem Debussy im Zusammenhang mit annamitischer Musik spricht⁵⁴. Diese Art von szenischer Darbietung reiht sich dazu noch zwanglos in die Reformen ein, die das symbolistische Theater um 1890 versuchte⁵⁵. Die *Six épigraphes antiques* sind ein Nebenwerk, das die Etüden in ihrer raffinierten Einfachheit in vielem vorausnimmt. Die Ausschweifungen, die Debussy mit Pierre Louÿs beging, lagen 1914 schon weit zurück, sagt doch François Lesure über diese Klavierstücke: „*Bilitis y meurt avec le frémissement d'une volupté qui touche à l'abstraction.*“⁵⁶ (*Bilitis stirbt darin mit dem Zittern einer Wollust, die beinahe übersinnlich ist.*)

53 Ebenda, S. 146 ff.

54 *Croche* französisch, S. 223; *Croche* deutsch, S. 200.

55 Vgl. J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris 1957.

56 F. Lesure (s. Anm. 25).

KLEINE BEITRÄGE

Ottavio Durante und seine „Arie Devote“ (1608). Eine Korrektur

von Wilhelm Matejka, Wien

1. Zur Biographie Ottavio Durantes

Wo in der Literatur die Biographie Ottavio Durantes erwähnt wird, finden sich im wesentlichen die folgenden spärlichen Angaben: der Komponist der *Arie devote* sei aus Rom gebürtig und habe um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als Kapellmeister in Viterbo gelebt. Diese Version findet sich erstmals bei Fétis^B; Eitner^Q hat sie übernommen und vor ihm viele andere. So dürftig diese Nachricht vom Leben Durantes ist, so falsch ist sie auch. Die richtigen Sachverhalte finden sich zwar bei Walther^L knapp angedeutet, für das jüngere Schrifttum der Musikhistorie sind sie jedoch seit Fétis^B verschüttet.

Ottavio Durante war kein Berufsmusiker. Der Sohn des Leibarztes Papst Sixtus' V. Castor Durante war „*humanis et divinis disciplinis expolitus, lepidissime, praestantique ingenio elaboravit volumina, quibus utilem praesentibus futurisque notum se reddidit* . . .“¹. Die Titel der Bücher, auf die Mandosio hier anspielt, lauten: *Combattimento dell'uomo con gli inimici dell'umana natura*; *Remidij per la infermita del corpo umano* und *Il Principe Virtuoso*, dessen strikte Bindung an die katholische Dogmatik Mandosio besonders erwähnt.

Außerdem wissen wir von Mandosio, daß Ottavio Durante in Bagnai, unweit von Viterbo, eine Villa besaß, in die er sich nach einem Jagdunfall zurückzog und wo er sich ganz den Geisteswissenschaften und der Theologie widmete. (Vielleicht kommt daher die Falschmeldung in die Literatur, er sei Kapellmeister in Viterbo gewesen, womit seine soziale Stellung völlig verzerrt wird.) Sicher ist es kein Zufall, daß auch Alessandro Kardinal Montalto, der Widmungsträger der *Arie devote*, die 1608 in Rom bei Simone Verovio erschienen, in Bagnai eine Villa besaß. Vater und Sohn Durante waren der Casa Peretti-Montalto eng verbunden. Castor Durante wurde, wie schon erwähnt, von Felice Kardinal Montalto, als dieser 1585 als Sixtus V. den Stuhl Petri bestieg, zu seinem Leibarzt ernannt. Er besaß als Botaniker einen ausgezeichneten Ruf und bewies Vielseitigkeit durch die Übersetzung von vier Gesängen der *Áneis* des Vergil und theologische Bildung in seinem Buch *Il parto della Vergine*.

Ottavio Durante, der Sohn eines Gelehrten und einer römischen Adligen, war ebenfalls ein Mann der Wissenschaft, und zwar in jenem universellen Sinn, der noch nicht durch Spezialisierung zerklüftet ist. So gesehen stellt das musikalische Werk eigentlich eine Ausnahme in der Lebensarbeit Ottavio Durantes dar. Jedenfalls haben wir uns von der Vorstellung des Komponisten der *Arie devote* als eines Berufsmusikers zu verabschieden. Ottavio Durante war ein „*dotto dilettante*“, ein auf dem Gebiet der Wissenschaft universell gebildeter und vielseitig tätiger Mann, der zeit seines Lebens an Alessandro Kardinal Montalto eng gebunden war. Alessandro Kardinal Montalto war von 1590 bis zu seinem Tod 1623 eine wichtige Figur auf der politischen Bühne Roms und der römischen Kirche. Die Kirche hatte zu dieser Zeit einen doppelten

1 Prospero Mandosio, *Bibliotheca Romana, seu Romanorum scriptorum centuriae* . . ., Rom 1682, Bd. 2, cent. 7, num. 83, S. 135.

Abwehrkampf zu führen: einmal mußte sie sich gegen den Hegemonieanspruch des katholischen Spanien zur Wehr setzen, auf der anderen Seite galt es, dem Protestantismus entgegenzutreten.

In Frankreich stand die Politik des Vatikan vor der schier unlösbaren Aufgabe, den Calvinismus zu bekämpfen, ohne die pro-spanische Ligue zu unterstützen. Mit der gegen Calvin gerichteten Gegenreformation haben auch die *Arie devote* zu tun: Inhalt und Anordnung der Texte scheinen eine deutliche anti-calvinistische Tendenz auszudrücken.

2. Die Texte der *Arie devote*

Die 20 Texte sind mit Ausnahme des ersten (Gebet für guten Beginn) und des letzten, die in Italienisch abgefaßt sind, lateinisch. Diese sind überwiegend liturgische Texte aus dem AT und NT und thematisch pointiert um den Erlösungsbegriff der katholischen Dogmatik zentriert. Mit *Angelus ad pastores* (Nr. 2) beginnt die eigentliche Thematik: der Engel verkündet den Hirten die Geburt des Welterlösers. Die Erlösung aber ist nicht Leben und Tod Christi allein: jeder einzelne Mensch ist aufgerufen, dem Bösen zu widerstreben. Oder: in der Bildersprache des AT gesagt: „*Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente et accipietis regnum aeternum*“ (Nr. 3). Nach der Exponierung der beiden Komponenten des katholischen Erlösungsbegriffs (Calvin leugnet ja bekanntlich den Beitrag des Einzelnen zu seiner Erlösung) wird der Anteil Mariens (Sixtus V. und sein Neffe, der Widmungsträger, waren selbst für ihre Zeit auffallend eifrige Marienverehrer) am Erlösungswerk hervorgehoben: es folgen zwei Magnificat-Kompositionen (Nr. 4 und 5), der Schluß des Johannes-Prologs *Et verbum caro factum est* (Nr. 6), darauf ein korrespondierender marianischer Text: *Beata est virgo Maria* (Nr. 7), dessen Schluß: „*Et in aeternum permanes virgo*“ einen von Calvin, nicht aber von Luther geleugneten Glaubenssatz unterstreicht. Die Hymne *Iam quod quaesivi video* (Nr. 8) zeigt den Menschen in seiner Sehnsucht nach Christi Liebe, die wir durch persönliches Schuldigwerden verirken können: „*Si bona suscepimus de manu Dei mala autem qua re non sustineamus*“. Dieser Text (Nr. 9) wendet sich ebenso wie der folgende: „*Hei mihi Domine quia peccavi nimis in vita mea*“ (Nr. 10) gegen die calvinistische Lehre vom Schuldkollektiv. Aber die Verzweiflung des Menschen: *Quid faciam miser?* (Nr. 10) ist nicht ausweglos: „*Ubi fugiam nisi ad te, Deus meus*“ (Nr. 10). Auch nicht nach dem Erdenleben Christi: „*O sacrum convivium in quo Christus sumitur*“ (Nr. 11). Die Eucharistie ist aber auch ein wirkliches Erinnern an das Leiden des Herrn („*Recolitur memoriam passionis eius*“; aus Nr. 11). Der nächste Text hat das Geschehen des Karfreitages zum Inhalt: „*O domine Jesu Christe adoro te in cruce vulneratum*“ (Nr. 12). In Weiterführung der Lehre von der persönlichen Schuld gelangte besonders die Theologie des Mittelalters zum Gedanken der persönlichen Mitschuld jedes Einzelnen am Leiden Christi. Diese Vorstellung findet sich hier wieder, denn es folgt die große Selbstbeziehung des Alten Testaments, der Bußpsalm 50: *Miserere mei* (Nr. 13). Nicht nur der einzelne Sünder braucht das Erbarmen des Herrn, er weiß sich als Glied einer Gemeinschaft, die des Trostes des Herrn bedarf. Oder im Bild der lamentationes: „*Aspice Domine, quia facta est desolata civitas*“ (Nr. 14). Diese Gemeinschaft schöpft Trost aus dem Wissen um ihre zukünftige Verklärung im „himmlischen Jerusalem“: „*Filie Ierusalem venite et videte Martyres cum coronis quibus coronavit eos Dominus in die solemnitatis et letitiae*“ (Nr. 15), der Überführung der Gemeinschaft der Leidenden, Kämpfenden und Büßenden in die Gemeinschaft der Heiligen, die gesiegt haben. *Gaudent in celis anime sanctorum* (Nr. 16), die den Herrn der Herrlichkeit schauen: *O Rex glorie* (Nr. 17). Diesem wird die Himmelskönigin zur Seite gestellt: *Regina coeli* (Nr. 18). Durch die letzte Zeile dieses Textes: „*Ora pro nobis Deum*“ wird die Überleitung geleistet: die Herrlichkeit ist eine zukünftige, in der Gegenwart ziemt es dem Menschen, den Herrn um sein Erbarmen zu bitten: „*Voce mea ad Dominum clamavi*“ (Nr. 19). Der abschließende Text veranschaulicht eindringlich den katholischen Glaubenssatz von der persönlichen Schuld: „*Signor, che del peccato e non del peccator brami la morte*“. Der Schluß: „*Fa che pianga il suo mal pianga l'errore quanto piansi d'amore*“ zeigt die typisch barocke Gleichsetzung von Schmerz aus Liebe und den Schmerz reuiger Buße.

3. Das Vorwort der *Arie devote*

Goldschmidt, der das Vorwort bis auf die beiden letzten Absätze vollständig abdruckt², urteilt darüber: „*Das sind Lehren echt Caccinischen Geistes*“³. Riemann⁴ schloß sich dieser Meinung an, und damit war das Bild der Musikwissenschaft von dem Vorwort Durantes für die Folgezeit präformiert.

Dieses Bild vom Durante-Vorwort als Caccini-Nachfolge ist nicht falsch, soweit es die gesangstechnischen Ausführungsanweisungen betrifft. Problematisch wird es im Hinblick auf diejenigen Partien des Vorworts, in denen Durante sein Verständnis des *stile nuovo* formuliert. Ein Vergleich der entsprechenden Stellen aus den Vorworten von Caccinis *Nuove musiche* (1601) und Durantes *Arie* (1608) soll dies verdeutlichen.

Caccini bezeichnet als Ziel seiner Bemühungen „*l'imitation dei concetti delle parole*“, was er durch „*in armonia favellare*“ zu erreichen bestrebt ist. Denn schon Platon und andere Philosophen lehrten, daß „*la musica altro non essere che la favella e'l ritmo ed il suono per ultimo e non per lo contrario*“.

Durante hingegen spricht von „*l'imitation delle parole*“ und umschreibt das Ziel dessen, was er unter *stile nuovo* versteht so: „*adornar con la musica le parole, con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, accio con questo mezzo siano i lor concetti con piu efficacia introdotti negli animi delle Ascoltanti . . .*“

Einem aufmerksamen Vergleich der Formulierungen Caccinis und Durantes kann ein grundlegender Unterschied in der Bestimmung dessen, was beide Autoren als das Wesen der Neuen Musik ansprechen, nicht verborgen bleiben. Caccini: *favellare*; Durante: *adornare*. In den Äußerungen zum Thema *passaggio* wird dies besonders deutlich. Caccini: „*. . . e d'avvertire, che i passaggi non sono stati ritrovati perche siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io piu tosto per una certa titillatione a gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che, se cio sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa piu contraria di loro al affetto . . . da me sono stati introdotti cosi per servirsene in quelle musiche meno affettuose . . .*“ Es folgt die Anweisung, Passagen nur auf lange Silben und auf geeignete Vokale anzubringen. Durante: „*. . . e sopra tutto i passaggi si faccio ad imitation delle parole e loro senso*“; „*. . . passaggi ed altri affetti . . .*“. Während Caccini die Passagen einen Ohrenkitzel nennt, der nicht zu den „*necessarii alla buona maniera di cantare*“ zählt, sieht Durante in den Passagen das Mittel seiner „*musica affettuosa*“ kat' exochen. Caccini beschränkt sie auf die „*musiche meno affettuose*“, Durante hingegen sieht in ihr das geeignetste Mittel, die Zuhörer zu affizieren. Den Zuhörer zu bewegen, zu affizieren, „*mirabili effetti*“ (Caccini) zu erzeugen, ist gemeinsames Ziel aller, die gegen den *stile antico* antreten. Den Zuordnungen Blumes⁵ – Wirkung durch Harmonik: Viadana, Wirkung durch Linie: Caccini – wird man folgende hinzufügen dürfen: Wirkung durch Ornament: Durante.

Wie Durante selbst (im letzten Absatz des Vorwortes schreibt er über sich als „*un picciol'rio che scaturisce dal fonte delle sue virtü*“) sahen Goldschmidt, Riemann und mit ihm die nachfolgende Literatur den Komponisten der *Arie devote* als Caccini-Epigonen. Doch werden dabei die recht erheblichen Unterschiede nicht gesehen. Während Caccini den Primat des Deklamatorischen postuliert, und diesem theoretischen Postulat in seiner kompositorischen Praxis auch weitgehend – wenn auch nicht vollständig – folgt, so spricht Durante schon in der Theorie dem expressiven Ornament Priorität zu. Der Einfluß der caccinischen Lehren auf das Vorwort der *Arie devote* von Durante, der schon seit Goldschmidt bekannt war, soll durch das Hervorheben des zu Caccini Konträren nicht in Abrede gestellt werden. Im Gegenteil, Durante sah sich ja selbst als ‚Caccini-Epigone‘.

2 H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1890, S. 29–32.

3 Ebenda, S. 33.

4 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1912, Bd. 2, Teil 2, S. 308–311.

5 Fr. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 66.

Ich halte das Vorwort der *Arie* der Aussage fähig, daß die Stellung Durantes zu Caccini anders ist, als Durante sie sah („*un picciol'rio che scaturisce dal fonte delle sue virtù*“) und im Anschluß an dieses Selbstzeugnis z. B. von Riemann⁴ gesehen wurde. Caccini postuliert den Primat des Deklamatorischen und genügt dieser selbstgestellten Forderung auch weitgehend, wenn auch nicht vollständig – wie schon Goldschmidt angemerkt hat⁶. Durante räumt schon theoretisch dem Ornamentalen Priorität ein. (Selbstverständlich ohne das Deklamatorisch-Rhetorische auszuklammern.)

4. Zur musikalischen Gestaltung der *Arie devote*

Über den Kompositionsstil der *Arie* gibt es in der Literatur im wesentlichen drei Standpunkte: Ambros⁷ und Riemann⁴ sehen Durante im Fahrwasser Caccinis, Haas⁸ dagegen als Viadana-Nachfolger. Redlich⁹ und Flotzinger¹⁰ sehen Durante im Genre als Viadana-Nachfolger, im Stil jedoch Caccini und Monteverdi nahestehend. Der letztere Standpunkt dürfte am zutreffendsten sein.

Hervorzuheben sind zwei Punkte: Durante macht mit seinem Konzept des expressiven Ornaments ernst. Die Virtuosität der Gesangsfiguren wird in den Dienst der Ausdruckskunst des *stile nuovo* gestellt.

Damit ist zweitens eine Abkehr von der deklamatorischen Linie Caccinis gegeben. Deklamation verbietet Wiederholungen. Eine Abkehr von der reinen Deklamation erlaubt musikalische Abrundung durch Wiederholung. Bei Durante finden sich folgende Ansätze zu musikalischer Formung: nach dem Schema a-b-b sind die Gesänge Nr. 7, 8, 11, 16, 18 und 20 aufgebaut. Die Struktur a-b-b, wobei der Schluß von b bei der Wiederholung variiert erscheint, zeigen Nr. 3, 12 und 18. Die Arien Nr. 1, 2, 6, 10, 14 und 15 bringen a-b und ein als Ganzes variiertes b.

Eine Komposition Purcells im Klavierbuch einer württembergischen Prinzessin

von Henning Siedentopf, Tübingen

Clavier-Buch einer schwäbischen Herzogin (1697) – unter diesem Titel gab K. Herrmann eine Reihe von Klavierstücken heraus, die er einer Handschrift in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe entnahm¹. Der Herausgeber schreibt im Nachwort über seine Quelle: „*Autoren sind nirgends erwähnt, was um so bedauerlicher ist, als sich die Stücke bei aller Einfachheit der harmonischen Struktur durch ihre melodische Zügigkeit auszeichnen* . . .“

Eines der im Auswahlheft enthaltenen Klavierstücke – die auf Seite 15 abgedruckte *Aria* – läßt sich als veränderte Fassung einer Komposition von Henry Purcell identifizieren. Als Vorbild für das kleine Stück dient das *Prelude* für Streichinstrumente respektive der sich anschließende Liedsatz *If love's a sweet passion* (mit einer chorischen Variante) aus *The Fairy Queen*. Die drei Sätze leiten den dritten Akt der Oper ein.

6 A. a. O., S. 110.

7 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, Leipzig 2/1881, S. 311.

8 R. Haas, *Musik des Barock*. Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928, S. 38 f.

9 H. F. Redlich, *Early Baroque Church Music*, in: *The New Oxford History of Music*, ed. by G. Abraham, Vol. IV, London 1968, S. 537 f.

10 R. Flotzinger, *Die kirchliche Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. K. G. Fellerer, Bd. II, Kassel usw. 1976.

1 Als Nr. 3940 der Edition Schott veröffentlicht.

F. B. Zimmerman orientiert in seinem analytischen Katalog der Purcell'schen Musik² über die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Werkes, das 1692 zum erstenmal aufgeführt wurde. Die Textvorlage für *The Fairy Queen* bezieht sich auf Shakespeares *Midsummer-Night's Dream* und wurde ebenfalls 1692 veröffentlicht. Die Partitur war über zweihundert Jahre lang verschollen; für ihre Wiederauffindung wurde sogar eine Belohnung ausgesetzt. Das Teilauto-graph befindet sich heute in der Bibliothek der Royal Academy of Music. Noch im Jahr der Uraufführung erschienen die ersten gedruckten Ausgaben³. Eine separate Ausgabe der in Frage stehenden Kompositionen zu Beginn des dritten Aktes erscheint um 1695⁴. Aus den letzten Jahren des 17. und den ersten des 18. Jahrhunderts stammt auch eine Reihe von Handschriften, die das *Prelude* oder den Liedsatz wiedergeben⁵. In zwei Handschriften finden sich Bearbeitungen der Vorlage: im *Flute book Anne Burrows, 1694*⁶ und im *Harpichord book William Babel, 1702*⁷. Die Gesamtausgabe der Werke Henry Purcells⁸ bringt *The Fairy Queen* in Band XII.

Vor 1697 begegnen uns die Einleitungssätze des dritten Aktes der *Fairy Queen* also in einer Reihe von Handschriften und Drucken englischer Herkunft. Die Wiedergabe in einem süddeutschen Klavierbuch bleibt – wie übrigens auch die im *Kenneth Mummery Manuscript*⁹, einer französischen Handschrift aus dem späten 17. Jahrhundert – eine bemerkenswerte Ausnahme, zumal sie erst zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten datiert.

Prinzessin Magdalene Wilhelmine von Württemberg, die ehemalige Besitzerin der Handschrift, wurde am 7. November 1677 geboren und starb am 30. Oktober 1742¹⁰. Ihr Notenbuch entstand, als sie zwanzig Jahre alt war. Im gleichen Jahr, am 27. Juni 1697, heiratete sie den Markgrafen von Baden-Durlach, Karl III., der von 1679 bis 1738 lebte. Magdalene Wilhelmine war eine Tochter der Herzogin Luise (1647–1677) und Magdalene Sibylle (1652–1712). Ihre Geschwister hießen Eleonore Dorothea, Eberhardine Luise und Eberhard Ludwig (der spätere Eberhard IV. Ludwig). Sie selbst hatte keine Kinder. Daß sie wie viele Mitglieder der württembergischen Herzogsfamilie musikalisch begabt war, geht auch aus ihrer Mitwirkung bei einem Ballett *Le Rendez-vous de plaisirs* mit der Musik von Theodor Schwartzkopf und bei einem 'singenden Schauspiel' *Paradis Urthel* (1686) des gleichen Komponisten hervor. Im Ballett trat die Prinzessin Magdalene Wilhelmine neben ihrer Schwester Eberhardine Luise als Schäferin auf (der Herzog spielte einen Schäfer), in der Oper übernahm die Achtjährige die Rolle der Venus¹¹.

Als Musiklehrer von Magdalene Wilhelmine kommen in Frage: Johann Gumprecht, seit 1688 Titularart und für die musikalische Erziehung der herzoglichen Kinder verantwortlich, der Hoforganist Johann Pachelbel (1690–1692 in Stuttgart), der Organist an der Stiftskirche, Philipp Jacob Bödecker, oder Johann Christoph Stierlin.

Nach dem Kapellverzeichnis von 1605 waren bereits Anfang des 17. Jahrhunderts englische Instrumentalisten in Stuttgart tätig. John Price, „trefflich außbüändig gutt uff dem Zincken und

2 F. B. Zimmerman, *Henry Purcell 1659–1695. An analytical catalogue of his music*, London 1963.

3 *Some Select Songs as they are Sung in the Fairy Queen. Set to musick by Mr. Henry Purcell . . . Printed by J. Heptinstall for the author . . . sold by J. Carr . . . (and) Henry Playford . . . London 1692.* Und: *The Fairy Queen: an Opera. Represented at the Queen's-Theatre by Their Majesties' Servants . . . Printed for Jacob Tonson . . . London, 1692.*

4 *If love's a sweet passion*, London. -

5 Vgl. die Nummern 50, 323, 364, 406, 535, 606 und 670 im Appendix III des Zimmerman-schen Katalogs.

6 Vgl. Zimmerman, Nr. 606. Oxford, Bodleian Library Mus Sch g. 614.

7 Vgl. Zimmerman, Nr. 364. London, British Museum Add 39569.

8 London und New York 1876 ff.

9 Vgl. Zimmerman, Appendix III, Nr. 535.

10 Vgl. *Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten*, Marburg 1960, Tafel 77.

11 Vgl. J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890, Bd. I, S. 241.

Bastard Viol geigen“, wirkte von 1605 bis 1625 an der Hofkapelle. 1625 wird im Kapellverzeichnis sogar eine „*Engelländische Compagnia*“ genannt, die vermutlich für die Kammermusik am Stuttgarter Hofe zuständig war. Ihr gehörten neben John Price John und David Morell sowie John Dixon an¹².

Von Johann Jakob Froberger, der dem württembergischen Herzogshause eng verbunden war, wissen wir, daß er sich – vermutlich 1652 – in London aufhielt, sicherlich, um nach der italienischen und französischen Musik, die er intensiv studiert hatte, auch die englische genauer kennenzulernen. In der Bibliothek seines Vaters¹³ befanden sich Werke von Thomas Simpson, der in der ersten Jahrhunderthälfte großen Einfluß auf die deutsche Musik hatte.

Wenn gegen Ende des Jahrhunderts englische Musik in einem württembergischen Klavierbuch erscheint, so bedeutet dies also nur die Fortführung einer bewährten Tradition.

Im folgenden soll nun die *Aria* im Klavierbuch der Prinzessin mit der Purcellischen Vorlage verglichen werden.

Das *Prelude* Purcells, welches den dritten Akt der Oper eröffnet, ist vierstimmig (für erste und zweite Violine, Viola und „*Bass*“), steht in *g*-moll und umfaßt 24 Takte. Melodieführend ist der Part der ersten Violine. Die sich anschließende Arie für Sopran und Generalbaß und der abschließende Chor haben ebenfalls je 24 Takte und behalten die Tonart bei. Oberstimme und Baßstimme werden in allen drei Teilen beibehalten. Die Melodie paßt sich dem Text genau an.

Die *Aria* im Klavierbuch umfaßt ebenfalls 24 Takte, steht aber in *d*-moll und weicht in der Melodieführung verschiedentlich von der Vorlage ab.

The image displays three systems of musical notation for a 24-measure piece. Each system consists of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is G minor (two flats). The time signature is 3/4. The first system is marked with a '1' above the first measure and the text 'Klavierbuch(nach g transponiert)' below the first staff. The second system is marked with a '5' above the first measure. The third system is marked with a '10' above the first measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

12 Ebenda, Bd. I, S. 36, 44, 46.

13 Veröffentlicht in H. Siedentopf, *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977, S. 26 ff.

Die Originalfassung notiert keine Verzierungen (auch nicht in der Sopranarie und im Chor), jedoch die Artikulation. Für die Klavierfassung gilt das Umgekehrte: Sie ist reich verziert, verzichtet jedoch auf die Artikulationsangaben. Die Melodieführung in der Klavierfassung wirkt wie eine mehr oder weniger freie Variation der Originalmelodie. Stellenweise ist sie mit der Vorlage nahezu identisch (T. 8 ff.), gelegentlich umspielt sie die originale Melodie (T. 1 ff.), hin und wieder weicht sie auch von der Vorlage beträchtlich ab (T. 4/5 mit inverser Tendenz, T. 14/15, T. 17–19, 21–24). Der Bearbeiter scheint die Melodie den Gegebenheiten des Tasteninstrumentes angepaßt zu haben. Sicher erklärt sich so auch die Transposition um eine Quart abwärts. Es fällt auf, daß alle größeren Notenwerte mit Verzierungen ausgestattet sind, weil die Gefahr besteht, daß sie auf dem Tasteninstrument nicht lange genug nachklingen. (Man vergleiche die Bachsche *Aria* BWV 988.) Die freiere Stimmführung der Klavierbearbeitung kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß ihr Melodieambitus von *f* bis *a*“ reicht, während die Originalmelodie sich auf eine Oktave beschränkt.

Der Vergleich der Baßführungen und damit der Harmonisierungen ergibt weitere charakteristische Verschiedenheiten.

The image shows a musical score for a piece in G minor, consisting of four systems of two staves each. The top staff is the treble clef and the bottom is the bass clef. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated above the treble staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

Mit den Baßstimmen verhält es sich wiederum umgekehrt wie mit den Melodiestimmen. Während die Baßstimme der Bearbeitung mit Ausnahme der beiden Schlußakte im Raum einer None bleibt, beansprucht die Baßstimme der Vorlage zwei Oktaven. Auch ist die melodische Bewegung der originalen Baßstimme wesentlich abwechslungsreicher als die der Bearbeitung, welche sogar ganz auf Achtel verzichtet. Auf diese Weise wird durch die Baßstimmen der gegensätzliche Charakter der Oberstimmen sinnvoll kompensiert.

Was die übrigen Stimmen betrifft, so ist ein Vergleich nur bedingt möglich. Handelt es sich doch bei der Vorlage (zumindest in Teil I und III) um streng vierstimmige Sätze, während die Klavierbearbeitung freistimmig gesetzt ist. Genauer gesagt: Die Takte 1, 2, 5, 7, 11, 16, 17 und 24 haben eine Mittelstimme mit harmoniefüllender Funktion, während die übrigen zweistimmig bleiben. Auffallend sind dabei dissonante Vorhaltbildungen in Takt 1/2, 4/5, 7 und 16/17.

Die Bearbeitung kann uns erneut beweisen, mit welchem Geschick der Klavierkomponist der Barockzeit es verstand, eine Vorlage – vielleicht auch nur eine im Gedächtnis behaltene Melodie – kunstreich zu variieren und den Gegebenheiten einer ganz anderen Klanglichkeit und instrumentalen Voraussetzung anzupassen. Es spricht daraus die gleiche Kunstfertigkeit, ohne die auch ein qualifiziertes Generalbaßspiel nicht denkbar gewesen sein kann, für das, wie Rousseau einmal sagt, eine Erfahrungszeit von acht Jahren erforderlich war.

Ein vergessener Bestand von Manuskripten evangelischer Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in Schotten

von Joachim Schlichte, Oberursel

Bereits vor mehr als 50 Jahren machten Karl Schmidt¹ und Karl Dotter² auf einen Bestand evangelischer Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der (Michaelis-)Kirche zu Schotten/Hessen aufmerksam. Es handelte sich um Kantatenkompositionen und geistliche Konzerte von [Erhard] Bodenschatz (ca. 1576–1636), [Melchior] Vulpus (um 1570–1616), Isaak Poschius (gest. 1623), [Johann(es) oder Johann Georg] Donfried(us) (1585–1650 oder um 1645), [Christoph Thomas] Walliser (1568–1648), [?] Lutheri, [Andreas] Hammerschmid (1611/12 bis 1675), Georg Philipp Telemann (1681–1767), Johann Christoph Kellner (1736–1803), K. O. Eberhard, [?] Liebhold, [Johann Gottfried] Krebs (1741–1814), Georg Benda (1722–1795), [?] Schlosser und Joh. Christoph Bieler (um 1765).

Leider geriet dieser Handschriftenbestand in völlige Vergessenheit. Erst die Aufmerksamkeit des Orgelbausachverständigen der ev. Kirche Hessen/Nassau, Gerd Albrecht, ermöglichte Anfang 1977 eine kurze Sichtung und grobe Einschätzung des heute noch vorhandenen Notenmaterials.

Vorhanden sind noch 1) zwei nicht ganz vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten des „*typischen Vertreters der kleineren Kirchenkantate in den beiden letzten Jahrzehnten des 17. und den drei ersten des 18. Jahrhunderts*“³, Liebhold⁴, 2) ein Jahrgang Kantaten von K. O. Eberhard; 3) ein nicht vollständiger Kantatenjahrgang Johann Christoph Kellners, einige Kompositionen von Georg Benda, Johann Gottfried Krebs sowie Joh. Christoph Bieler und 4) zwei fast komplette Jahrgänge Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns⁵.

Nicht der Quellenwert dieses Bestandes oder einzelne Kantaten, beispielsweise von Telemann⁵, verdienen unser heutiges Interesse. Die Tatsache aber, daß sich in einer Stadt wie Schotten/Hessen⁶ ein derartig umfangreiches Noten- und Aufführungsmaterial befindet, sollte m. E. Anlaß zu einigen kurzen und vorläufigen Überlegungen sein.

Das Notenmaterial und das einst vorhandene reiche Instrumentarium⁷ sprechen von einer intensiven Musikausübung und Pflege zeitgenössischer Kirchenmusik in der Stadt Schotten. In anderen Städten ähnlicher Größenordnung und Lage sowie vergleichbarer sozialer Struktur (z.

1 K. Schmidt, *Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold*, in: AfMw, 3, 1921, S. 255 ff.

2 K. Dotter, *Das Collegium musicum zu Schotten*, in: Mitteilungen des oberhessischen Geschichtsvereins (N. F.), 27. Band, Gießen 1926, S. 95 ff.

3 K. Schmidt, S. 255.

4 Siehe auch M. Seiffert, *Thüringische Motetten der ersten Hälfte des 18. Jhdts.*, DDT 49/50, S. VII ff.

5 Die zwei Jahrgänge wurden 1768 bzw. 1772 von dem „Director musices“ Johann Tobias Raab angeschafft (Schmidt, S. 256). Der 1768 geschriebene Jahrgang ist zum überwiegenden Teil bereits 1718/19 in Frankfurt (heute Stadt- u. Universitätsbibliothek, innerhalb der Signaturrennegruppe Ms. Ff. Mus.) nachweisbar. Bei dem Jahrgang, der 1772 für Schotten gestiftet wurde, handelt es sich um den sogenannten ‚Engel-Jahrgang‘ mit den Texten von Daniel Stoppe, der 1749 im Druck vorlag.

6 Meyers *Konversations-Lexikon*, Leipzig und Wien 5/1897, 15. Band, S. 617: „Schotten, Kreisstadt in der hess. Provinz Oberhessen, an der Nidda . . . hat eine evangel. Kirche, ein Schloß . . . und (1890) 2050 (!) Einw.“

7 Dotter, *Collegium*, S. 113: „Inventarium über diejenigen Sachen, so zu dem Gebrauch des allhiesigen Collegii musici gehören . . . I. An Instrumenten . . . Waldhorn . . . Hautbois . . . Flöten . . . Zinke . . .“

B. Lauterbach/Hessen, Gedern/Hessen – um nur zwei zu nennen) wird ein ebenso lebendiges Musikleben während dieser Zeitspanne zu finden sein. Das heißt, daß die Pflege evangelischer Kirchenmusik sich sicher nicht nur in ‚Zentren‘ wie Darmstadt, Kassel, Frankfurt usw. abspielte. Denn gerade ‚Klein‘-Städte bieten Voraussetzungen für die Tätigkeit sogenannter ‚Klein‘-Meister, die in diesen abgelegenen Orten der Musik ihren Stempel, ihre Persönlichkeit aufdrücken können, ohne beispielsweise vor Graupner oder Telemann bestehen zu müssen. Hierbei ist es von völlig untergeordneter Bedeutung, ob einzelne Gattungen evangelischer Kirchenmusik durch Komponisten wie Liebhold, Kellner, Benda usw. einer Weiterentwicklung unterworfen waren, oder ob jene Komponisten lediglich den jeweils ‚gültigen‘ Stand, selbstverständlich unter Berücksichtigung lokaler und persönlicher Besonderheiten, ihres momentanen musikalisch-historischen Bewußtseins repräsentieren.

Während z. B. in Frankfurt neben der Kirchenmusik auch ‚weltliche Musik‘ in großem Umfang⁸ gepflegt wurde, war Schotten auf die Musikausübung innerhalb eines kirchlichen Rahmens angewiesen (wiederum vergleichbar mit dem engen musikalischen Rahmen einer anderen Stadt: mit der Tätigkeit des Kantors Johann Wendelin Glasers, 1713–1783, in Wertheim a. M.). Bedeutet das, daß die Kirchenmusik in Schotten nicht nur die Funktion der Verschönerung, der Verinnerlichung des Kirchengottesdienstes inne hatte? Oder verselbständigt sie sich innerhalb des gottesdienstlichen Rahmens, entledigt sich ihrer Funktion als Träger und Mittler eines theologischen Gehaltes und erlangt so die Funktion eines ‚Konzertes‘?⁹

Daß damit das Problem des Wirkens und Schaffens von vielen, heute unbekanntem ‚Kleinmeistern‘ nur angerissen wurde, versteht sich von selbst. Ebenso selbstverständlich sollte aber auch sein, daß Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur Bach, Mozart usw. bedeutet. Eine Rezeption musikalischer Werke in diesem Zeitraum muß sich auch mit Kellner, Eberhard, Liebhold usw. auseinandersetzen.

Mozart – Eck – André. Ein Beitrag zu KV 268 (365b) (C 14.04)

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Die seit 1799 anstehenden kontroversen Meinungen wurden durch den Erstdruck ausgelöst: *Concerto/pour le Violon/avec Accompagnement de grand Orchestre,/composé par/MOZART. No 1288 Prix f 2 1/2. /Oeuvre 76me. /A Offenbach s/m, chés J. André.* Früheste Anzeigen dieses Drucks datieren vom 20. Mai und 11. Juni 1799¹. Diese Publikation stieß von Anfang an auf Widerspruch, mit der Konsequenz, daß analytische und ästhetische Probleme in Verbindung mit der Echtheitsprüfung immer wieder diskutiert und publiziert wurden². In jüngerer Zeit nun ver-

⁸ Siehe Konzertzettelsammlung der Stadt- u. Universitätsbibliothek Frankfurt oder die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts einsetzende Operntätigkeit: in Frankfurt wird eine umfangreiche, in ihrer Art ziemlich einmalige Sammlung von Opernmateriale – Manuskripte von Partituren, Stimmen-, Text-, Rollen-, Soufflierbüchern – aufbewahrt.

⁹ Innerhalb des gegebenen Rahmens kann auf die „Funktion eines Konzertes“ in Schotten – in Frankfurt nicht näher eingegangen werden.

¹ Anzeigen der Frankfurter Musikalienhandlungen Gayl & Hedler bzw. Bismann & Rühl im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

² Literaturnachweise bei Köchel⁶ 1964, S. 869.

suchte Friedrich Blume, auf quellenkritischer Basis zu einem Resultat zu kommen: er bringt die Publikation von 1799 in Relation zu Mozarts musikalischem Nachlaß³, der im selben Jahr von Johann André erworben wurde, und glaubt, in diesem Zusammenhang jedwede Fälschung ausschließen zu können. Und in der Tat: wir haben vor 1800 keinen Beleg für auch nur ein Falsifikat, wohl aber eine schon recht beträchtliche Anzahl von Apokryphen unter Mozarts Namen.

Die Druckvorlage zu KV 268 – und darauf verweist noch immer Köchel⁶1964! – stammt aus dem Besitz des Münchner Musikdirektors Johann Friedrich Eck, wie uns der Gothaer Konzertmeister Franz Anton Ernst wissen ließ⁴: „*Das Violin-Konzert von Mozart, gegen dessen Aechtheit in Ihren Blättern Zweifel erhoben worden sind*⁵, ist wirklich von M., ist etwa 15 Jahr alt, und das letzte, das M. geschrieben hat. Hier ist mein Beweis. Vor etwa 14 Jahren besuchte mich der berühmte Violinspieler Eck aus München. Er hatte dort Mozarten besucht, und dieser hatte ihm das nemliche Konzert vorgelegt, um es von ihm zu hören, weil Eck ein Geiger von Ton und Bogen wäre, schön gebunden spielte, und daher ganz nach seinem Geschmack sey. – M. spielte mir dieses Konzert selbst vor, setzte Eck hinzu, und arbeitete es heraus – freylich mit nur eifrigem Gekratze. Uebrigens sollte ich meinen, dass, ohngeachtet jener gerügten Härte, M.s Geist in dem Konzerte nicht zu verkennen sey. F. A. Ernst, in Gotha“.

Wir dürfen Franz Anton Ernst, der ganz bestimmt nicht aus eigenem Antrieb für Johann Friedrich Eck repliziert hat, sicherlich in einigen Teilen Glauben schenken:

1. die Druckvorlage zu KV 268 stammt aus dem Besitz von J. F. Eck, nur eben – Mozart ist nicht der Autor des Konzerts;
2. das Konzert kann im Jahr 1786 komponiert worden sein. Eck war damals 19 Jahre alt. Seine musikalische Ausbildung (produktiv wie reproduktiv) dürfte abgeschlossen gewesen sein. Beweis, neben seiner Tätigkeit als Geiger, ist die Veröffentlichung von vier Violinkonzerten bis Ende der 80er Jahre durch seinen Pariser Verleger⁶. Doch ich habe mit diesen polemischen Einwürfen schon etwas vorgegriffen.

Zurück zu Blumes Hypothese! Paßt sie überhaupt zur zeitlichen Abfolge mit 1. der Erwerbung von Mozarts musikalischem Nachlaß durch Johann André, 2. seiner Vermarktung mit dem Endzweck, auf authentischem Material basierende Publikationen (möglichst) bislang unbekannter Werke anbieten zu können? Auch dazu bietet der *Frankfurter Staats-Ristretto* wertvolle Erkenntnisse⁷: „*Von den der Frau Wittve Mozart abgekauften Manuscripten, sind, wie aus meinen diesjährigen, sowohl kleinen raisonnirenden, als gröseren Katalogen zu ersehen ist, bereits mehrere Werke erschienen, auf deren Titeln jedesmal die Bemerkung steht: Edition faite d'après la partition en manuscrit, welches ein unverwerfliches Zeichen ist, daß die Ausgabe nach der Original-Partitur von Mozarts eigner Handschrift besorgt, und diesen Werken die vollkommene Authenticität anzuerkennen ist. Von andern Mozartschen Werken, welche ich von nun an*

3 Vgl. F. Blumes Aufsatz *The Concertos: (1) Their Sources*, in: *The Mozart Companion*, hrsg. von H. C. Robbins Landon und D. Mitchell, London 1956, S. 217 ff. Dort heißt es: „*since André issued his first edition in 1799, in the very same year that he acquired the complete Mozart musical remains, any falsification is ipso facto highly improbable*“.

4 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2. Jahrgang Nr. 18, Leipzig 29. Januar 1800, Sp. 316.

5 Die Rezension in der AMZ 2, Nr. 5 vom 30. Oktober 1799, Sp. 93/94 lautet: „*Der arme Mozart! da hat er nun zur Abwechslung einmal, vielleicht gar erst nach seinem Tode – denn W. A. Mozart solls doch wohl seyn? – ein Violinconcert machen müssen, das freylich, in Vergleich mit vielen andern, nicht geradezu schlecht ist*“. Als Argument für den Verstoß gegen elementare Kompositionsregeln zieht nun der Rezensent im Mittelsatz *Un poco adagio* den Takt 51 der Violine principale-Stimme heran. Er belegt diesen Takt mit einem Notenbeispiel. Jedoch könnte hier ein Lesefehler des Stechers vorliegen (eine Revision durch den Autor [Eck?] oder Editor [Eck] fand nicht statt). Mit der (naheliegenden) Korrektur der 9. Sechzehntelnote *h*“ in *b*“ wäre den Regeln der Tonkunst schon Genüge getan!

6 Unter dem 2. Juli 1790 sind im *Frankfurter Staats-Ristretto* alle vier Sieber-Drucke genannt (sie tragen die Verlagsnummern 1021, 1030, 1070, 1079); das Datum der Nachdrucke von André – in anderer Reihenfolge – ist später anzusetzen.

7 *Frankfurter Staats-Ristretto*, 18. September 1800.

herausgabe, auf deren Titeln die angeführte Klausel nicht steht, und deren Originalpartituren nicht mit unter dem Mozartschen Nachlasse waren, habe ich eine korrekte Partitur unter meiner Aufsicht schreiben und darnach die Ausgabe besorgen lassen. Ein ganz vollständiger thematischer Katalog, so gut ich ihn durch den an mich gekauften Nachlaß besorgen kann, und welchem der von Mozart eigenhändig geschriebene und mit kleinen Notizen versehene thematische Katalog seiner Werke, von 1784 bis an seinen Tod zum Grund gelegt wird, erscheint ebenfalls nächstens in meinem Verlage, so wie ich dann gewiß auch meinem bereits gethanen Versprechen nachkommen und die beliebtesten Partituren seiner Opern, Instrumental- und Vokalkompositionen herausgeben werde. Zu den unter op. 82 bei mir bereits erschienenen 6 neuen grossen Klavierkonzerten, hat der durch mehrere meisterhafte Werke bekannte Klavierspieler P. C. Hoffmann die nöthigen Kadenzen ganz in Mozarts Geist geschrieben, welche ebenfalls nächstens bei mir erscheinen und gewiß allen Verehrern Mozarts höchstwillkommen seyn werden. Offenbach a. M. im Monat August 1800. Johann André". Zwischen der Publikation von Oeuvre 76 und 82 von Mozart liegt also ein Zeitraum von mindestens 16 Monaten. Denn tatsächlich erst mit Oeuvre 82 aus dem Verlagshaus André beginnt die lückenlose Reihe von Publikationen auf der Basis von authentischem Material⁸:

| | | | |
|------------|------------------------------------|----------------------------|-----------------------|
| Oeuvre 82, | No. 1, Konzert für Klavier | KV 503 | VN 1415 |
| | No. 2, Konzert für Klavier | KV 595 | VN 1416 |
| | No. 3, Konzert für Klavier | KV 491 | VN 1417 |
| | No. 4, Konzert für Klavier | KV 482 | VN 1418 |
| | No. 5, Konzert für Klavier | KV 488 | VN 1419 |
| | No. 6, Konzert für Klavier | KV 467 | VN 1420 ⁹ |
| Oeuvre 83, | Konzert für zwei Klaviere | KV 365 | VN 1421 |
| Oeuvre 84, | Konzert für Klavier | KV 246 | VN 1422 |
| Oeuvre 85, | Rondo für Violine | KV 373 | VN 1423 |
| Oeuvre 86, | Andante für Flöte | KV 315 | VN 1424 ¹⁰ |
| Oeuvre 87, | Sinfonie | KV 504 | VN 1478 ¹¹ |
| Oeuvre 88, | Sinfonie | KV 297 | VN 1482 |
| Oeuvre 89, | Zwei Bläser-Serenaden zu 8 Stimmen | KV 375, 388 | VN 1503 |
| Oeuvre 90, | Fünf Bläser-Divertimenti | KV 213, 240, 252, 253, 270 | VN 1504 |

8 Die verdienstvolle Arbeit von W. Matthäus, *Johann André. Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772–1800*, Tutzing 1973, konnte für die Reihung ab Oeuvre 82 nicht herangezogen werden. Sie endet mit der Verlagsnummer 1400.

9 Die Nummer 1 dieser Werkreihe wurde auf Kosten von Constanze Mozart publiziert, die Auflage von Jean André aufgekauft. Unterhalb der Titelvignette wurde die Verlagsnummer 1415 nachgetragen sowie die Verlagsangabe: „Se trouve chés J. André à Offenbach s/m, qui a acheté de M^e Mozart toute cette édition, ainsi que beaucoup de manuscrits de feu son époux“. Der Titel aber lautet: *CONCERTO per il/Clavicembalo o Piano Forte / . . . N^o 1. del retaggio defunto pubblicato alle spese della Vedova. /Si trova da tutti buoni mercanti/di Musicali*. Die Werknummer 82 erscheint weder auf dem Titelblatt noch im Kopftitel. Der Titel der André-Publikation – mit der VN 1415 auf dem Titelblatt und auf jeder Textseite der Stimmen – lautet: *N^o [1] des/Six grands concertos/pour le/PIANO-FORTE / . . .* Dies ist ein Sammeltitle zu den Nummern 1–6 – die Zahl wurde jeweils handschriftlich eingetragen – mit allerdings unterschiedlichen Zusätzen: „Edition faite d'après la partition en manuscrit“, wie in Andrés Anzeige angekündigt, und „Edition faite d'après le manuscrit original“. Die Nummern 2–5 wurden von Bismann & Rühl am 6. September 1800 im *Frankfurter Staats-Ristretto* angezeigt, 1–6 von Gayl & Hedler zwei Tage darauf.

10 Die genannten Oeuvres 83–86 tragen den Zusatz „Edition faite d'après la partition en manuscrit“. Im *Frankfurter Staats-Ristretto* wurden sie von Bismann & Rühl – der Reihe nach – angezeigt am 6., 5., 6., 5. September 1800. – Die 2. Auflage von Oeuvre 84 hat die VN 4688.

11 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 6. September 1800 (Bismann & Rühl).

| | | | |
|------------|--|--|---|
| Oeuvre 91, | Partita für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagot- te, Kontrabaß | KV 361 | VN 1505 ¹² |
| Oeuvre 92, | Konzert für Horn | KV 447 | VN 1507 ¹³ |
| Oeuvre 93, | Ein musikalischer Spaß, Divertimen- to für Streicher und 2 Hörner | KV 522 | VN 1508 ¹⁴ |
| Oeuvre 94, | Sechs Streichquartette | KV 168, 169, 170, 171, 172, 173 | VN 1509/10 ¹⁵ |
| Oeuvre 95, | liv. I, Märsche für Orchester liv. II, Märsche für Orchester liv. III, Märsche für Orchester | | VN 1511 VN 1661 VN 1784 ¹⁶ |
| Oeuvre 96, | Konzert für Fagott | KV 191 | VN 1512 ¹⁷ |
| Oeuvre 97, | Flötenquartett | KV 285? | VN 1513 ¹⁸ |
| Oeuvre 98, | No. 1, Konzert für Violine No. 2, Konzert für Violine No. 3, Konzert für Violine No. 4, Konzert für Violine No. 5, Konzert für Violine | KV 207 KV 211 KV 216 KV 218 KV 219 | VN 1514 VN 1515 ¹⁹ VN 1516 VN 1517 ²⁰ VN 1518 |

12 Die eigenschriftliche Sparte im Besitz von André trug die Aufschrift (von fremder Hand) „*gran Partitta/Del Sig^{te} Wolfgang Mozart*“. Sie ging 1803 durch Schenkung an den Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt. Die André-Ausgabe mit der Verlagsnummer 1505 – ich habe sie nicht gesehen – ist zwei Jahre früher als die von Köchel ⁶1964 genannte Wiener „*Erstausgabe*“ von 1803 zu datieren. – Die Adaptierung von Franz Gleissner als Sinfonie concertante für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner – die Besetzungsangabe im Köchel ⁶1964 ist falsch! – hat die Verlagsnummer 1506. Vermerk zu Oeuvre 88: „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*“, zu Oeuvre 90: „*Edition d'après l'original de l'auteur*“. – Vom Jahrgang 1801 des *Frankfurter Staats-Ristretto* sind nur die Nummern 22 bis 87 (6. Februar bis 30. Mai) vorhanden (vgl. dazu auch G. Hagelweide, *Deutsche Zeitungsbestände in Bibliotheken und Archiven*, Düsseldorf 1974, S. 139). Keine Anzeige der Oeuvres 88 bis 91 in diesem Zeitraum.

13 „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*“. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 22. November 1800 (Gayl & Hedler).

14 „*Nach dem Originalmanuscripte des Autors herausgegeben*“. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 3. April 1802 (Bismann & Rühl).

15 „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*“. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 22. November 1800 (Gayl & Hedler).

16 „*Edition faite d'après le manuscrit original de l'auteur*“. Die Märsche entstammen – mit Ausnahme von Oeuvre 95 liv. I no. 1–3, liv. II no. 2 und liv. III no. 4 – den Opern *La Clemenza di Tito*, *Così fan tutte* und *Idomeneo, Rè di Creta*.

17 Die 2. Auflage trägt die Verlagsnummer 2150.

18 Der André-Druck Oeuvre 9 mit der Verlagsnummer 4376 wird von Alexander Weinmann für RISM A I, Band 6 – unter M 6203 – fälschlich als KV 298 identifiziert. Bei Oeuvre 9 aber handelt es sich um eine Adaptierung der Violinsonate KV 454 für Flötenquartett. Obwohl nun zu KV 298 keine Veröffentlichung bei André nachgewiesen werden kann, glaube ich, Oeuvre 97 als Erstdruck der Originalgestalt des Flötenquartetts KV 285 identifizieren zu können, dessen Eigenschaft im Besitz von André war. Ein Exemplar dieses Erstdrucks habe ich nicht gesehen.

19 „*Edition faite d'après le manuscrit original*“.

20 Der von Alexander Weinmann für RISM A I, Band 6 – unter M 5747 – identifizierte André-Druck zu KV 218 ist so zu charakterisieren: es handelt sich um die Fotokopie eines André-Druckes ohne Verlagsnummer mit der Opuszahl 121. Der Druck wird von Köchel ⁶1964 mit *ca. 1807* datiert. Seine Spezifikation als Erst- oder Frühdruck ist ebenso falsch wie seine Datierung. Oeuvre 121 wird noch nicht einmal im Katalog des Jean André à Offenbach von 1833 genannt!

| | | | |
|-------------|--|----------------|-----------------------|
| Oeuvre 99, | Adagio und Rondo für Violine | KV 261 und 269 | VN 1519 ²¹ |
| Oeuvre 100, | Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola, Violoncello | KV 617 | VN 1523 ²² |
| Oeuvre 101, | Oboenquartett | KV 370 | VN 1524 ²³ |
| Oeuvre 102, | Konzert für zwei Klaviere | KV 242 | VN 1557 ²⁴ |
| Oeuvre 103, | Zwei Rondos für Klavier | KV 382, 386 | VN 1559 ²⁵ |
| Oeuvre 104, | Konzertante Sinfonie für Violine und Viola | KV 364 | VN 1588 ²⁶ |
| Oeuvre 105, | Konzert für Horn | KV 417 | VN 1590 ²⁷ |
| Oeuvre 106, | Konzert für Horn | KV 495 | VN 1591 |
| Oeuvre 107, | Konzert für Klarinette | KV 622 | VN 1595 ²⁸ |
| Oeuvre 108, | Klarinettenquintett | KV 581 | VN 1602 ²⁹ |
| Oeuvre 109, | Hornquintett | KV 407 | VN 1631 ³⁰ |
| Oeuvre 110, | Violinsonate (Fragment) | KV 404 | VN 1835 ³¹ |
| Oeuvre 111, | Klaviersonate | KV 310 | VN 1947 |
| Oeuvre 112, | Klaviersonate | KV 545 | VN 2142 |
| Oeuvre 113, | Klaviersonate | KV 576 | VN 2143 ³² |
| Oeuvre 114, | Maurerische Trauermusik | KV 477 | VN 2193 ³³ |
| Oeuvre 115, | Rondo Allegretto grazioso (aus der Klaviersonate KV 309) | | VN 2321 |
| Oeuvre 116, | Violinsonate | KV 547 | VN 2923 ³⁴ |

Eine Relation von Oeuvre 76 zum musikalischen Nachlaß Mozarts kann nur unter dem Gesamtaspekt der Mozart-Publikationen v o r und n a c h der Erwerbung des Nachlasses durch André hergestellt werden. Da nun authentische Mozart-Erstdrucke aus dem Verlagshaus André ihrem Umfang nach bislang eine unbekannte Größe waren³⁵, mußte das Plattenbuch 1–5000 des Verlegers herangezogen werden. Die Identifizierung der dort genannten Oeuvres 82–116 war möglich auf der Basis der – zum Teil wenigstens – noch vorhandenen Archiv-Exemplare, der 1. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (1862) und der Nachweise aus RISM A I, Band 6 (1976). Der Qualitätsbegriff authentischer – oder doch wenigstens autorisierter – Mozart-Erst-

21 „Edition faite d'après la partition en manuscrit“.

22 Keine Anzeige der Oeuvres 95–100 im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

23 „Edition faite d'après la partition en manuscrit“. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 28. November 1800 (Gay & Hedler). – Die 2. Auflage hat die Verlagsnummer 4850.

24 Mozarts Adaptierung des Konzerts für drei Klaviere: „*I Soli del Concerto à tre Cembali, accomodati à due*“.

25 Keine Anzeige der Oeuvres 102 und 103 im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

26 Keine Anzeige im *Frankfurter Staats-Ristretto*. – Die Adaptierung für Klavier vierhändig von Julius André hat die gleiche Verlagsnummer.

27 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 2. April 1802 (Gayl & Hedler).

28 Adaptierung für Viola „*par un amateur*“ (Verlagsnummer 1613).

29 Adaptierungen für Klavier, Violine, Viola, Violoncello (Verlagsnummer 1702); für Flöte, 2 Violinen, Viola, Violoncello (1723, 2. Auflage: 3855); für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello (1724).

30 Keine Anzeige der Oeuvres 106–109 im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

31 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 31. Oktober 1803 (Gayl & Hedler).

32 Keine Anzeige der Oeuvres 111–113 im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

33 „*Nach dem Originalmanuscripte des Autors herausgegeben*“. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 10. September 1805 (Bismann & Rühl).

34 Keine Anzeige der Oeuvres 115 und 116 im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

35 Sie konnten für *Köchel* 61964 und für RISM A I, Band 6 (1976) nur zum Teil erfaßt werden, Wolfgang Matthäus aber hatte diesen Komplex wegen der zeitlichen Eingrenzung seines Themas noch nicht berücksichtigt.

drucke wird verdeutlicht durch das vergleichsweise Heranziehen der Oeuvres 62–81 des gleichen Verlagshauses, die fast durchweg unter die Adaptierungen einzuordnen sind³⁶:

| | | | |
|------------|---|----------------|--------------------------|
| Oeuvre 62, | Klaviersonate | Anhang 136 | VN 1158 ³⁷ |
| Oeuvre 63, | Klaviervariationen | Anhang 286 | VN 1159 ³⁸ |
| Oeuvre 64, | Drei Streichquartette | Anhang 167 | VN 1207 ³⁹ |
| Oeuvre 65, | Drei Streichquartette | Anhang 167a | VN 1224 ⁴⁰ |
| Oeuvre 66, | Klaviervariationen | Anhang 289 | VN 1226 ⁴¹ |
| Oeuvre 67, | Konzert für Klavier | KV 450 | VN 1233 ⁴² |
| Oeuvre 68, | Drei Flötenquartette | Anhang 168 | VN 1248 ⁴³ |
| Oeuvre 69, | Sechs Klarinettenduette | Anhang 158/159 | VN 1249/50 ⁴⁴ |
| Oeuvre 70, | Zwölf Violinduette | Anhang 152 | VN 1252-55 ⁴⁵ |
| Oeuvre 71, | Rondo für Klavier | KV 511 | VN 1260 ⁴⁶ |
| Oeuvre 72, | Ouverture zur Oper <i>Idomeneo, Rè di Creta</i> | KV 366 | VN 1261 ⁴⁷ |
| Oeuvre 73, | Streichquintett | KV 174 | VN 1264 ⁴⁸ |
| Oeuvre 74, | Sechs Flötenduette | Anhang 154/155 | VN 1277/78 ⁴⁹ |

36 Hier können wir weitgehend der o. a. (Anm. 8) Arbeit von Wolfgang Matthäus folgen.

37 Apokryph! Der Autor vom 1. Satz *Allegro* ist unbekannt (vermutlich August Eberhard Müller), 2. Satz *Andante* ist der gekürzte Mittelsatz von KV 450, 3. Satz *Minuett* (vermutlicher Autor A. E. Müller), 4. Satz *Rondo* ist ein Konglomerat aus Finalsätzen der Klavierkonzerte KV 450, 456, 595. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 18. Mai 1798 (Bismann & Rühl). – André numeriert lückenlos seine Mozart-Publikationen ab Oeuvre 14. Sie sind sämtlich nach 1791 zu datieren.

38 Apokryph! Der Autor heißt August Eberhard Müller. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 10. Mai 1798 (Gayl & Hedler).

39 „*Mis au jour par Pleyel*“. Adaptierung der Klaviersonate KV 570 und der Violinsonaten KV 526 und 481; vgl. Oeuvre 68! *Frankfurter Staats-Ristretto*: 27. September 1798 (Gayl & Hedler).

40 Noch nicht im *Köchel* 1862 genannt. Adaptierung des Klaviertrios KV 548 und der Streichquintette KV 516 und 593. Nicht im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

41 Apokryph! Der Autor heißt Emanuel Aloys Förster. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 18. Januar 1799 (Bismann & Rühl).

42 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 19. März 1799 (Bismann & Rühl).

43 Adaptierung der Klaviersonate KV 570 und der Violinsonaten KV 526 und 481; vgl. Oeuvre 64! *Frankfurter Staats-Ristretto*: 26. April 1799 (Gayl & Hedler). – Im RISM A I, Band 6 (1976) sind unter M 6617 fälschlich die nach KV 378, 380, 496 adaptierten Streichquartette identifiziert worden!

44 Adaptierung der Violinsonaten KV 378, 376, 379, 296, der Klaviersonate KV 310, des Streichquartetts KV 575; vgl. Oeuvre 74! *Frankfurter Staats-Ristretto*: 11. Juni 1799 (Bismann & Rühl).

45 Adaptierung der Violinsonaten KV 378, 376, 379, 296, der Klaviersonate KV 310, des Streichquartetts KV 575, der Violinsonate KV 380, des Klaviertrios KV 564, der Violinsonaten KV 454, 377, der Klaviertrios KV 548, 496; vgl. die Oeuvres 69, 74, 75, 77. *Frankfurter Staats-Ristretto*: (1–6) 26. April, (7–12) 8. Juni 1799 (Gayl & Hedler).

46 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 26. April 1799 (Bismann & Rühl).

47 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 29. März 1798 (Gayl & Hedler). – Die 2. Auflage hat die Verlagsnummer 5116.

48 *Frankfurter Staats-Ristretto*: 2. April 1799 (Bismann & Rühl).

49 Adaptierung der Violinsonaten KV 378, 376, 379, 296, der Klaviersonate KV 310, des Streichquartetts KV 575; vgl. die Oeuvres 69 und 70 (1–6). *Frankfurter Staats-Ristretto*: 11. Juni 1799 (Bismann & Rühl).

| | | | |
|------------|--|----------------|--------------------------|
| Oeuvre 75, | Sechs Flötenduoette | Anhang 156/157 | VN 1282/83 ⁵⁰ |
| Oeuvre 76, | Konzert für Violine | KV 264 | VN 1288 ⁵¹ |
| Oeuvre 77, | Sechs Klarinettenduette | Anhang 160/161 | VN 1290/91 ⁵² |
| Oeuvre 78, | Drei Flötenquartette | Anhang 169 | VN 1310 ⁵³ |
| Oeuvre 79, | Drei Klarinettenquartette | Anhang 170 | VN 1311 ⁵⁴ |
| Oeuvre 80, | Ouverture zur Oper <i>Così fan tutte</i> | KV 588 | VN 1362 ⁵⁵ |
| Oeuvre 81, | Drei Flötenquartette | Anhang 170 | VN 1375 ⁵⁶ |

Der Exkurs in Bereiche der Quellenkunde förderte zwar bislang unbekannt Details zur Mozart-Überlieferung zutage, nicht aber positive Erkenntnisse zur Authentizität von KV 268. Sicherlich hatte die von Eck etwa zu Beginn des Jahres 1798 abgelieferte Musikhandschrift die Autorenbezeichnung Mozart. Ohne diese Absicherung hätte André in Konkurrenz mit Wiener Musikverlegern die Publikation gar nicht riskieren können⁵⁷. Von diesem „Mozart“ aber ist – soweit wir bisher sehen – nicht eine einzige Kopie aus dem 18. Jahrhundert überliefert. Weder ohne Autorenbezeichnung noch unter Ecks oder Mozarts Namen. Eck oder Mozart: das muß also hier die Kardinalfrage bleiben.

Ein wertvolles Indiz für die Herkunft von KV 268 bietet nun Blume in seinem Aufsatz⁵⁸ mit dem Hinweis auf die Spielmanier *Sopra una corda*. Die hier aus klanglichen – nicht aus spieltechnischen! – Rücksichten geforderte Ausführung einer Phrase auf der G-, D- oder A-Saite ist ganz offensichtlich ein Privileg der französischen Geigerschule ab Mitte der 1780er Jahre. Diese Spielmanier initiierte Giovanni Battista Viotti: frühestes Beispiel in seinem 7. Violinkonzert. Wir finden sie dann bei Nicola Mestrino († 1789) und Johann Friedrich Eck, die mit Viotti befreundet waren, bei Rodolphe Kreutzer und dem Viotti-Schüler Pierre Rode⁵⁹. Anschließend nun ein paar Beispiele mit der Spielanweisung *sur la 4e*:

50 Adaptierung der Violinsonate KV 380, des Klaviertrios KV 564, der Violinsonaten KV 454, 377, der Klaviertrios KV 548, 496; vgl. die Oeuvres 70 (7–12) und 77. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 28. Juni 1799 (Gayl & Hedler).

51 Apokryph! Der Autor heißt vermutlich Johann Friedrich Eck. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 20. Mai 1799 (Gayl & Hedler).

52 Adaptierung der Violinsonate KV 380, des Klaviertrios KV 564, der Violinsonaten KV 454, 377, der Klaviertrios KV 548, 496; vgl. die Oeuvres 70 (7–12) und 75. Nicht im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

53 Adaptierung der Klaviersonate zu vier Händen KV 497, der Klaviertrios KV 548, 498. *Frankfurter Staats-Ristretto*: 13. August 1799 (Gayl & Hedler gleichzeitig mit Bismann & Rühl).

54 Adaptierung der Violinsonaten KV 378, 380, des Klaviertrios KV 496; vgl. Oeuvre 81! *Frankfurter Staats-Ristretto*: 26. Juli 1799 (Gayl & Hedler gleichzeitig mit Bismann & Rühl).

55 Nicht im *Frankfurter Staats-Ristretto*.

56 Adaptierung der Violinsonaten KV 378, 380, des Klaviertrios KV 496; vgl. Oeuvre 79! *Frankfurter Staats-Ristretto*: 6. Dezember 1799 (Bismann & Rühl).

57 Die mit „*Leipziger Neujahrsmesse 1762*“ datierte Nacherinnerung des Leipziger Musikverlegers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf – vgl. seinen *Catalogo delle Sinfonie, Parte Ima, 1762* – ist inhaltlich unmöglich auf die Jahre 1798/99 zu projizieren!

58 Ebenda, S. 218. Blume merkt an: „*The striking and un-Mozartean expression marks (e.g. „Una corda G“ in all three movements . . .) are already found in the first edition*“.

59 Die Violinkonzerte von Rode wurden erst nach 1790 publiziert. Sie werden hier nicht in Betracht gezogen. Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings, daß Anton Stamitz – er fiel 1789 in geistige Umnachtung und hat danach kein Violinkonzert mehr geschrieben – sich in seinen 24 Violinkonzerten nicht dem *Sopra una corda*-Spiel zugewandt hat.

Viotti, Violinkonzert Nr. 7 in B-dur
1. Satz *Allegro maestoso*

Sieber, Paris ohne VN

4e Corde - - - - - 3e Corde 4e Corde -

Mestrino, Violinkonzert Nr. 1 in A-dur
1. Satz *Maestoso*

Sieber, Paris ohne VN

sur la 4e

Eck, Violinkonzert Nr. 2 in G-dur
3. Satz *Rondo Allegro*

Sieber, Paris VN 1030⁶⁰

Sopra la 4ta

Eck, Violinkonzert Nr. 3 in d-moll
3. Satz *Rondo Allegro*

Sieber, Paris VN 1070

sur la 4e

60 Im Violinkonzert Nr. 1 in E-dur beschränkt sich Eck beim *Sopra una corda*-Spiel auf die Anweisungen *sur le 3^e* bzw. *2^e et 3^e*. Die knappen Einwüfe *sur la 4^e* im 3. Satz *Rondo* sind nicht charakteristisch für diese Spielmanier. In seinem Violinkonzert Nr. 4 in E-dur unterbleibt jede Anweisung (ebenso wie in den Violinkonzerten Nr. 9–12 von Mestrino, die von Sieber bzw. Naderman in Paris aus dem Nachlaß des Autors publiziert wurden – sie wurden möglicherweise vor 1786 geschrieben).

Kreutzer, Violinkonzert Nr. 1 in G-dur
1. Satz *Allegro moderato* (Zitat in der Untermediante!)

Sieber, Paris VN 1095

4e corde

„Mozart“, Violinkonzert in Es-dur
1. Satz *Allegro moderato*

André, Offenbach VN 1288

una corda G

2. Satz *Un poco adagio*

corda G

corda G

3. Satz *Rondo Allegretto*

Der Vergleich mit den Beispielen von Viotti, Mestrino, Eck und Kreutzer gibt uns allein schon auf der Basis einer – jetzt allerdings mit überzeugender Perfektion angewandten – Spielmanier die Gewißheit, daß KV 268 keinesfalls vor 1790 geschrieben wurde.

Auch wenn wir für eine Publikation kurz vor 1800 den modernen Akzidentiengebrauch – Geltungsdauer des Akzidents im gleichen Oktavraum für einen Takt – nicht konsequent erwarten dürfen: bei KV 268 wird das Akzidents sehr unregelmäßig gesetzt und dadurch die Tonstufe nicht exakt festgehalten, so daß ein (potentieller) Editor gezwungen ist, den Text zu modifizieren. Zur Verdeutlichung ein Beispiel aus KV 268:

1. Satz *Allegro moderato*, Takt 138–141 (Zusätze in Klammern)



Da die korrespondierenden Spielfiguren (Takt 311–314) zum Vergleich nicht herangezogen werden können – dort sind die Akzidentien ebenso unkorrekt gesetzt! – muß ein (potentieller) Editor seine Textmodifikationen dem „gelenkten Zufall“ überlassen. Solche Unkorrektheiten – sie sind erfahrungsgemäß weniger dem Stecher als dem Autor anzulasten – sind auf eine allzu flüchtige Niederschrift durch den Autor zurückzuführen, der zur Unterlassung und zur Undeutlichkeit tendiert. Und ebendiese Tendenz finden wir bei Eck und seinen Violinkonzerten Nr. 1–4.

KV 268 stellt bogen- und grifftechnisch eine imponierende Leistung der französischen Geigerschule dar⁶¹. Solche Leistungen werden in Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* von 1756 auch nicht andeutungsweise vermittelt. Auf der Grundlage dieser Methode lassen sich darüber hinaus spezielle grifftechnische Probleme in KV 268, wie chromatische Skalen in Oktavgängen, Lagenwechsel über die volle Griffbrettlänge und *Sopra una corda*-Spiel, nicht mehr bewältigen. Denn diese „moderne“ Violintechnik basiert auf einer geigenbautechnischen Veränderung: einer Veränderung der Mensur⁶², die beim Geigenhals, Griffbrett und Steg sichtbar wurde, die einen wesentlich stärkeren Spannungsdruck der Saiten erlaubte – Verlängerung der Saiten, Anhebung der Stimmung – und die die Violine damit den klanglichen Forderungen des großen Konzertsaals anpaßte. Auf dieser Veränderung beruht letztlich auch das *Sopra una corda*-Spiel mit seiner stark differenzierten Ausdrucksdynamik auf der *G*-, *D*- oder *A*-Saite.

61 Der Italiener Viotti war dazu prädestiniert, zum Initiator einer neuen geigentechnischen Entwicklung in Frankreich zu werden.

62 Alte Violinen mit originaler Mensur sind heute selten geworden. Sie wurden fast durchweg um die Wende zum 19. Jahrhundert umgebaut.

Die Echtheitsprüfung auf quellenkritischer und geigentechnischer Basis besagt noch nicht, daß Johann Friedrich Eck KV 268 geschrieben haben muß. Wir können aber deduzieren: Autor unbekannt (vermutlich Johann Friedrich Eck)⁶³.

Robert Eitners ungenaue Zitierung der überlieferten Stimmenkopien Eckscher Violinkonzerte nehmen wir zum Anlaß einer bibliographischen Erfassung der Drucke und des Nachweises ihrer Identität mit den Handschriften⁶⁴:

No. 1 E-dur Sieber, Paris VN 1021, identisch mit:

Oeuvre 1 Livre [2] André, Offenbach VN 572, 2. Auflage 1365. Kein Nachweis einer Kopie.

No. 2 G-dur⁶⁵ Sieber, Paris VN 1030, identisch mit:

Oeuvre 1 Livre [1] André, Offenbach VN 336, 2. Auflage 1364 und einer Kopie in der Proske-Bibliothek Regensburg, Sammlung Mettenleiter 3775.

No. 3 d-moll Sieber, Paris VN 1070, identisch mit:

Oeuvre 2 Livre [1] André, Offenbach VN 573.

Kein Nachweis einer Kopie.

No. 4 E-dur Sieber, Paris VN 1079, identisch mit:

Oeuvre 2 Livre [2] André, Offenbach VN 574, einer Kopie in der Fürstlichen Bibliothek Harburg, III 4 $\frac{1}{2}$ 2^o 1109 und einer Kopie in der Proske-Bibliothek Regensburg, Sammlung Mettenleiter 3773.

No. 5 A-dur André, Offenbach VN 1855.

Kein Nachweis einer Kopie.

Unter der Signatur Mettenleiter 3908 verwahrt die Proske-Bibliothek in Regensburg ein weiteres Violinkonzert in E-dur mit der (falschen) Autorenbezeichnung „Eck“. Hier handelt es sich um die Stimmenkopie des 2. Violinkonzerts von Ferdinand Fränzl.

Karl Michael Komma⁶⁶ stellt Ecks Violinkonzerte auf eine Stufe mit den Fränzlschen – sicherlich meint er Ferdinand Fränzl – Kompositionen: „*Sie sind dort am stärksten, wo das Virtuose (z. B. in den Rondosätzen) die Thematik prägt*“. Diese Bemerkung ist einzuschränken: nur Ecks (unthematische) Rondocouplets sind virtuos angelegt⁶⁷. Die Refrainthemen aber – ausgenommen vielleicht das 5. Violinkonzert mit dem *Rondo Espagnole* – sind von einer elementaren Einprägsamkeit⁶⁸ und ohne jedes virtuose Beiwerk. Von einer virtuos ausgeprägten Thematik kann hier wirklich keine Rede sein!

Wenn wir das Violinkonzert KV 268 als Prototyp eines allgemein verbindlichen Zeitstils um 1790 betrachten wollen – der Verfasser möchte es aus spieltechnischen Gründen sogar in die

63 Friederike André (†) und Margrit Thomas-André sei für ihr freundliches Entgegenkommen bei der Benutzung des Verlags-Archivs verbindlichst gedankt.

64 Wir sollten nie vergessen, daß der Münchner Hofmusikdirektor im Alter von eben 33 Jahren wegen einer standesungleichen Liaison außer Landes flüchten mußte und der vollkommenen – (selbstgewählten?) – Anonymität verfiel: Johann Friedrich Eck, der nach dem Urteil seiner Zeitgenossen beispiellose Erfolge auf den Konzertpodien Europas errungen hatte und der Giovanni Battista Viotti an die Seite gestellt wurde. – Ecks 5. Violinkonzert und sein Doppelkonzert für zwei Violinen wurden möglicherweise noch vor 1800 komponiert.

65 W. Hofmann besorgte 1972 eine Neuauflage (Klavierauszug mit Solostimme) für VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig.

66 Artikel *Eck* in *MGG* 3, 1954.

67 Ecks Violinkonzerte repräsentieren die Kunst des komponierenden Violinvirtuosen. Es ist dessen gutes Recht, Teile seiner Konzerte auf virtuos Hochglanz zu bringen. Wie schreibt doch Jean-Philippe Rameau schon 1724: „*On peut passer . . . des reprises [couplets] d'un Rondeau, qu'on trouvera trop difficiles*“.

68 Diese Einprägsamkeit ist absolut kein Privileg von Mozart! Wir können demnach die Qualität eines Refrainthemas im Rondeau – oder gar nur seines Themenkopfs (Alfred Einstein) – bei KV 268 nicht als Entscheidungshilfe pro Mozart heranziehen.

Zeit nach 1790 verlegen –, dann sollten wir uns auch darauf besinnen, daß Mozart nach dem 16. Juli 1777 überhaupt kein Violinkonzert mehr geschrieben hat. Auch sollten wir uns von vorgefaßten Meinungen endlich frei machen, das „herorragende“ *Allegro moderato* etwa würde von Mozart stammen (Alfred Einstein) oder – welche Phantasmagorie – die Themen der Ecksätze seien mit denen der *Sinfonia concertante* KV 364 oder des Konzerts für zwei Klaviere KV 365 verwandt (Cecil Bernard Oldman). Eine These übrigens, die im Köchel ³1937 prompt ihren Niederschlag fand: die Werkzahl 268 wurde in 365 b geändert.

Mozart schrieb in den Jahren 1782–86 fünfzehn Klavierkonzerte. Warum sollte der Personalstil des in Wien komponierenden Klaviervirtuosen nicht in den folgenden Jahren 1786–90 von einem komponierenden Violinvirtuosen in München aufgegriffen worden sein? Und „herorragende“ Violinkonzerte schrieben auch sie, die Violinvirtuosen dieser Zeit⁶⁹ Wilhelm Cramer, Giovanni Mane Giornovich (Jarnovic) I-XV, Rodolphe Kreutzer I und II, Nicola Mestrino, Joseph Boulogne de Saint-Georges, Carl und Anton Stamitz ebenso wie Giovanni Battista Viotti I-XVIII⁷⁰. Und wenn wir schließlich noch Ecks Violinkonzerte I-IV (vor 1790) und KV 268 (nach 1790?) zum Stilvergleich mit Mozarts Klavierkonzerten von 1782 und später heranziehen, dann wird erst so recht augenfällig, wie fließend „die Grenze zwischen den Genies und ihren besten Zeitgenossen“ ist (Jens Peter Larsen).

Die frühen Violinkonzerte von Eck – ihre Pariser Erstdrucke wurden vom Frankfurter Musikalienhandel bereits angeboten, als der komponierende Violinvirtuose eben erst 23 Jahre alt war! – tragen unverkennbar Züge der Pariser Geigerschule. Im Vordergrund steht hier wohl Giovanni Battista Viotti, dem ja zwei der Andréschen Nachdrucke gewidmet sind. Von den Mannheimern Wilhelm Cramer und Ignaz Fränzl könnte Eck die besonders im Eingangstutti ausgeprägte sinfonische Anlage der Konzerthauptsätze übernommen haben. In diesen interessiert uns Durchführung und Reprise, jene ergeben Experimentierfelder eines befähigten Talents. In der Durchführung (2. Solo) des I. Konzerts in *E*-dur wird ein neues Thema in der Dominanttonart eingeführt: ein ganz normaler Vorgang beim Konzert der Pariser Geigerschule. Seine viertaktige Halbperiode aber wird – und hierin zeigen sich Fähigkeit und Schule – zur zehntaktigen Periode erweitert um schließlich als Doppelperiode im 18. Takt in eine virtuos angelegte Übergangspartie zu münden, kombiniert mit den koloristischen Zügen – *sur la 3^e et 2^e [corde]* – eines *A*-dur-Themas. Jeder dieser Motivkomplexe entspringt einer spontanen Eingebung. Die ohne jede weitere Vorbereitung einsetzende Reprise – als 3. Soloeinsatz gerade noch erkennbar! – bringt das Material der Exposition in verkürzter Form. Der Themengruppe folgt wiederum eine Übergangspartie, die mit zwar virtuoser aber keinesfalls artistischer Entfaltung den Trillerabschluß über dem Dominantdreiklang mit Quartvorhalt immer wieder verzögert: in ihrer Differenziertheit eine recht effektvolle Musik!

Die achttaktige Periode des Durchführungsthemas im II. Konzert *G*-dur erscheint gleichfalls in der Dominanttonart, hier allerdings grifftechnisch weniger exponiert als im I. Konzert. Der Halbschluß öffnet sich zu einer *d*-moll-Episode hin, die zur Doppelperiode erweitert wird, um (wiederum) im 18. Takt zu gebrochenen Dreiklängen mit der tiefalterierten Sekunde als harmoniefremdem Ton überzuleiten: eine für das magyrische Zigeuner-Molldur charakteristische Einfärbung! Die Reprise wird diesmal durch das 3. Tutti ausreichend vorbereitet. Die Abfolge des thematischen Materials entspricht der der Exposition, die Aufzeichnung bleibt wiederum frei

69 Mit 1790 wollen wir eine obere Zeitgrenze für die Drucke der Violinkonzerte festlegen. Deshalb machen wir vom Gesamtwerk von Fall zu Fall Abstriche.

70 Davon sind die Neuauflagen greifbar: Giornovich Nr. I, Klavierauszug mit Solostimme, Orchesterstimmen (W. Lebermann), B. Schott's Söhne, Mainz 1962; Nr. II, Klavierauszug und Solostimme (J. Zathay), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1976; Nr. IV, Klavierauszug und Solostimme, Partitur und Orchesterstimmen (W. Lebermann), C. F. Peters, Frankfurt 1968. A. Stamitz, Nr. VIII (der Berault/Durieu-Reihe), Klavierauszug und Solostimme, Partitur und Orchesterstimmen (K. Schultz-Hauser), Hug & Co., Zürich 1967. Viotti Nr. II, Klavierauszug und Solostimme, Partitur und Orchesterstimmen (W. Lebermann), B. Schott's Söhne, Mainz 1968 und 1974.

von jeder Schablone. Verkürzung und Erweiterung beeinflussen vorteilhaft den Bewegungsimpetus⁷¹.

In der Exposition des Konzerthauptsatzes des III. Konzerts in *d*-moll wird nach der Zitierung des 1. Themas durch den Solisten – diesmal mit schöner Regelmäßigkeit als zwei achttaktige Perioden aufgezeichnet – die anschließende Sechzehntelfiguration mit der hochalterierten Quarte in das Timbre des magyarischen Zigeuner-Moll eingestimmt. Sie bringt insgesamt drei Motivkomplexe. Das verhältnismäßig breit angelegte 2. Tutti bereitet zusammen mit einer vierzehntaktigen Überleitungspartie des Solisten das Durchführungsthema vor. Der neu eingeführte *A*-dur-Gedanke ist allerdings sehr „populär“. Es spricht aber für Ecks feines Stilgefühl, daß er nur in diesem einen Fall auf diesen Melodietyp zurückgegriffen hat. Der Einsatz der Reprise wird diesmal überhaupt nicht vorbereitet: das verkürzte, nach *a*-moll transponierte 1. Thema setzt unmittelbar nach einer bis ins viergestrichene *e* geführten magyarischen Molldur-Passage ein, die in einer Fermate gipfelt – eine bloße Unterbrechung also ohne jegliche Schlußbildung! Schließlich wird noch das 3. Thema aufgegriffen. Das folgende Beispiel soll verdeutlichen, zu welcher dramatischen *Stretta*-Wirkungen sich Eck – und nicht allein hier im 3. Konzert – aufschwingen kann.

The image shows a musical score for five staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including '8' and 'loco'. There are also trill markings ('tr') and fermatas. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is written in a single system with five staves.

Das neu eingeführte Durchführungssolo im IV. Konzert in *E*-dur steht wiederum in der exponierten Tonart *H*-dur und zeichnet sich durch noch zunehmende Ausweitung der Tonalität aus. Es ist zunächst in zwei viertaktige Halbperioden gegliedert und endet nach freier Entfaltung und mehrmaliger Bekräftigung der Dominantlage (von *E*-dur) im 15. Takt. Der *Minore*-Teil in der Tonikavariante umfaßt mehrere in unregelmäßiger Gliederung ineinandergreifende Motivkomplexe, darunter eine magyarische Halbperiode, die im 30. Takt in eine vielgestaltige Figuration mit *Accelerando*-Wirkung – Übergang von Achteltrioleten in Sechzehntelpassagen – und eine fast schon zur Formel erstarrte Kadenz mit Quartvorhalt mündet. Der Reprise bleibt

71 Johann Andrés Entscheidung, als frühesten Nachdruck im 18. Jahrhundert gerade dieses Konzert in sein Verlagsprogramm aufzunehmen, oder diejenige Wolfgang Hofmanns, das Konzert im 20. Jahrhundert erstmals zur Herausgabe vorzubereiten (vgl. Anm. 65), zeugt von musikalischem Sachverstand.

nach der thematischen Sättigung der Durchführung nur noch die Zitierung des 2. Themas, rückgeführt von der Dominanttonart in die Tonika. Die von jeder Motivik freie kurze Coda erlaubt Eck keine Zäsur für die bislang übliche (improvisierte) Kadenz.

Mit dieser Materialerschließung sollte ein weiterer Datierungsversuch zu KV 268 unternommen werden. Zweifellos liegt zwischen diesen vier Violinkonzerten und KV 268 mit seinen wesentlich tieferen Dimensionen, zum Beispiel in der Durchführung des Konzerthauptsatzes oder im *Minore*-Teil (Auftakt zu 43) des Mittelsatzes, ein Prozeß der Reifung, den wir dem jugendlichen Eck zugestehen müssen. Diese Prämisse schließt aber ein, daß auch Eck – nachdem KV 268 kaum mehr für Mozart in Anspruch genommen werden dürfte – dieses Violinkonzert nicht vor 1790 komponiert haben kann, auch und gerade wenn wir annehmen, daß dem Pariser Verleger die Manuskripte zu den vier Violinkonzerten schon 1788, im Jahr der Ernennung des 21jährigen Eck zum Münchner Hofkonzertmeister, vorgelegen haben müssen. Ganz so unbedarft war also der unbekannt Rezensent von 1799 vielleicht doch nicht, wenn er die Datierung von KV 268 in die Zeit nach Mozarts Tod verlegen wollte.

Das frühe Klavierquartett c-moll von Robert Schumann

von Wolfgang Boetticher, Göttingen

Aus Schumanns spätem *Tagebuch VIII* (1846–50) veröffentlichte der Verfasser 1939 einen merkwürdigen Text zum Verständnis des „*Romantischen*“ (der Begriff im Original unterstrichen)¹: „*Sehr gut erinnere ich mich einer Stelle in einer meiner Kompositionen (1828), von der ich mir sagte, sie sei romantisch, wo ein von der alten Musik abweichender Geist sich mir eröffnete, ein neues poetisches Leben sich mir zu erschließen schien (es war das Trio eines Scherzos eines Klavierquartetts).*“ Zugleich ermittelte er das Autograph des Werks in Privatbesitz und machte den fraglichen Alternativsatz (Trio) des *Minuetto* (nicht: Scherzo) im Notenbeispiel bekannt²: eine schwebende Akkordkette mit chromatischer Verschiebung der Binnentöne. Das neue Lebensgefühl hat Schumann selten so präzis registriert wie in dieser Rückschau. Im *Tagebuch III* (1831) fand der Verfasser eine ähnliche Stelle zu einem (bald verlassenen) Entwurf eines Klavierkonzertes³: „*Beim Himmel! könnt ich erwidern, dies scheint mir wie das erste in meinem Stil geschrieben, der sich zum Romantischen neigt.*“ Schumann bemerkt dabei „*mehr Gestalten und redende Charaktere.*“ – Die Existenz eines Klavierquartetts ist bereits im früheren Schrifttum vermutet worden. Der Jugendfreund Th. Töpken⁴ berichtete Jansen⁵, Schumann habe ihm 1829 in Heidelberg bemerkt, das Werk sei „*beim Abschiede von Leipzig für sei-*

1 W. Boetticher, *R. Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk . . .*, Phil. Diss. Berlin 1939 Berlin s. a., 1941, S. 354. Zitiert im folgenden: BS.

2 BS, S. 354, hiernach mehrfach abgedruckt, u. a. bei K. H. Wörner, *R. Schumann*, Zürich 1949, S. 39.

3 BS, S. 305.

4 Bild in W. Boetticher, *R. Schumann in seinen Schriften und Briefen* (=Klassiker der Tonkunst III), Berlin 1942, Tafel VII, Nr. 16. Zitiert im folgenden: BB.

5 F. G. Jansen, *Die Davidsbündler, aus R. Schumann's Sturm- und Drangperiode . . .*, Leipzig 1883, S. 69.

ne dortigen Freunde“ geschrieben worden. Wasielewski⁶ und hiernach P. und W. Rehberg⁷ nennen als Tonart *e*-moll, wie auch das Zitat aus Schumanns sog. „Projektenbuch“ (1828–33) bei G. Eismann⁸ als „*e*-moll“ gelesen ist, auch „*f*-moll op. V“, jüngst in dem Index von Eismanns verdienstlicher Edition⁹, ist fragwürdig, obschon die römische Ziffer als Opuszahl im Autograph (wie mehrmals im Tagebuch) verbürgt ist. Nach dem Tagebuch „*Hottentottiana*“ bestimmte der Verfasser bereits 1939 (BS) einige Kompositionsdaten, die ergänzt seien: Ersterwähnung „*mein Quartett*“ 30. November/1. Dezember 1828, neue Hinweise 31. Januar, 1., 2., 3., 5. Februar 1829; am 4. Februar: „*glückliche Fantasie*“, am 6. Februar bereits: „*Ausschreiben der Stimmen für mein Quartett*“, das Menuett (II. Satz) folgte am 9. Februar, das Adagio (III. Satz) ist am 18., 20. Februar vermerkt, das Finale wurde in einer 16. „*Quartettunterhaltung*“ am 21. März mit der seltsamen Beschreibung geboten¹⁰: „*fröhliche Wildheit drinnen, die in einer ganz anderen Welt noch einmal freundlich an die Vergangenheit denkt . . . lobendes ästhetisches Urteil über das ganze – das ganze Quartett hintereinander*“. Die Korrektur, „*bei verschlossenen Türen . . . Note für Note*“¹¹, wird am 25. März verzeichnet, die „*Generalprobe*“ im Freundeskreis fand 3 Tage darauf statt. Dann trat eine kammermusikalische Krise ein, die deutlich genug in der Eintragung am 7. Januar 1830 gipfelt¹²: „*Nichts. Das Quartett wird zur Symphonie umgeschustert*“. Letzteres erfolgte zwar nicht, aber die 1830–31 hereinbrechende Produktion von Klavierwerken zeigt eine Fülle von Entsprechungen, die in op. 2 (Nr. 7, 10), op. 4 (Nr. 2, 4, 5) und an weiteren Orten zu verfolgen sind, auf die hier nur kurzorisch verwiesen werden kann¹³, abgesehen von der Nachwirkung Beethovens und Schuberts. Die Kompositionszeit wurde überlagert von Kammermusik von Prinz Louis Ferdinand, Pixis, Ries, Onslow, Kalkbrenner und Mozart. In der zweiten Februarhälfte 1829 trat dann J. N. Hummels *Ausführliche Anweisung zum Klavierspiel* (1828) in Schumanns Gesichtskreis, im März begann er, dem Tagebuch zufolge, mit dem Studium des „*Hummelschen a-moll Konzerts*“ (op. 85), am 17. März sind es I. Moscheles’ „*Alexandervariationen*“, die, wie der Verfasser jüngst näher untersucht hat¹⁴, die *Abegg-Variationen* Op. 1 (zunächst als Konzertstück mit Orchester konzipiert) reifen ließen und damit das Klavierwerk einleiteten. Dieses ist (was auch frühe Skizzen mit Vermerken wie „*quasi Cello*“ u. ä. bezeugen), zunächst aus kammermusikalischer und symphonischer Konzeption hervorgegangen. Die entscheidende „*romantische*“ Eingangsphase ist mit dem Klavierquartett erschlossen. Die vier Sätze umfassen (Reprisen mitgerechnet) 461, 386, 127, 750 Takte. „*Ein großes Quartett für Klavier mit pp*“ nennt Schumann in einer autobiographischen Skizze um 1840¹⁵ neben „*9 vierhändigen Polonaisen*“ und einer „*Menge Lieder von Lord Byron*“,

6 W. von Wasielewski, *R. Schumann*, 4. Aufl. ed. W. J. von Wasielewski, Leipzig 1904, S. 45.

7 P. und W. Rehberg, *R. Schumann*, Zürich-Stuttgart 1954, S. 727.

8 G. Eismann, *R. Schumann, ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen I*, Leipzig 1956, S. 81.

9 G. Eismann, *R. Schumann, Tagebücher I, 1827–1838*, Leipzig 1971, S. 478.

10 BB, S. 44.

11 BB, S. 44.

12 G. Eismann, *Tagebücher . . .*, S. 214.

13 Vgl. W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke, neue biographische und textkritische Untersuchungen, Teil I, opus 1–6*, Wilhelmshaven 1976 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte IX), S. 49 ff., 109 ff. etc. Weitere Hinweise in dem in Vorbereitung befindlichen *Teil II (opus 7–17)*, erscheint 1979). Aufgrund seiner Abschrift, die ihm der Verfasser überließ, bot H. F. Redlich in dankenswerter Weise einen ersten Bericht (*Schumann discoveries*, in: *Monthly Musical Record LXXX/LXXXI*, 1950/1951, S. 143 ff., 182 ff., 261 ff.).

14 W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke . . .*, I, S. 23–39, namentlich Notenbeispiel S. 37–39, ferner Abb. Tafel III. Hinweise bot bereits W. Gertler in seiner gründlichen Studie *R. Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Phil. Diss. Freiburg Br. 1930 (Wolfenbüttel-Berlin 1931).

15 Veröffentlicht durch den Verfasser in BB, S. 23. Jüngst Faksimile ed. M. Schoppe, o. O. u. J. (1978), „*im Auftrage der Robert-Schumann-Gesellschaft*“.

deren Edition wir Karl Geiringer verdanken¹⁶. Die Edition des Klavierquartetts mit Kritischem Bericht unter Angabe der Haupt- und Nebenquellen sowie der ergänzungsbedürftigen Teile des Autographs erfolgt in Kürze¹⁷. Das Autograph, 1923 von der Privatsammlung A. Wiede aus dem Besitz der Tochter des Komponisten, Marie, erworben (Signatur 11/299), wurde vom Verfasser 1939 kursorisch beschrieben¹⁸ und aufgrund einer Expertise des Verfassers vom 23. März 1973 im Auftrage der Erben jüngst über Musikantiquariat Schneider-Tutzing (Katalog 188, Januar 1974, Nr. 39) von der Universitätsbibliothek Bonn erworben (Autogr. R. Schumann 12). Das Aufsuchen der Nebenquellen verzögerte die seit 1967 in Vorbereitung befindliche Edition erheblich. Das in „*exaltiertem Zustand*“ (Tagebuch 21. März 1829) vollendete Werk von 36 Min. Spieldauer wurde am 3. August 1978 zu den *Sommerlichen Musiktagen Hitzacker* nach dem vom Verfasser rekonstruierten Text aufgeführt (Reger-Trio mit David Levine, Klavier).

Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Verlag Henle erschienenen neuen Urtextausgabe¹

von Johann Zürcher, Worb

Mit diesem Band bietet eine praktische Urtext-Ausgabe erstmals die frühen und unvollendeten Klaviersonaten Schuberts vollständig (auch die *Des-Dur*-Fassung von D 567), chronologisch geordnet und im ursprünglichen oder doch ziemlich sicher ursprünglichen Zusammenhang der Sätze, von denen einige bisher nur als Einzelstücke bekannt waren². Diejenigen Sätze, die unvollendet geblieben sind, wurden vom Herausgeber Paul Badura-Skoda vervollständigt (außer in zwei Fällen waren nur die Reprisen beizufügen). Die folgenden Notizen betreffen vor allem Einzelheiten der Ergänzungen und den Vergleich mit früheren solchen Arbeiten.

Nr. 2, *Deutsch-Verzeichnis 279 in C. Sept. 1815*, mit dem auch schon von Walter Rehberg in einer praktischen Ausgabe (Steingräber, 1928³) in diesen Zusammenhang gestellten *Allegretto D 346 als Finale*. Rehberg läßt den Satz sehr schön mit einem Hauptthema-Zitat ausklingen, während Badura-Skoda es mit dem unveränderten, genau den vorangehenden beiden originalen Teilschlüssen entsprechenden Abschluß bewenden läßt. Das ist nicht der einzige Unterschied zwi-

16 Die *Polonaisen* Wien 1933 (UE Nr. 10.469); vgl. hierzu auch K. Geiringer, *Ein unbekanntes Klavierwerk aus R. Schumanns Jugendzeit*, in: Die Musik XXV, 2, 1932/1933, S. 721 ff.; *Sechs frühe Lieder*, Wien 1935 (UE Nr. 10.539).

17 „*Beihefte*“ der *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Wilhelmshaven 1978.

18 BS, S. 640 (Blattzählung mit beiliegender Kopie).

1 Franz Schubert: *Klaviersonaten Band III: Frühe und unvollendete Sonaten*, hrsg. nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussagen sowie teilweise ergänzt von Paul Badura-Skoda. München: G. Henle Verlag 1976. 238 S.

2 D 655 (in *cis*, Exposition) und D 994 (in *e*, 38 Takte), die nicht aufgenommen wurden, haben nur die Bedeutung von Skizzen.

3 Alle im folgenden erwähnten Ergänzungen Rehbergs finden sich in dieser Ausgabe des Steingräber Verlages Leipzig, 1927/28 (Fr. Schubert, *Sämtliche Klaviersonaten* [Nr. 1–18], neu bearbeitet, teilweise ergänzt . . . von Walter Rehberg).

schen den beiden Ergänzungen, aber ein bezeichnender: Die neue Ergänzung vermeidet jede nicht unbedingt notwendige Änderung oder Zutat.

Nr. 5, D 566 in e, Juni 1817, erscheint hier erstmals mit dem *Scherzo* und dem bekannten *Rondo D 506, op. posth. 145, 2, als Finale*, dessen bisherige Einleitung in ursprünglicher Fassung (mitgeteilt im Revisionsbericht der alten Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel) den langsamen Satz der Sonate D 625 in *f* bildet (s. Nr. 9).

Nr. 7, D 571 in fis, Juli 1817, und D 604 als 2. Satz. Die Sätze 1, 3 und 4 erschienen auch schon in der Edition Steingräber mit Rehbergs Ergänzungen.

1. Satz: An die kurze noch originale Durchführung schließt der Herausgeber eine Reprise in der Subdominante und kann sich dabei auf Schuberts gleiches Verfahren in einigen anderen Sonaten stützen. Die Vorzeichen der Subdominanttonart *h* sind von Schubert noch angegeben. Rehberg führt an dieser Stelle die Durchführung noch weiter und kann sich dabei auf die Kürze des originalen Durchführungsteils berufen (nur 42 Takte gegenüber 101 Takten der Exposition), läßt eine Reprise in der Tonika folgen und bringt die entsprechend sich ergebenden Modulationen und Veränderungen; wenn er daher auch ziemlich viel Neues hinzukomponieren bzw. Gegebenes neu gestalten muß und sich hierin vom Original entfernt, so ist sein Versuch, der den Sinn des Sonatensatzes eigentlich besser erfüllt, doch sehr reizvoll, und es ist schwer zu entscheiden, welcher der beiden Ergänzungen man den Vorzug geben will.

4. Satz: Die Durchführung ist original, die ergänzte Reprise beginnt in der Tonika, moduliert aber sehr bald (nach 23 Takten) nach der Subdominante. Rehberg bringt ebenfalls die Reprise in der Tonika, moduliert aber erst nach 59 Takten, was den Nachteil hat, daß das 2. Thema in derselben Tonart steht wie in der Exposition (T. 40 ff.). Daher (auch um anderer Einzelheiten willen, z. B. günstigere Oktavlagen) ist hier die neue Lösung wohl vorzuziehen.

Nr. 8, D 613 in C, April 1818, und D 612 als 2. Satz

1. Satz: Die originale Durchführung bricht ab bei einer Kurzmodulation von *As* nach *E*, der Herausgeber fügt, unter Benützung der noch originalen Achteltriolenfigur, gleich noch eine zweite von *E* nach *C* an. Aber durch die Nähe beider Kurzmodulationen schwächen sie sich gegenseitig sowohl in ihrer Überraschungswirkung als auch in ihrer Überzeugungskraft ab. Vielleicht sollte zunächst in dem von Schubert noch erreichten *E*-dur (*E* V7) kadenzieren werden, erst hierauf wäre dann die zur Tonika *C* modulierende Achteltriolen-Überleitung anzuschließen, etwa in folgender Gestaltung:

S. 156, Takt 122 ff.:

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *p* dynamic marking and a fermata over the final notes, followed by the text "etc.".

oder:

Second system, labeled "oder:". It shows an alternative melodic line for the right hand, starting with a *sf* dynamic marking. The left hand accompaniment remains the same as in the first system.

Third system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development. It features a long note in the left hand that spans across the system boundary.

Fourth system of the piano score, concluding with a *p* dynamic marking and a fermata over the final notes, followed by the text "etc.".

Denkbar wäre auch die Lösung, nach erreichtem *E*-dur in eine Scheinreprise einzumünden und sofort mit dem Hauptthema nach der Tonika *C* zu modulieren. Die Durchführung ist so kurz, daß sie solche thematische modulierende Takte durchaus vertragen würde; vielleicht ist sie sogar daraufhin angelegt (was freilich nicht zu beweisen, aber auch nicht auszuschließen ist). Allerdings müßten dann, da die Exposition zu Beginn das Thema dreimal nacheinander bringt (zuerst unisono, dann im Baß und gleich anschließend in der Oberstimme), bei der Reprise die ersten zwölf Expositionstakte wohl wegfallen, deren Funktion gleichsam durch die eingefügten thematischen Überleitungstakte übernommen würde:

Fifth system of the piano score, showing a variation of the melodic line in the right hand. It includes a *sf* dynamic marking and a fermata over the final notes.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with dynamics *p* and *pp*. The second system also consists of two staves with dynamics *f* and *p*. The third system consists of two staves with dynamics *f*, *f*, *p*, and *p*, ending with "etc." and a few notes below the staff.

3. Satz: Der Anschluß an c V in Takt 160 ergibt sich fast besser von c aus, in f-moll (T. 163/164, mit Auftakt, als Variante, Fortsetzung T. 164 ff. unverändert).

S. 168, T. 161, mit Auftakt, bis T. 164:

The image shows musical notation for a piano piece, consisting of two staves. The first staff has dynamics *ff* and *p*. The second staff has dynamics *p*. A section of the first staff is marked with a circled "8".

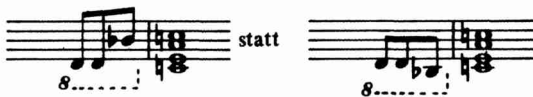
Nr. 9, D 625 in f, Sept. 1818, mit D 505 (op. posth. 145,2) als langsamem Satz

1. Satz: Sparsamer als Badura-Skodas und Rehbergs Reprisenergänzungen ist die von Erwin Ratz (UE 257a, 1953), der jede über das Minimum hinausgehende Änderung selbst für den Fall einer formal befriedigenden Lösung ausdrücklich als unzulässigen Eingriff erklärt (S. 75). Er benutzt, wie Rehberg, den in einer Abschrift noch vorhandenen 1. Takt der Reprise in der Tonika *f* (= Takt 15 der Exposition, 2. Ansatz des Hauptthemas), folgt der Exposition fast ohne Änderung und schließt in F-dur, was genau dem (originalen) Schluß des Finales entspricht. Man kann sich ohne weiteres vorstellen, daß Schubert selbst diese einfachste aller Möglichkeiten gewählt hätte. Ratz freilich will sie nur als Ersatz, nicht als Lösung des kompositorischen Pro-

blems aufgefaßt wissen. Eine solche Lösung hatte Rehberg versucht (Steingraber): seine Reprise hat, mit Ausnahme des Schlusses, zwar dieselbe Struktur und Taktzahl wie die von Ratz, bringt jedoch (im 2. Teil) neue Modulationen und enharmonische Umdeutungen, worauf eine aus dem Satzbeginn abgeleitete Coda in der Grundtonart folgt (nur die drei Schlußtakte stehen in *F*-dur).

Nicht minder interessant ist nun auch die neue Ergänzung von Badura-Skoda: Er bezieht auch die 14 Anfangstakte in die Reprise ein, bringt beide Themenansätze in der Subdominante *b*, bewahrt den Mollcharakter der Exposition bis unmittelbar vor das 2. Thema und bestätigt ihn, wie Rehberg, nur kürzer (7 statt 19 Takte), durch ein Schlußzitat des Anfangsthemas in *f*. Daß dieser *f*-moll-Schluß dem Charakter des Satzes nicht weniger angepaßt ist als der den Schluß des Finales vorausahnende *F*-Dur-Schluß der anderen Ergänzungen, ist nicht zu bestreiten.

In Takt 178 (S. 178), letztes Viertel, ist die Fassung von Ratz



als die besser hörbare Version vorzuziehen (sie entspricht in UE 257a der Exposition!). Auf derselben Seite sollten vielleicht die beiden Sprünge *des*'' – *c*'' und zurück zu *des*'' (T. 195/6) durch eine einfachere Wendung ersetzt werden:

statt



etwa



Im 3., *langsamen Satz* (der sowohl in der Edition Steingraber wie in UE 257a noch fehlt) ist ein Druckfehler (?) zu berichtigen: S. 184, Takt 36, unteres System, lautet das 2. Achtel, nach Revisionsbericht der alten Gesamt-Ausgabe Breitkopf und Härtel, Nr. 5, *es-ges-as*, nicht *c-es-ges*. Im selben Bericht sind auch die Pausenzeichen in Takt 33 besser verteilt: 2. Viertel Viertelpause im unteren, 3. Viertel Viertelpause im oberen System.

Nr. 10, D 840 in C, April 1825 („Reliquie“)

Zum Menuetto und Finale gibt es mehrere Ergänzungen: von Rehberg (Steingraber, 1928), Ernst Krenek (UE 7296), Armin Knab (Peters 9014, Ausgabe von H. Wegener) und, wovon ich bisher leider kein Exemplar gefunden habe, von Ludwig Stark (1877); eine weitere von Eugen Huber, Bern, war mir nicht zugänglich. Die neue Ergänzung von Badura-Skoda zum *Menuetto* ist die kürzeste⁴, indem sie auf die Fortsetzung des Themas (analog Takt 18ff. des 1.

⁴ Noch kürzer war eine Interpretation des Satzes von Svatoslav Richter, die ich vor längerer Zeit hörte: Er ließ, wo die Handschrift abbricht, eine kurze Modulation analog Takt 11/12 folgen, ohne Wiederaufnahme des Themas, leitete direkt zum Trio über und schloß die Menuett-Repetition mit Takt 74.

Teils) verzichtet und die Modulation überraschend dadurch bewerkstelligt, daß sie, musikalisch durchaus richtig, neben den *A*-dur-Auftakt 84 gleich *As*-dur stellt (Takt 85, *A* in Takt 84 als Neapolitaner von *As* IV umgedeutet). Aber im Gesamtzusammenhang ist diese Modulation doch allzu kurz, zu gering ist auch die Taktzahl dieses Teils: Menuetto 1. Teil 34 Takte, Durchführung 40 Takte, 3. Teil nur 16 Takte. Zudem überzeugt die anschließende Überleitung zur Wiederholung des Durchführungsteils nicht ganz (*Ces*-dur in Takt 90, anschließend *Des* IV und I in Takt 35/36).

Wenn man die erwähnte Themenweiterführung so wie die genannten früheren Ergänzungen aufnimmt, zeigt sich noch ein rhythmisches Problem, das bei diesen nicht berücksichtigt wird: Die noch vorhandene originale Reprise des Themas (6 Takte der Oberstimme) weist 6 mal nacheinander den Rhythmus ♪♪♪♪♪ und ♪♪♪♪♪ auf. Es ist kaum anzunehmen, daß dieser so unaufhörlich weiterhinkend fortgesetzt werden sollte, er weckt irgend eine Entsprechung in andern Stimmen⁵, von denen also eine etwa in eine fließende Achtelbewegung einmünden muß, um ihn, wenn auch nur über wenige Takte hinweg, logisch zu entwickeln. In der folgenden Überleitung ♪♪♪♪♪ wird das Motiv dann wieder ganz unverdeckt benutzt. In der Oberstimme kann die neue Bewegungsenergie durch Oktaven klanglich aufgefangen werden. Aus all diesen Überlegungen resultiert ein Alternativvorschlag wie der folgende:

S. 212, Takt 74ff.:

⁵ Man beachte, wie das stereotyp wiederholte gleiche Motiv in der ähnlichen Thematik des Scherzos von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 3 erst durch die energische Gegenlinie der Staccato-Viertel seine sinnvolle, konstruktive Funktion ausüben kann.

First system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, with the number '8' written above it.

Second system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats. The music continues with a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. A slur is placed over the first two measures of the treble staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats. The music continues with a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. A slur is placed over the first two measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats. The music continues with a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the treble staff.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats. The music continues with a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The word 'cresc.' is written above the first measure of the treble staff. The system ends with a double bar line.

Beim *Trio* äußert Armin Knab die Ansicht, daß die ersten Wiederholungszeichen vor den Auftakten stehen sollten, da sonst bei der Wiederholung ein ganz unmöglicher Anfang auf dem Quartsextakkord erfolge⁶. Es müßte sich also um ein Schreibversehen Schuberts handeln; ausgeschlossen ist das nicht, jedenfalls wäre ein Hinweis in Neuausgaben gerechtfertigt.

Finale: Alle Ergänzungen haben ihre Vorzüge: Krenek z. B. durch einen sinnvoll an den 1. Satz anknüpfenden Schluß, Rehberg etwa durch kühnes Nebeneinanderstellen verschiedener Tonarten in einem Schlußpresto (auch durch Vermeiden allzu hoch gesetzter Partien); am einfachsten und daher überzeugendsten scheint mir die Ergänzung des Satzes durch Armin Knab zu sein. Diesen Arbeiten gegenüber bietet Badura-Skoda eine sehr schöne Variante mit einer interessanten Coda, die an diejenige Kreneks erinnert und den Schluß wie dieser an den 1. Satz (Anfang und Schluß) anklingen läßt.

Noch eine Einzelheit: In Takt 335 ließe sich vielleicht die harmonische Rückung von *cis* V zu *c* I (*gis* – *g*) in diesem Zusammenhang eine Spur überzeugender gestalten durch Oktavierung von Oberstimme und Bass:

S. 220, T. 334-336:

⁶ Peters 9014, Anm. 5. In der Einführung bespricht der Herausgeber auch kurz die verschiedenen Ergänzungen zu dieser Sonate.

BERICHTE

Schubert-Kongreß in Wien 4. bis 10. Juni 1978

von Renate Federhofer-Königs, Mainz

Fünfzig Jahre mußten vergehen, bis in Wien wieder ein Schubert-Kongreß – diesmal gemeinsam mit den Wiener Festwochen – stattfinden konnte. Die 1973 gegründete, mittlerweile an die 150 in- und ausländische Mitglieder zählende *Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft* hatte Musikwissenschaftler, Historiker und Germanisten aus sieben europäischen Ländern, den USA und der UdSSR zu rund 30 Referaten in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Hobokensaal) geladen.

Die feierliche Eröffnung, deren musikalische Umrahmung dem in Wien beheimateten *Franz-Schubert-Quartett* mit je einem Satz aus D 94 bzw. 46 trefflich gelang, fand im alt-ehrwürdigen Großen Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften statt. Welche Bedeutung diesem Kongreß beigemessen wurde, zeigte sich auch darin, daß Bundespräsident R. Kirchschrägger nicht nur den Ehrenschutz, sondern auch persönlich die Eröffnung übernommen hatte. Die Grußadressen überbrachten sowohl der „Hausherr“ der Akademie der Wissenschaften, Präsident H. Hunger (Wien), als auch Gerhard Croll (Salzburg) in seiner Eigenschaft als Präsident der gastgebenden Gesellschaft. Er wurde übrigens von der im Verlauf des Kongresses abgehaltenen Generalversammlung erneut für weitere drei Jahre in diesem Amt bestätigt.

Quasi als Overture war dem Wiener Historiker A. Wandruszka der Festvortrag *Die politische und kulturelle Situation Österreichs zur Schubertzeit* zu danken. Wohl fundiert und hervorragend formuliert entwarf er ein lebendiges Bild des österreichischen Biedermeier, das sich vom Wiener Kongreß (1814) bis zur Revolution von 1848 erstreckte. – Zu Problemen, welche die seit 1964 bzw. 1967 ff. erscheinende, auf etwa 75 Bände geplante *Neue Schubert-Ausgabe* aufwirft, nahmen deren Tübinger Editionsleiter, Arnold Feil, *Schuberts musikalischer Text in der Übersetzung vom Autograph in den Druck*, und Walther Dürr, *Abschriften von Schubertschen Werken als Quelle und Dokument*, Stellung. Sie sehen sich vor die nicht leichte Aufgabe gestellt, Ansprüche der Wissenschaft mit jenen der Praxis zu vereinen. Angeregt und anregend zugleich verlief die anschließende *Plenumsdiskussion zu Fragen der Schubert-Edition*. Die Diskussionsbeiträge bezogen sich einerseits auf das *Problem der praktischen Ausgabe* (Elmar Budde, Berlin), andererseits auf die doppelte Aufgabenstellung *Edition-Interpretation* (Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken). – Ein weiterer Themenkreis betraf Neue Schubert-Dokumente (Otto Biba, Wien, *F. Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, und W. Obermaier, Wien, *Schubert und die Zensur*) und Datierungsfragen (Martin Chusid, New York, *A Suggested Redating of Schubert's Piano Sonata in Eb major D 568*, Ernst Hilmar, Wien, *Datierungsprobleme bei Schubert*, sowie R. Winter, Los Angeles, *Quellenforschung als Weg zum musikalischen Verständnis*). Es kann als erwiesen gelten, daß die große C-dur Sinfonie (D 944) nicht erst 1828, sondern bereits 1825/26 entstanden ist. *Eine weitere E-Dur-Sinfonie? – Zur Kontroverse um die „Gmundener-Sinfonie“* stellte Harry Goldschmidt (Berlin) zur Diskussion, während Rossana Dalmonte (Bologna), *Zu den Skizzen und Entwürfen für „Die Zauberharfe“ D 644* berichtete. Zwei neuentdeckte Klavierstücke (1827; Neues D 916 B und C) inzwischen von Otto Brusatti im *Diletto Musicale* ediert, brachte R. Ortner (Wien) vorzüglich zu Gehör. – *Zu Schuberts Studien im strengen Satz* – z. T. erst 1969 durch Christa Landon (+ 1977) im Archiv des

Wiener Männergesang-Vereins entdeckt – nahm Alfred Mann (Newark) Stellung. – Ausgehend vom Dynamik-Begriff, wie ihn Georg Nägeli einführte, setzte sich Walter Gerstenberg (Tübingen) mit „*Licht und Schatten*“ – *Zur Frage des Kolorits in Schuberts Musik* auseinander. – An Hand zahlreicher Beispiele erläuterte Hellmut Federhofer (Mainz) *Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Schuberts*. – *Formprobleme in Schuberts frühen Streichquartetten* im Zusammenhang mit Monothematik und harmonischem Bau der ersten Sätze behandelte Carl Dahlhaus (Berlin). – Daß die Fantasie dem Einheitsanspruch der Ästhetik unterstand, erläuterte A. Godel (Zürich), *Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien*. Am Streichquintett D 956 untersuchte Peter Gülke (Dresden), wie *Das lyrische Musizieren und die Ansprüche der großen Form* sich vereinigen konnten. – Während Karl Geiringer (Santa Barbara), *Die Stellung des Violoncellos im Werk Schuberts* beleuchtete, setzte sich Veronika Gutmann (Basel) mit der Frage *Arpeggione – Begriff oder Instrument?* auseinander. – Mit *Textveränderungen in Schuberts Messen* befaßte sich Reinhard van Hooricks (Gent), mit *Folk Elements in Schubert's Dances* S. Shapiro (Wien). Durch Nachweis von Stiltzusammenhängen und Vergleichen in der Gestaltungsweise zog Franz Grasberger (Wien) die Linie *Schubert und Bruckner*. – Der vorletzte Tag stand ganz im Zeichen des Liedes. Der Literaturhistoriker H.-J. Kreutzer (Regensburg), *W. Müller und die Koordinaten der Literaturhistorie*, machte auf des Komponisten textkritische Zusammenstellung von dessen Gedichten zum Zyklus *Die schöne Müllerin* (1824; D 795) aufmerksam, während sein Wiener Kollege Heinz Zeman, *F. Schubert und die österreichische Literatur seiner Zeit*, den Einfluß der Rokokolyrik unterstrich. Einen stil- und gattungstypologischen Versuch unternahm die Wiener Germanistin C. Kritsch, *Schuberts musiktheatralische Auftragswerke aus den Jahren 1819–1821*. – *Schuberts Liedentwurf „Abend“ D 645 und dessen textliche Grundlagen* erläuterte Dietrich Berke (Kassel). – An des Meisters *Der Doppelgänger* (D 957) knüpfte Gernot Gruber (München) die Frage *Romantische Ironie in den Heine-Liedern?* – *Zur Bedeutung von Textrepetitionen in Schuberts Liedern* im Dienste von Textinterpretationen sprach Kurt von Fischer (Zürich), während J. Cochlow (Moskau), *Zur Frage der Beziehung zwischen Musik und dem poetischen Text im Schubertlied*, Brigitte Massin (Paris), *Sur l'usage et la portée psychologique de certaines formules d'accompagnement dans le lied schubertien*, und Rudolf Schollum (Wien) über *Grétry-Salieri-Schubert-Wolf. Eine Linie musikalischer Deklamation* referierten. – Ein auf ca. 400 Seiten kalkulierter Kongreßbericht soll bis Jahresende erscheinen.

Dieses Resümee wäre zweifellos unvollständig, blieben zwei dem genius loci gewidmete Ausstellungen unerwähnt: im Palais Harrach präsentierte die Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Besitzerin der umfangreichsten Schubert-Sammlung, *Franz Schubert. Zum 150. Todestag*. Was hier an Dokumenten, Autographen und Bildnissen, von denen ein Großteil bisher unbekannt war, fachkundig aus ganz Österreich zusammengestellt wurde, läßt sich am überzeugendsten aus dem über 300 Seiten, deutsch-englisch abgefaßten, reich illustrierten Katalog (Herausgeber Ernst Hilmar-Otto Brusatti, Einleitung W. Obermaier) entnehmen. – Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bot unter dem Motto *Musiker um Franz Schubert* einen interessanten Einblick in bisher wenig beachtete zeitgenössische Dokumente und Kompositionen, über die ebenfalls ein Katalog orientiert. – Bevor es zum regen Schlußgespräch kam, spielte der Wiener Pianist H. Kann brillant je ein Werk von Carl Czerny, J. H. Wozzischek, Zeitgenossen des Meisters, sowie dessen Impromptu *B-dur* (935/5).

Wohlthuend machte sich im Verlauf dieser Tage die zahlenmäßige Beschränkung der Referate und der Verzicht auf Parallelsitzungen bemerkbar, so daß sich stets ein ansehnliches Auditorium, das voll Interesse an den Diskussionen teilnahm, einfand. Ein besonderes Dankeswort gilt Otto Brusatti (Wien) für die vorzügliche Organisation. Der Kongreß mit seiner weitgesteckten Thematik sowie die beiden Ausstellungen dokumentierten eindrucksvoll, wie stark sich auf Grund neuer Erkenntnisse das Schubert-Bild in den letzten fünfzig Jahren vertieft hat.

Musikpraxis und Edition

von Rudolph Angermüller, Salzburg

Mit Unterstützung des Bundesministeriums für Forschung und Technologie, der Konferenz der Akademien der Wissenschaften, der Stiftung Volkswagenwerk und der Thyssen-Stiftung fand am 15. und 16. Juni 1978 in Mainz ein Symposium mit dem Titel „Musikpraxis und Edition“ statt. Mitglieder öffentlich geförderter Editionsinstiute, die Gesamtausgaben vorbereiten und vorlegen (Das Erbe Deutscher Musik, Bach, Telemann, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Schönberg, Hindemith) diskutierten mit Praktikern (Hochschullehrer und Ausübende). Ziel des Symposions war es, die praktische Verwendbarkeit der wissenschaftlichen Ausgabe zu klären. Es wurde deutlich gemacht, daß Praktiker Gesamtausgaben zu wenig benutzen, da diese vielfach nur in Bibliotheken eingesehen werden könnten. Die Ausübenden, vornehmlich Lehrende, plädierten für eine mäeutische Ausgabe, das heißt für eine Ausgabe, deren wissenschaftlich fundierter Text mit kenntlich gemachten Interpretationshilfen versehen sein und wissenschaftlichen und pädagogischen Kriterien entsprechen sollte. Neben dem Revisionsbericht erwarte der Ausübende besonders bei Ausgaben des 17. und 18. Jahrhunderts praxisbezogene Anhänge, klar erkennbare Zusätze des Herausgebers. Probleme der Generalbaufassung, Appoggiaturen, Verzierungen, Textunterlegung bei Opern, Textmodernisierung, Fragen der Textübersetzung, Fragen des Generalbasses bzw. der Cembalomitwirkung, Umsetzung spezieller Vortragsvorschriften, Probleme historischer Instrumente, sind vorwiegend den Ausgaben eigen, die sich mit Komponisten des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts beschäftigen. Ein übergreifendes, aber für die Neue Mozart-Ausgabe schwerwichtiges Problem, sind die bisher nicht zugänglichen Ostquellen. Von verlegerischer Seite wurde betont, daß sich nicht immer Bände von Gesamtausgaben direkt für die Praxis verwenden lassen, für Bühnen- und Orchestermusik Aufführungsmateriale herzustellen seien, die in der Folge allerdings nicht immer von der Praxis benützt würden. Verlage kommen den Praktikern entgegen, indem sie Einzelausgaben und Taschenpartituren nach Gesamtausgaben herstellen. Wissenschaftler und Praktiker waren sich einig, daß für streng kritische Ausgaben, die alle Zutaten des Herausgebers kenntlich machen, ein Revisionsbericht unerläßlich ist, daß aber Vorwort zum Notenband und Revisionsbericht Hinweise und Interpretationshilfen für den Praktiker geben sollten. Der Revisionsbericht solle zeitlich mit dem Notenband erscheinen, in seiner Gestaltung den Praktiker zur gleichzeitigen Benutzung mit der Ausgabe anregen. Daß Wissenschaft und Praxis in Zukunft fester zusammenarbeiten wollen, war ein positives Ergebnis des Mainzer Symposions.

Jazz und Afro-Amerikanistik

von Jürgen Hunkemöller, Schwäbisch Gmünd

Veranstaltet von der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) in Verbindung mit dem Institut für Jazzforschung und der Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, fand vom 31. Mai bis 4. Juni 1978 die III. Internationale Jazzwissenschaftliche Tagung statt. Die Ausbeute bestand in 15 Mosaiksteinen zur Generalthematik. (Sie sollen im Jahrbuch *Jazzforschung / Jazz Research* veröffentlicht werden.)

Referiert sei unter Verzicht auf Vollständigkeit: Claus P. Dressler (Berlin) setzte sich literarhistorisch mit den sog. Slave Narratives als Quelle für die Afro-Amerikanistik auseinander.

Helmut Günther (Stuttgart) demonstrierte an modernen US-amerikanischen Tänzen die Retention afrikanischen Tanzens. Jürgen Hunkemöller (Schwäbisch Gmünd) applizierte Fragestellungen und Methoden terminologischer Forschung auf die afro-amerikanische Musik und den Jazz und entwarf ein terminologisches Gesamtprogramm. Ekkehard Jost (Gießen) analysierte die neuesten Tendenzen ökonomischer Nutzung afro-amerikanischer Musik durch die Unterhaltungsindustrie; dabei deckte er die ideologischen und marktstrategischen Hintergründe der so entstandenen Fusion Music auf. Gerhard Kubik (Wien) verfolgte musikalisch-historische Wanderwege zwischen Afrika und der Neuen Welt; aufgrund von Feldforschungen konnte er Parallelen in der Musik Brasiliens und Angolas detailliert aufzeigen und begründen. Friedrich Marschall (Frankfurt a. M.) sezierte die Schallplattenproduktion der Nachkriegszeit in quellenkritischer Absicht. Valentine Ojo (Nigeria/Köln) beschrieb die traditionelle Musik der Yoruba und deren akkulturelle Veränderungen unter dem Einfluß der Industriekultur. Jürg Solothurnmann (Bern) ging es um den Nachweis, daß Geräusch, Timbre und Emotion in afro-amerikanischer Musik wie auch im Jazz in der Tradition afrikanischer Ästhetik verwurzelt sind.

Das einer Klausurtagung nicht unähnliche, familiär getönte Symposion wurde von Alfons M. Dauer (Graz), dem Inhaber des einzigen Lehrstuhls für Afro-Amerikanistik in Europa, souverän und stets verbindlich geleitet. Als Gegenstück zu den Referaten und Diskussionen boten Lehrkräfte der Grazer Hochschule und das aus Studierenden gebildete Big-Band-Ensemble vorzüglichen Jazz.

Symposion beim 53. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Marburg von Wolfgang Birtel, Saarbrücken

Daß die Durchführung des 53. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in der alten Universitätsstadt Marburg auch den wissenschaftlichen, hier den musikwissenschaftlichen Aspekt betonen würde, lag nahe. Aber daß es gelingen würde, dieses Symposion nicht nur in esoterischen Zirkeln, vom normalen Festspielpublikum abgeschirmt ablaufen zu lassen, war ein Verdienst der Veranstalter, die es zum einen unter das attraktive und zugkräftige Thema *Bach-Forschung und Bach-Interpretation heute – Wissenschaftler und Praktiker im Dialog* stellten und es zum andern voll in das eigentliche Bachfest integrierten, so daß Überschneidungen mit Konzertveranstaltungen nicht stattfanden und fast alle Sitzungen sehr gut besucht waren. Die internationale Besetzung des Symposions, das im Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität unter der Leitung von Reinhold Brinkmann durchgeführt wurde und zu dem führende Forscher der Bachzentren gekommen waren, ließ einen Tagungsverlauf erwarten, von dem Impulse für die weitere Bachforschung ausgehen sollten.

Das Problem einer neuen Bach-Biographie stand als erstes zur Debatte – es ist seit den fundamentalen Neuerkenntnissen der fünfziger Jahre immer virulenter geworden, und so war der Ruf nach einer neuen Biographie, versachlicht und entidealisiert auf der breiten Basis dieser neuen Erkenntnisse, nur zu verständlich. Christoph Wolff legte dar, daß eine Gesamtwürdigung in der Nachfolge Spittas noch immer von besonderer Problematik ist, da nämlich spezielle Untersuchungen – etwa über musikalische Städte- und Heimatgeschichten oder über einzelne Zeitumstände – weitgehend fehlen, die zur sozialgeschichtlichen Aufhellung von Bachs Lebensumständen beitragen könnten. Die biographische Darstellung bedarf weiterhin einer permanenten Interpretation von Fakten, einer ständigen Fortschreibung, zumal noch etliche weiße Flecken auf der Bachschen Lebenskarte zu verzeichnen sind. Wie man solche Lücken möglicherweise

zu schließen vermag, exemplifizierte Hans Joachim Schulze anhand dreier peripherer und wenig beachteter Quellen, die zumindest Schlaglichter auf bisher Unsicheres warfen.

Eine monographische Arbeit über Bach ist – nach Auffassung von Werner Felix – ein jetzt möglicher und notwendiger Versuch. Felix erläuterte die methodischen Aspekte einer solchen Monographie, die zur Zeit von Wissenschaftlern der DDR in interdisziplinärer Zusammenarbeit geschrieben wird und die Bachs Leben und Werk in seiner sozialen Bestimmtheit, im dialektischen Bezug zwischen Lebens- und Künstlerpersönlichkeit erschließen soll. Robert L. Marshall legte den Umriss einer neuen Chronologie für die Flötenwerke vor und plädierte für eine Integration der beiden Richtungen Biographik und Stilistik. Werner Neumann wies noch einmal auf die Dominanz des Instrumentalparts in den Vokalwerken hin und rückte von der absoluten Textzeugtheit, von der Identität von Wort und Ton in Bachs Musik ab. Walter Blankenburg rundete diesen ersten Kolloquiumstag mit einem instruktiven Überblick über die Tendenzen der Bachforschung seit 1965, insbesondere auf dem Sektor der geistlichen Vokalmusik ab.

Der zweite Schwerpunkt des Symposions lag auf der *Situation der Bach-Analyse*. Friedhelm Krummacher und Werner Breig sprachen dabei Probleme der Analyse in Bachs Vokal- bzw. Instrumentalwerk an, Krummacher unter besonderer Berücksichtigung der ästhetischen Gesichtspunkte, Breig mehr unter dem Aspekt der Analysetechnik. Über Erfahrungen bei der Analyse berichtete Ulrich Siegele, betonte dabei die zahlensymbolische Seite und wartete mit einigen unkonventionellen Thesen auf. In die allgemein ein wenig vernachlässigten und vielleicht auch unterschätzten *Inventionen und Sinfonien* Bachs gab Walther Siegmund-Schultze eine konzentrierte Einführung, in der er den Versuchscharakter dieses Werkes betonte und es ins Zentrum der Universalität Bachs rückte.

Paul Brainard untermauerte Werner Neumanns Thesen der mehr instrumentalen Beschaffenheit des Bachschen Vokalsatzes von einer anderen Seite her, als er anhand der Textfehler und -korrekturen in Bachs Konzepten bloßlegte wie wenig Bach bisweilen mit seinen Textvorlagen vertraut war, wie unbekümmert er manchmal mit diesen Vorlagen umging. Der Befund dürfte allerdings, wie Brainard betonte, noch nicht ausreichen, die Vorstellungen über Bachs Kompositionsprozeß grundlegend zu revidieren; das überlieferte Bild jedoch scheint ergänzungs- und modifikationsbedürftig zu sein. Den Einfluß des Chorals auf die Themenbildung des Bachschen Ritornells erläuterte Reinhard Szeskus, Hans Größ gab analytische Beobachtungen zu Kantatensätzen und zog Konsequenzen für die Aufführungspraxis. Mit Tonbeispielen belegte er, wie sehr Hörbild und kompositorische Struktur auseinanderklaffen können, wie wenig sich Interpreten dieser Struktur bisweilen bewußt sind. Werner Neumann stellte in diesem Zusammenhang jedoch die Frage, ob Konstruktions- und Erlebnisform identisch sein müssen, ob analytisch Gesehenes tatsächlich auch hörbar gemacht werden muß, zumal Bach das Konstruierte oft selbst bewußt zu verschleiern suchte.

Wer von der Podiumsdiskussion zur *Situation der Aufführungspraxis Bachscher Werke* mit den Interpretationsantipoden Nikolaus Harnoncourt und Helmuth Rilling heftige Auseinandersetzungen erwartete, wurde enttäuscht, denn im Grundsätzlichen war man sich in dieser Runde mit Musikwissenschaftlern und Praktikern einig, auch wenn einige der angesprochenen Probleme durchaus kontrovers mit viel Engagement diskutiert wurden. Anstoß zum Nachdenken gab Hans Joachim Schulze, der abschließend zur Diskussion stellte, ob Bach nicht Werke von einer bestimmten Dimension ab aus einem gewissen Geist der Utopie heraus komponiert, von vornherein nicht zur Aufführung gedacht, quasi als Kunstwerk für die Zukunft konzipiert habe.

Der zweite Teil dieses Themenkomplexes beschäftigte sich wieder mit Spezialproblemen im Zusammenhang mit der Ausführung des Bachschen Continuos. Emil Platen plädierte dabei für einen Kompromiß in der Frage, ob die Notation der Rezitative auch dem entspreche, was sich Bach klanglich vorgestellt habe. Danach sollten die Rezitative generell wie notiert gespielt werden, mit der Modifikation, daß Streicher und die linke Hand der Orgel die entsprechenden Töne auszuhalten, die rechte Hand der Orgel aber nur Akkorde mit Harmoniewechsel anzuschlagen haben. Überzeugend und schlüssig trat Laurence Dreyfus den Beweis an, daß zumindest gelegentlich, wenn nicht öfter Orgel und Cembalo simultan als Continuoinstrumente in Leipzig verwendet wurden.

Eine Arbeitssitzung unter der Leitung von Georg von Dadelsen galt den Editionsproblemen bei der Herausgabe der Violoncellosuiten – Praktiker und Wissenschaftler ergänzten sich hierbei

sinnvoll. Diese wechselseitige Beziehung zwischen Wissenschaft und Praxis zeigte sich nicht zuletzt auch in der Eingebundenheit dieses Symposions in das eigentliche Bachfest: das Violoncello im Schaffen Bachs war einer der zentralen Themenkreise in Marburg. In den Konzerten wurden entsprechende Werke daher auch in verschiedenartigen, mögliche Aufführungsformen demonstrierenden Besetzungen vorgestellt, in den Nachtstudios und Arbeitssitzungen Probleme der Instrumentation, der Interpretation, der Edition u. ä. theoretisch wie praktisch abgehandelt. Ebenso wurde der Komplex des historischen Klangbildes bzw. der „modernen“ Bach-Auffassung nicht nur auf dem Symposium ausdiskutiert, sondern auch beispielsweise in den Chorkonzerten veranschaulicht: Rillings Wiedergabe der *h*-moll-Messe sowie ein Kantatenkonzert mit alten Instrumenten und der Jungen Kantorei unter Joachim Martini gaben Einblicke in die Bandbreite möglicher Interpretationen.

Auf durchweg hohem künstlerischem Niveau bewegte sich dieses 53. Bachfest in Marburg, das von der Neuen Bachgesellschaft, dem Magistrat der Stadt und der Philipps-Universität Marburg veranstaltet wurde und dessen Gesamtleitung bei Wolfram Wehnert in guten Händen lag; es gab mannigfache Aufschlüsse über die Voraussetzungen und Bedingungen sowie über das Weiterwirken des Werkes von Johann Sebastian Bach in der Gegenüberstellung seines Oeuvres mit dem der Vorfahren, Zeitgenossen und Nachfahren. Das Symposium, von Reinhold Brinkmann souverän geleitet, bot dazu ergänzend die Möglichkeit einer Standortbestimmung in der gegenwärtigen Bachforschung.

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1978

von Martin Staehelin, Bonn

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung fand, bei guter Beteiligung, vom 13. bis 17. September 1978 in Hamburg statt. An die Begrüßung durch Dr. Peter Fischer-Appelt, den Hamburger Universitätspräsidenten, und durch Prof. Dr. Carl Dahlhaus, den Präsidenten der Gesellschaft, schloß sich ein wissenschaftliches Programm an, das Prof. Dr. Constantin Floros (Hamburg) sinnvoll auf jene beiden Ereignisse ausgerichtet hatte, die das Hamburger Musikleben zu eben diesem Zeitpunkt kennzeichneten: das Gedenken an die Gründung der Hamburger Oper vor dreihundert Jahren sowie das 27. Deutsche Mozartfest. Folgerichtig galten die beiden Symposien einmal *Der frühdeutschen Oper und ihren Beziehungen zu Italien, England und Frankreich*, andererseits dem Thema *Mozart und die Oper seiner Zeit*.

Da die hierbei gehaltenen Referate in Band 4 des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* im Druck erscheinen werden, kann die Berichterstattung an dieser Stelle sehr kurz ausfallen. Unter der Diskussionsleitung von Anna Amalie Abert (Kiel) bzw. Heinz Becker (Bochum) referierte im ersten Symposium Martin Ruhnke (Erlangen) über *Das Problem des gattungsspezifischen Gestaltwandels in Telemanns Opern*, wobei besonders die Nachricht von der Auffindung des Telemannschen *Orpheus* erfreute. Hellmuth Christian Wolff (Leipzig) erkannte in *Tommaso Albinonis „Vespetta e Pimpinone“ das Vorbild für Telemanns „Pimpinone“*, und Reinhard Strohm (London/München) behandelte in *Die „tragedia per musica“ als Repertoirestück. Zwei Hamburger Opern von Giuseppe Maria Orlandini* dessen in Matthesons Hamburger Redaktion erfolgreiche Opern *Arsaces* und *Nero*. Silke Leopold (Hamburg) relativierte in *Feinds und Keisers „Masagniello furioso“* den Grad angeblichen politischen Gehalts dieser Oper, und Hans Joachim Marx (Hamburg) zeigte lehrreiche *Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Barockoper* auf. *Zur Verarbeitung italienischer Stoffe auf der Hamburger Gänsemarkt-Oper* sprach Klaus Zelm (Bochum), während Sieghart Döhring (Marburg) *Theologische*

Kontroversen um die Hamburger Oper referierte, wie sie im späten 17. Jahrhundert stattfanden; wieder mehr ins Musikalische führten die Darlegungen von Carl Dahlhaus (Berlin) *Über den Affektbegriff der frühdeutschen Oper*, die dem Konflikt von einheitlichem Grundaffekt und kontrastierender musikalischer Gestaltung in der barocken Arie nachgingen.

Stefan Kunze (Bern) und Ludwig Finscher (Frankfurt a. M.) teilten sich in die Leitung des zweiten Symposions. Kunzes Einführung stellte das Inkommensurable in Mozarts Opernwerk, im Verhältnis zum Schaffen seiner Zeitgenossen, heraus; ein eigenes Referat Kunzes fragte nach *Mozarts Jugendwerk. Tradition und Innovation*. Während Constantin Floros (Hamburg) über *Stüebenen und Stilsynthese in den Opern Mozarts* sprach, wandten sich andere Referenten dem Verhältnis Mozarts zu Komponisten seiner Zeit zu: so sprachen Gernot Gruber (München/Wien) über *Mozart und Gluck*, Gerhard Allroggen (Detmold) über *Mozart und Piccinni*, Friedrich Lippmann (Rom) über *Mozart und Cimarosa*, schließlich Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücken) über *Mysliveček und Grétry. Vorbilder für Mozart?*; noch nicht alle hierzu insgesamt aufgeworfenen Fragen sind schon hinreichend beantwortet. Rudolph Angermüller (Salzburg) behandelte *Salieris „Tarare“ und „Axur, Rè d'Ormus“*. *Vertonung eines Sujets für Paris und Wien*, und Helga Lühning (Erlangen) stellte *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau* heraus. Wolfgang Rehm (Kassel) lehnte *Zur Dramaturgie von Mozarts „Don Giovanni“*. *Die beiden Fassungen Prag 1787 und Wien 1788. Ein philologisches Problem?* die Aufführung einer willkürlichen Mischung der beiden Fassungen ab. Daniel Hertz (Berkeley) schließlich wies bei Simon Mayr und Ferdinando Paer *Nachklänge von Mozarts „Titus“ in italienischer Opernmusik um 1800* nach, und Wolfgang Plath (Augsburg) kommentierte an ausgezeichnet identifizierten Fehlzuschreibungen und Unterschiebungen in den Quellen *Spuren zeitgenössischer Opern in der Mozart-Überlieferung*.

Wohl war die Zahl der Referate für die verfügbare Zeit etwas zu groß; aber andererseits konnte man sich, gerade auch als Nicht-Opern-Spezialist, über ein beträchtliches Maß an Belehrung freuen. Noch ausgesprochenere musikalische Bereicherung erfuhr man in Opern- und Konzert-Aufführungen, die zu besuchen abends Gelegenheit bestand. Die Hamburger Universitätsbibliothek machte überdies einschlägige Musikbestände zugänglich, und es ergab sich die Möglichkeit, die private Holzblasinstrumentensammlung Joppig (Hamburg) zu besichtigen; auch eine Orgelexkursion nach Steinkirchen und Stade wurde durchgeführt.

BESPRECHUNGEN

International Music Education. ISME Yearbook. Volume IV/1977. Hrsg. von Egon KRAUS. The Education of Professional Musicians. Papers of the ISME Seminar Hannover 1976. Mainz – London – New York: B. Schott's Söhne (1977). 130 S.

Der Sammelband enthält Beiträge aus vierzehn Ländern zum Problem der Ausbildung des Berufsmusikers. Hauptthemen sind die Erziehung von Instrumentalisten, Sängern und Komponisten, sowie die Ausbildung entsprechender Pädagogen. Die Behandlung dieser Fragen stellt sich in sehr heterogener Form dar, da sie von der jeweiligen nationalen Lage des musikalischen Erziehungswesens und den unterschiedlichen gesellschaftlichen Ansprüchen an den zukünftigen Musiker ausgeht. Damit entsteht jedoch auch eine informative internationale Übersicht über die zum Teil brennenden Probleme bei der Ausbildung des Berufsmusikers in der gegenwärtig sich wandelnden sozio-kulturellen Situation des Musiklebens. Inhaltlich lassen sich die einzelnen Darlegungen nach drei Schwerpunkten gliedern: Neue Lehrmethoden und Curricula sowohl für die Ausbildung des jungen Musikers als auch für die Heranbildung des Lehrers; Förderungsmaßnahmen im Hinblick auf die berufliche Laufbahn; Weiterbildung des Berufsmusikers.

Im Zusammenhang mit einem optimalen Lehr- und Studienplan bzw. einer Revision der bestehenden Curricula beschäftigen sich die Ausführungen der Teilnehmer des Seminars u. a. überwiegend mit folgenden Aspekten: Problematik spezialisierter instrumentaler Studiengänge; Anforderungen eines ständig sich erweiternden Repertoires; Miteinbeziehung moderner Technologien; Realistische Einschätzung beruflicher Möglichkeiten; Unterstützung am Beginn der Berufslaufbahn; Erstellung geeigneter Unterrichtsprogramme für die berufliche Weiterbildung.

Auffallend an der Vielfalt der Meinungen ist ein grundlegendes Unbehagen an der gegenwärtigen Situation der Musikausbil-

dung, das mehr oder weniger explizit in der Mehrzahl der Beiträge zum Ausdruck kommt. Diese Situation wird charakterisiert durch ein einseitig passives, hochspezialisiertes Erwerben perfekter Fertigkeiten und Kenntnisse einerseits und die ständig geringer werdende Fähigkeit einer kreativ-individuellen Anwendung. Dagegen wenden sich die meisten Reformvorschläge und aus diesem Unbehagen kommt der Aufruf zu einem Umdenken in Hinblick auf eine kreative Auseinandersetzung nicht nur mit dem eigenen Instrument und dem Repertoire, sondern auch mit dem zu erwartenden Publikum und dessen sich wandelnden Bedürfnissen.

(Juli 1978)

Irmgard Bontinck

Musikhandschriften in Basel aus verschiedenen Sammlungen. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 31. Mai bis zum 13. Juli 1975. Hrsg. von Tilman SEEBASS. Basel: (1975). 99 S., zahlr. Facsimilia

Im Jahre 1975 wurde im Basler Kunstmuseum eine Ausstellung mit Musik-Autographen gezeigt, die von der Konzeption wie von der Bedeutung der Exponate her einzigartig war. Die Ausstellung, die auf Anregung Paul Sachers zustandekam, fand anlässlich des 75jährigen Bestehens des Schweizerischen Tonkünstlervereins statt. Da die Leihgeber anonym bleiben wollten, wird man die Besitzer der ausgestellten Handschriften unter den Mitgliedern der Ausstellungscommission suchen müssen (außer Paul Sacher Gisela Floersheim-Koch, Ria Wilhelm, Werner Fuchss und Rudolf Grumbacher).

Der von Tilman Seebaß sorgfältig bearbeitete Katalog läßt ahnen, welche Kostbarkeiten in den Basler Privatsammlungen aufbewahrt werden. Die in der Mehrzahl wissenschaftlich noch nicht beschriebenen und zum Teil auch noch nicht bekannten Autographe reichen von Michael Prätorius bis zu Karlheinz Stockhausen. Neben Skizzen und

Entwürfen sind Reinschriften, Stichvorlagen, Notizen und Briefe der wichtigsten Komponisten der letzten drei Jahrhunderte ausgestellt und beschrieben worden. Allein unter den Musikerbriefen des 17. und 18. Jahrhunderts gibt es fünf Schriftstücke, die der Forschung bislang unbekannt geblieben sind: (1) Ein Brief G. Ph. Telemanns an Breitkopf & Härtel in Leipzig, datiert Hamburg, 27. Mai 1759, in dem Telemann dem Verleger nach einer Pause wieder Kompositionen anbietet und hinzufügt, daß er noch einen Traktat über „*etliche Eigenschaften, die ein Komponist bey der schildernden Schreibart zu bemerken*“ habe, hinzufügen könne. Am Schluß des Briefes erwähnt er noch eine fertiggestellte Passionsmusik und stellt einen „*festtäglichen (Kantaten-) Jahrgang*“ in Aussicht. Der neuen Briefausgabe zufolge (Leipzig 1972, S. 72) wurde der Brief zu den Verlusten des 2. Weltkrieges gezählt. (2) Ein Schreiben Giovanni Legrenzis, datiert Venedig 14. November 1682, an einen italienischen Würdenträger, in welchem der Komponist den Adressaten um Erlaubnis bittet, den Sänger Cechino von den ersten Proben (vermutlich einer Oper) zu dispensieren, da er am Katharinentag (25. November) anderweitig verpflichtet sei. (3) Ein zweiseitiger Brief Alessandro Scarlattis, geschrieben am 7. März 1693 in Neapel an Kardinal Pietro Ottoboni; dem Brief muß der zweite Teil des Oratoriums *La Giuditta* beigelegt haben. Die römische Erstaufführung (mit *Aggunte*) fand aber erst im Februar 1695 im Palazzo della Cancelleria statt. (4) Ein Brief Giovanni Battista Martinis, datiert Bologna, 1. Januar 1764, an Friedrich den Großen, in dem Martini durch Quantz dem König seine Kammerduette zur Widmung anbietet. (5) Ein mit „*W. et C. Mozart*“ unterschriebener Brief an die Baronin Martha Elisabeth von Waldstätten, datiert Wien, 22. März 1783. In dem in der neuen Mozart-Ausgabe fehlenden Brief dankt das Ehepaar Mozart der Baronin für ein Darlehen, das sie ihm zur Tilgung von Schulden gewährt hat. Als Gegengabe bietet Mozart ihr eine Loge für eines seiner nächsten Konzerte an. —

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, welche Bedeutung die Basler Privatsammlungen für die historische Forschung, aber auch für die musikalische Praxis haben. Zu wünschen wäre nur, daß ihre

Eigentümer einer wissenschaftlichen Katalogisierung der Bestände einmal zustimmten. Ein nachahmenswertes Beispiel hat der Initiator der Basler Ausstellung, Paul Sacher, gegeben, dessen Autographensammlung unlängst in einem prächtigen Katalog beschrieben worden ist.

(September 1976) Hans Joachim Marx

Terminorum musicae index septem linguis redactus. Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Budapest: Akadémiai Kiadó und Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1978). 798 S., Abb.

Das hier vorgelegte Werk ist das erste seiner Art: Ausgehend von der Grundsprache Deutsch wurden musikalische Termini gesammelt und ihnen die Äquivalente im Englischen, Französischen, Italienischen, Spanischen, Ungarischen und Russischen gegenübergestellt. Zu den 7000 Hauptstichwörtern aus Theorie, Geschichte, Ästhetik, Ethnologie, Instrumentenkunde, Tanz, Soziologie, Instrumentenspiel, Instrumentenbau, Gesang, Notendruck, Bibliothekswissenschaft und einigem mehr, deren jedes in jeder der genannten Sprachen einmal aufgeführt ist, kommt ein russisches Verweisregister nach dem kyrillischen Alphabet — hier liegt eine Benutzungsgrenze: Man muß Kyrillisch lesen können, und wer's nicht kann, wäre vielleicht mit einem transkribierten Register für Russisch besser bedient — und ein Anhang *Diagramme*. Dieser Anhang enthält u. a. Note und Liniensystem, Noten- und Pausenwerte, Notennamen, Intervalle, Stufen und Funktionen, Baudetails z. B. von Orgel, Klavier, Geige, Klarinette etc., sinnvoll illustriert mit klaren Zeichnungen und natürlich in den sieben Sprachen benannt.

Das ist von Aufbau, Anlage und Auswahl her eine brillante Leistung namentlich des Chefredakteurs Horst Leuchtmann, der für die deutsche Sprache verantwortlich zeichnet. Die Hinzuziehung internationaler Fachgelehrter für einzelne Gebiete verstand sich bei diesen hochgesteckten Zielen von selbst und hat sich nach meinem Eindruck vollauf gelohnt. Natürlich muß bei insgesamt sechs mal siebentausend Verweistichwörtern nebst zahlreichen Synonymen und regiona-

len, historischen und ungebräuchlich gewordenen Termini (als solche ausgewiesen) auf 798 sehr leserlich bedruckten Buchseiten eine Stichproben-Rezension wie diese hier mit Vorsicht abgeben werden – wer kann auf Antrieb schon alles nachprüfen. Wenn ich anmerke, daß ich ein paar Begriffe vermißt habe (*Kenthorn, to crook, Karnyx, Spielweise, Zupforchester, Bebop, cool heard-Arrangement*), so wohl wissend: Vollständigkeit ist eine Schimäre. Irgendwo müssen Grenzen sein. Hier scheinen sie mir so gezogen, daß eine enorme Fülle erfaßt worden ist, aus der sich trefflich schöpfen läßt – um so trefflicher, als eine wohlthuende Abwesenheit von Druckfehlern das Sicherheitsgefühl beim Benutzer des Wörterbuchs auf das Erwünschteste steigert.

Technisch wurde so vorgegangen, daß die Sprachen mit denjenigen Termini auftreten, die ihnen sprachlich oder geschichtlich zugehören. Nicht immer also ist die Grundsprache Deutsch auch die Hauptsprache – sehr richtig in einer Zeit wachsender Kommunikation, in der sich etwa das Englische als Musikidiom in den Vordergrund schiebt. Kurzum, das Wörterbuch erscheint dem Rezensent, der viel mit Fachwörterbüchern verschiedener Gebiete zu arbeiten hat, überaus empfehlenswert.

(September 1978) Thomas M. Höpfner

Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz. Unter der Leitung von Robert MÜNSTER bearbeitet von Ursula BOCKHOLDT, Robert MACHOLD und Lisbeth THEW. München: G. Henle Verlag 1975. XXVII, 211 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. [2].)

Der Erschließung älterer Musikalien in Bayern gilt seit 1971 eine Katalogreihe (vgl. Mf 26, 1973, 524–526), deren zweiter Band Musikhandschriften aus Frauenwörth, Indersdorf, Wasserburg und Bad Tölz verzeichnet. Viele der angeführten Komponisten dieses neu erschlossenen Materials sind nicht oder kaum bekannt, so daß ein dem Katalog vorangestelltes Verzeichnis der einschlägigen Namen mit den wichtigsten biographischen Daten eine nützliche Orientierungshilfe bietet. Von den angeführten Be-

ständen verdient der erhalten gebliebene Rest der Frauenwörther Musikalien besondere Erwähnung, vermittelt er doch eine gute Vorstellung von der einst offenbar sehr ausgeprägten Leistungsfähigkeit der Klostermusik. Erhalten geblieben und in vorliegendem Katalog registriert sind 225 Musikhandschriften in Stimmen, die zum größten Teil aus der Zeit von ca. 1765 bis 1815 stammen. Unter den Komponisten der Messen, Litaneien, Offertorien, Gradualien und kleineren Kirchenwerke begegnen vor allem Salzburger Meister wie A. C. Adlgasser und J. E. Eberlin. Reich vertreten ist Michael Haydn, von dem nicht weniger als 43 Kirchenwerke in Abschriften überliefert sind. Als oberbayerische Musiker sind u. a. P. von Camerloher, J. S. Diez und der Münchner Stadtmusiker A. Holler mit kleineren Werken vertreten.

Eine reiche Musikpflege läßt sich für das 1783 aufgehobene Augustinerchorherrenstift Indersdorf nachweisen. Umfangreich war der Bestand an Notendruckten, von welchen der vorliegende Katalog im Anhang ein Verzeichnis der im Pfarrarchiv Indersdorf erhalten gebliebenen Exemplare mitteilt (Werke des 17./18. Jahrhunderts). Von dem Restbestand der einst vorhandenen Musikhandschriften seien einige Stimmenfragmente aus dem 17. Jahrhundert und zahlreiche unvollständige Stimmensätze aus dem 18./19. Jahrhundert hervorgehoben. Vollständige Kompositionen liegen als Raritäten u. a. vor von Maximilian von Schönberg und Patritius Perchtold. Ein Unicum scheint die Faschingskantate von F. X. Brixi zu sein. Kleinere Komponisten ergänzen das nur in spärlichen Resten überlieferte Repertoire der Indersdorfer Augustiner.

Als eine der größten oberbayerischen Bestandsgruppen erweist sich das ca. 685 Musikhandschriften umfassende Material der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Wasserburg am Inn. Ein kleiner Teil aus der Schaffenszeit des Stadtpfarrchorregenten J. S. Diez (1711–1793) enthält sogar Autographe (Werke von Diez) neben Abschriften von Kompositionen seiner Zeitgenossen. Meister wie S. Ullinger, M. Stadler und F. A. Frischeisen gaben dem lokalen Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr Gepräge. Zahlreiche Pfarrmusikalien stammen aus 1803 aufgehobenen Klöstern, so aus Seon, Frauenwörth, Herrenchiem-

see, Gars am Inn, Attel am Inn, Benediktbeuern, Schlehdorf sowie aus Beständen verschiedener Kirchen. Neben zahlreichen Belegen zur Parodiepraxis um 1800 sind Werke zahlreicher Münchner Komponisten bemerkenswert (Aiblinger, Bernabei, Bernasconi, Ett, Danzi, Eichheim, Gleissner, Graetz, Grua, Hirschberger, Michl, Pentenrieder, Reisinger, Schubaur, Stuntz, Vogler, Winter u. a.). Überlokale Bedeutung kommt den Handschriften (überwiegend Kopien) zahlreicher Salzburger Tonsetzer zu. So sind von M. Haydn 90 Handschriften verzeichnet, zwei mit autographen Stimmen und zwei bisher unbekannte Werke. Umfassend ist das Repertoire des übrigen süddeutschen und österreichischen Raumes. Von bayerischen Klosterkomponisten stammen zahlreiche Unica, von österreichischen mehrere Raritäten. Weniger groß, jedoch nicht ohne Interesse für die Forschung ist der Bestand an Werken anderer Provenienz. Erwähnt sei schließlich noch der um 1850 fertiggestellte handschriftliche thematische Bandkatalog der Stadtpfarrkirche St. Jakob, mit dessen Hilfe mehrere Anonyma identifiziert werden konnten. Kirchenmusikalische Drucke dieser Kirche sind im Anhang des neuen Kataloges übersichtlich zusammengestellt.

Wesentlich kleiner ist der Bestand der Stadtpfarrkirche Maria Himmelfahrt in Bad Tölz mit insgesamt 128 Handschriften aus dem Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Abgesehen von einem Autograph des fürstbischöflichen Hoforganisten Anton Ferdinand Paris handelt es sich ebenfalls um Abschriften. Münchner Lokalkomponisten sind mehrfach vertreten, ebenso Tölzer Kleinmeister wie M. Feyerabend, Ch. Heiß und G. Schneeberger.

Wie der erste Band enthält auch der vorliegende Katalog ausführliche Titelaufnahmen der einzelnen Kompositionen sowie die zur Identifizierung vor allem von unvollständigen und anonymen Werken notwendigen Notenincipits, mit welchen erfreulicherweise nicht gespart wurde. Große Mühen der Bearbeiter läßt der im Anhang des Kataloges befindliche Abschnitt über die Schreiber und Wasserzeichen der Manuskripte erkennen, wodurch die Bestimmung und Auswertung anderer Musikhandschriften unter Umständen wesentlich erleichtert wird. Diese Bemühungen sind um so dankenswerter, als es sich bei den Handschriften in der Regel

nicht nur um Werke lokaler Prägung handelt, sondern darüber hinaus um Kopien unterschiedlichen Quellenwerts, deren Untersuchung keine spektakulären Ergebnisse zeitigt, dafür aber wichtige Erkenntnisse zur weiteren Erforschung der lokalen Musikgeschichte. Register der Titel, Textanfänge und Personen schließen den Inhalt des Kataloges vielseitig auf.

Es bleibt zu hoffen, daß neben der ausführlichen Erfassung verstreuter bayerischer Musikalien von überwiegend lokaler Bedeutung auch die katalogmäßige Erschließung des Stammbestandes der Musikhandschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek zügig vorangetrieben werden kann.
(Juli 1976) Richard Schaal

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT:
Brennpunkte der Neuen Musik. Köln: Hans Gerig 1977. 166 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 16.)

„Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten“ verspricht diese Untersuchung in ihrem Untertitel mit derselben Unschuld, in der Pädagogen mitunter „didaktisch-methodische Aspekte“ zu einer abenteuerlichen Bindestrich-Komposition bündeln: also von Natur aus Heteronomes, Unvergleichbares. War gemeint „Historisches und Systematisches“? Wir wollen es hoffen und feststellen: den zweiten Anspruch löst die Arbeit ein, den ersten nicht. Ihre Stärke liegt im Systematischen, ihre Schwäche im Historischen; sie brilliert in Gründlichkeit und Hellsicht bei der Analyse einzelner, durchaus wichtiger und exemplarischer Erscheinungen – Weitblick, Neugier auf historische Hintergründe und Ansätze enzyklopädischen, über den mitteleuropäischen Kulturkreis hinausreichenden Denkens gehen ihr zumeist ab; zu bedauern ist das eben, weil es so eine gründliche und hellsichtige Arbeit ist. Es handelt sich um einen beachtlichen Ansatz, Grundtatsachen der Neuen Musik nicht als Erlebnis- oder journalistischen Erzählstoff aufzubereiten, sondern mehr – das sei hier ganz ohne Ironie gesagt: – als Seminarstoff, gründlich durchdacht, das kompositorisch Gewohnte auch für den Outsider verständlich beim Namen nennend.

Die Punkte, an denen sich der Autor in die Tiefe gräbt, sind durch die Kapitelüber-

schriften etwa gekennzeichnet: *I. Der Komponist als Theoretiker – Karlheinz Stockhausen; II. Die Dimensionen Zeit und Raum – Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti; III. Europäische und außereuropäische Musik – Isang Yun; IV. Das Verhältnis zwischen Komponist, Komposition und Interpret* (müßte es nicht eigentlich „Komponisten“ und „Interpreten“ heißen?) – *Mauricio Kagel*. Elemente der Neuen Musik werden einer strukturellen Betrachtung unterzogen, deren Ansatzpunkt die Frage bildet, wie die Neue Musik auf den Verfall der Traditionen der abendländischen Harmonik und Architektur reagiert; in welcher Weise sie ordnungsstiftende Verfahren in anderen Verfahren sucht: dem Rhythmus, der Aufspaltung der Tonhöhen und Klangfarben, die Nutzung des musikalischen „Raumes“.

In einem Vergleich Weberscher und Stockhausenscher theoretischer Kategorien wird ein Wandel der Urteilsformen, des „*Redens über Musik*“ verfolgt, in dem die Betrachtung des Kompositionshandwerks beträchtlich an Bedeutung gewonnen hat; Begriffe wie „*Dichte*“, „*Erlebniszeit*“ und „*Raum*“ kamen neu auf. Das Kapitel, in dem der Autor, ausgehend von Mozart und Mahler, Aspekte des musikalischen Raumes in der Neuen Musik untersucht, Erscheinungen der „*Verräumlichung*“ und „*Enträumlichung*“, ist wohl das ergiebigste. Hellsichtige Beobachtungen geschehen auch zur Situation des Interpreten, der in avantgardistischer Musik nun plötzlich frei improvisieren soll. Ständig wird versucht, im kompositorischen Tun einen Sinn zu finden, die Aura der Selbstverständlichkeit zu durchbrechen, mit der sich Neue Musik so gern umgibt.

Daß dies in einer so engen Auswahl, in einer so exemplarischen Beschränkung auf eine Handvoll wichtiger („arrivierter“) Komponisten geschieht, mag mit dem Raum zu tun haben, der Autoren heute für Publizierung ihrer Gedanken zur Verfügung steht, und soll hier nicht als Vorwurf formuliert sein, doch als Warnung vor einer Gefahr, die sich in einer verbreiteten Geisteshaltung schon heute bemerkbar macht: es genüge dies, um über die wesentlichen und wichtigen Erscheinungen informiert zu sein. Es genügt nicht; es ist ein Ausschnitt der Neuen Musik, über den Schmidt berichtet. Es fehlt darin fast gänzlich die Neue Musik Nord-

und Südamerikas, selbst Süd- und Osteuropas (man denke nur an Denisov oder das Spätwerk von Schostakowitsch) – darüber ließen sich Dutzende ähnlicher Kapitel schreiben. Die Welt der Neuen Musik ist größer, als sie hier abgebildet werden konnte. (Danach muß man den Nutzwert des Buches bemessen: als Anregung zum Denken und Fragen stellen: ja, als Handbuch: kaum.) Und Musik hat Hintergründe. Schmidt verfährt so, als hätte es für Strawinsky keinen russischen, für Ligeti keinen ungarischen, für Kagel keinen argentinischen Hintergrund gegeben, als hätte niemand vor Schönberg dodekaphonisch komponiert, als habe es zu Bewegungen in der Musik keine Parallelen in den bildenden Künsten, in der Literatur gegeben. Dadurch wird die Vielfalt der neuen Musik reduziert auf ein überschaubares Spektrum von Möglichkeiten – aber welcher Informationsgewinn entspringt daraus?

Es ist ja wirklich eine ernsthafte Frage, ob sich Neue Musik gerade an „Brennpunkten“ abspielt, ob nicht gerade ihre „Randscheinungen“ sich immer wieder als die wichtigeren erwiesen haben: siehe Satie, siehe Ives, siehe Varèse, siehe Cage usw. Und ob wir heute schon wissen können, worin die „Brennpunkte“ der Musik unserer Zeit schließlich bestehen.

(August 1978)

Detlef Gojowy

KLAUS BLUM: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung, veröffentlicht anlässlich des 150. Jubiläums der Zusammenarbeit zwischen Philharmonischer Gesellschaft und Philharmonischem Staatsorchester. Tutzing: Hans Schneider 1975. 685 S.

Ein innerhalb des zur Verfügung stehenden Raumes nicht leicht zu rezensierendes Buch. Allein die Aufzählung der 203 rubrizierten Unterabschnitte von verschiedenem Umfang, in 10 Großkapiteln zusammengefaßt, würde diesen Platz fast beanspruchen. So viele Fragen galt es zu erörtern oder zumindest anzuschneiden, so viel dokumentarisches Material zu verarbeiten, das der Verfasser durch eigene Forschungen und mit Hilfe der Arbeitsgemeinschaft „Bremer Musikgeschichte“ des Gymnasiums Hukkelriede, Bremen (vom Verf. seit 1972 als „Prak-

tische Musikwissenschaft im Staatsarchiv Bremen“ geführt), für seine „*Geschichte der Beziehungen zwischen Musikfreunden, Berufsmusikern, dem Staat und Publikum (in Bremen) zwischen 1825 und 1975*“ zutage fördern konnte. Ein seit der Mitte des 18. Jahrhunderts überaus reiches Material, dessen übersichtliche Darstellung ebenso imponiert wie die Art seiner Beschaffung und Erschließung durch die Mitarbeit von Oberschülern. Team work wie dieses sollte Schule machen.

Zunächst beginnt man freilich die Lektüre des umfangreichen Buches mit etwas zwiespältigen Gefühlen. Der Untertitel verheißt die Behandlung des Musiklebens „*seit der Aufklärung*“, aber schon auf der nächsten Seite (in der Erklärung des Obertitels *Musikfreunde und Musici* wird die Zeit auf die Jahre „*zwischen 1825 und 1975*“ eingeeengt. Schlägt man dann das erste Sammelkapitel *Präludien* auf (etwa ein Zehntel des Gesamtumfangs beanspruchend), so stellt man mit Erstaunen fest, daß die „*Geschichte der Beziehungen*“ bzw. „*des Musiklebens*“ doch ab ovo in Angriff genommen wird (nämlich mit der bekannten Nachricht Adams von Bremen von der Berufung des Musicus Guido um 1070), wobei der Zeit bis 1600 etwa anderthalb, dem 17./18. Jahrhundert ungefähr 28 und den Jahren 1800 bis 1825 rund 36 Seiten gewidmet werden. Erst im nächsten Sammelkapitel (S. 120, Unterabschnitt *Das Concert-Orchester*) findet sich des Rätsels Lösung (für die Einbeziehung der früheren Jahrhunderte). Dort heißt es nämlich bei einer Übersicht über die Berufsbezeichnungen der Musiker: „*Mit Hilfe des Wechsels solcher Berufsbezeichnungen läßt sich nun u. a. die Kontinuität der Existenz des heutigen Philharmonischen Staatsorchesters seit dem Jahre 1339 b r u c h l o s aufzeigen. Es gilt dabei vier (!) Zweige zu verfolgen: den personellen Übergang der einzelnen Musiker von der Ratsmusik bis zum Orchester der Privat-Concerte; den selben Übergang der seit 1752 mit der Ratsmusik im Konzertwesen verkoppelten Regiments-Hautboisten in das Orchester; die von Senat bewußt aufrecht erhaltene Kontinuität der Stellen des Concertmeisters und des Musikdirektors*“. – Die Kontinuität der Stellen (...) stellte Senator Post 1815 in einer ausführlichen historischen Rekapitulation fest. Es wird ausdrücklich hervorgeho-

ben, „*daß der neu zu ernennende städt. Musikdirektor ein Nachfolger des letzten Ratsmusikmeisters sei*“.

Das ist Geschichtsklitterung, und überdies spielte Senator Post in seiner „*historischen Rekapitulation*“ auf Titel und Stellung des „*Ratsmusikmeisters*“ an, die erst ab 1627 bezeugt ist (nach Blum S. 16) und keinesfalls auf „*des rather trummeter*“ (Ib. S. 14) von 1339. Statt dieser zumindest bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein unzulänglichen Berichte wäre der Forschung durch eine Übersicht über die noch vorhandenen (und die in Verlust geratenen) Quellen mehr gedient worden. Denn es gibt zu den Musikern im Hofhalt der Bischöfe wie den Stadtmusikern – wenn auch nicht in den bischöflichen und städtischen Archiven – eine ganze Reihe von aufschlußreichen Quellen für das 14. bis 16. Jahrhundert, durch die deren Wirkungsweite wie auch personelle Zusammensetzung erhellt werden können, aber erst vollständig auswertbar sind nach Erschließung der Quellenrestbestände in den Bremer Archiven.

Man sollte jedoch nach diesem etwas unbefriedigenden Vorspann das Buch nicht aus der Hand und ad acta legen. Denn was der Verfasser von dem zweiten Sammelkapitel ab an Quellen und Beiträgen zur Musiksoziologie bietet, darüber hinaus an kleinen Einzelstudien zum Leben verschiedener Musikerpersönlichkeiten (Clara Wieck, Reinthaler, Brahms) oder zu Aufführungen von deren Werken (vgl. u. a. S. 140 sowie den Abschnitt über Beethoven), das ist ebenso interessant wie die gelegentliche Stellungnahme zu musikerzieherischen Problemen allgemeiner Art, die statistische Aufschlüsselung des Repertoires, die gesellschaftskritischen Anmerkungen, die Berichte über den endlos langen Kampf um die wirtschaftliche Sicherung der Musiker in Bremen und die dadurch bedingten Einflüsse auf die Qualität des Musizierens und vieles andere mehr. In der kritischen Sichtung dieser Quellen und ihrer eindringlichen Darstellung liegt der einmalige Wert dieser Untersuchung, von der man nach Überwindung der ersten Seiten nicht mehr enttäuscht wird, die den Blick für weiterführende Fragen freimacht und dazu viele Ansatzmöglichkeiten bietet.

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

CONSTANT PIERRE: *Histoire du Concert spirituel 1725–1790.* Paris: Société Française de Musicologie, Heugel et Cie 1975. 372 S.

Am 10. November 1900 zeichnete das Institut de France Constant Pierres (1855 bis 1918) voluminöses Manuskript *Histoire des concerts publics à Paris, depuis le XVIII^e siècle jusqu'en 1828 (époque de la fondation de la Société des concerts du Conservatoire)* mit dem Bordin-Preis aus. Erst 75 Jahre nach dieser Ehrung veröffentlichte der französische Centre national de la recherche scientifique den größten Teil von Pierres Arbeit, der dem Concert spirituel von 1725 bis 1790 gewidmet ist. François Lesure betont im Vorwort, daß es immer „une entreprise hasardeuse“ sei, ein solches Werk nach solch langer Zeit der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Pierre habe sein Manuskript nicht sorgfältig redigiert, Referenzen nicht angegeben.

Die Publikation hat sich dennoch gelohnt: Antoine Bloch-Michel, Conservateur der Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, hat die philologische Aufgabe übernommen, Pierres Manuskript noch einmal „nachzuarbeiten“, er stattete den Text, den er unangetastet ließ, mit Fußnoten aus, die er vor allem aus den Beständen der Archives Nationales und der zeitgenössischen Presse bezog. Ferner verdanken wir ihm eine vollständige Liste der Programme der Concerts spirituels von 1725–1790, die den 3. Teil des Buches ausmacht.

Pierres Untersuchung ist in zwei große Abschnitte unterteilt: Der erste untersucht die „*histoire administrative*“, die einzelnen Direktionen, die Spielstätten, das künstlerische Personal von Chor und Orchester dieses Unternehmens. Der Autor bespricht die Direktionen Philidor (1725–1727), Simart et Mouret (1728–1733), Académie royale de musique (1734–1748), Royer et Capperan (1748–1762), Dauvergne, Capperan et Joliveau (1762–1771), Dauvergne et Berton (1771–1773), Gaviniès, Leduc et Gossec (1773–1777), Legros (1777–1790), streicht ihre Leistungen heraus, druckt Dokumente über sie ab. Der zweite Abschnitt ist den „*travaux du concert*“ gewidmet. Hier wird aufgezeigt, was sich an Künstlerischem in jeder Direktionszeit abgespielt hat, welche Solisten auftraten, wie die Orchesterbesetzung aussah, wie Programme generell ge-

staltet wurden.

Durch die vollständige Wiedergabe der Programme – ein Konzert im Concert spirituel dürfte in den 1770 und 1780er Jahren ca. drei Stunden (ohne Pausen) gedauert haben –, kommen Inkongruenzen von Text und Statistik zu Tage. So sollen nach Pierre (S. 175) von Mozart „*Symphonies et concertos pour piano*“ im Zeitraum von 1778 bis 1789 gespielt worden sein. Die Programme weisen allerdings nur die Pariser Symphonie KV 297, eine nicht näher bezeichnete Arie von Mozet (hier ist wohl Mozart gemeint), die der Sänger Savoi vortrug und ein Klavierkonzert (KV ?) im Jahre 1786 nach. Von den „*quelques symphonies*“ Mozarts in den Jahren 1778/79 (S. 178) kann nicht die Rede sein.

Studiert man aufmerksam die Programmgestaltung des Jahres 1778, so stellt man fest, daß Mozarts Sinfonia concertante KV 6 297 B für Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe), Johann Punto (Horn) und Georg Wenzel Ritter (Fagott) nicht aufgeführt wurde. Die gleichen Solisten führten allerdings am 19. April 1778 eine Symphonie concertante von Giovanni Giuseppe Cambini auf. Leider ist das Cambinische Stück bis heute nicht aufgetaucht. Seine Kenntnis wäre für die Mozartforschung von größter Wichtigkeit. Vielleicht, so ist zu vermuten, hat Legros, der künstlerische Leiter des Concert spirituel, Cambini Mozart vorgezogen, da dieser seine Sinfonia concertante, von der der Salzburger Meister am 5. April in seiner Korrespondenz spricht, noch nicht vollendet hatte, vielleicht gab es zwischen Mozart und Legros Unstimmigkeiten (vgl. dazu den Brief Mozarts vom 1. Mai 1778), vielleicht hat Cambini als renommierter Komponist von Symphonien concertantes Legros von seinem Stück überzeugt, vielleicht spielt hier die Rivalität Mozart-Cambini eine Rolle.

Das von Bloch-Michel angelegte ausführliche Register ist für jeden Benutzer von Pierres Buch eine nützliche Hilfe; erst durch den Index wird das Stück Pariser Konzertleben des 18. Jahrhunderts zur wahren Fundgrube. Der Société Française de Musicologie, die den Druck dieses Bandes befürwortet hat, haben alle, die für die Concerts spirituels Interesse zeigen, zu danken.

(Juli 1976)

Rudolph Angermüller

OTTO BIBA: *Der Piaristenorden in Österreich. Seine Bedeutung für bildende Kunst, Musik und Theater im 17. und 18. Jahrhundert.* Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte 1975. 190 S. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte. Band 5.)

Die Musikpflege des Piaristenordens hat bisher nur verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden. Daß dies zu Unrecht geschehen ist, beweist das Buch von Otto Biba, der damit zugleich einen schätzenswerten Beitrag zur österreichischen Musikgeschichte bietet. Der Verfasser, seit Jahren durch solide musikwissenschaftliche Arbeiten der Fachwelt in Österreich und wohl darüber hinaus bekannt, hat sich mit dem Thema seiner Untersuchungen im Rahmen seiner Dissertation als Historiker beschäftigt. Die Musikpflege ist damit von vorneherein in einen größeren Zusammenhang gestellt, der auch Vergleiche mit der Stellung der übrigen Disziplinen ermöglicht, die für die Musik durchaus positiv ausfallen. Dabei ist etwa die Malerei mit Künstlern wie dem jungen Maulbertsch und dem Kremser Schmidt, die Architektur mit Matthias Gerl und Ferdinand von Hohenberg vertreten. Neben derartigen Verbindungen bestand aber auch ein intensives Nahverhältnis des Ordens und seiner Angehörigen selbst zur Kunst und im besonderen Maße zur Musik. Diese war ein integrierender Bestandteil der von den Piaristen empfangenen und weitergegebenen Ausbildung. Die Besetzung der musikalischen Ämter in den einzelnen Ordenshäusern – neben den Chorregenten auch Organisten und Instruktoren – konnte, wie die Zusammenstellung Seite 144 ff. zeigt, bis weit ins 18. Jahrhundert fast jedes Jahr wechseln; nur drei weltliche Organisten sind im besprochenen Zeitraum nachweisbar. Offensichtlich sollte also im Prinzip jeder Ordensangehörige in der Lage sein, eine musikalische Funktion zu übernehmen, wie er ja auch in der Schule den zum Lehrplan gehörigen Musikunterricht erteilen konnte mußte. Von einigen Ordensangehörigen haben sich Kompositionen erhalten, von P. Remigius Maschat (1692–1747), P. Simon Kalas (1715–1786), dem Lehrer Franz Xaver Brixis, P. Oswald Richter (1687–1737), dessen Psalmen bei Lotter verlegt wurden, und P. Silverius Müller (1745–1812), von dem Werke bei Wiener Verlagen erschienen.

Das Auftreten auswärtiger Musiker in den Piaristenkirchen ist daher selten. Immerhin werden auch dafür bemerkenswerte Daten erbracht wie das mehrmalige Wirken der kaiserlichen Hofkapelle an Maria Treu in Wien oder jenes des Ensembles aus dem Waisenhaus Ignaz Parhammers am 6. Mai 1768, für das eine Aufführung des *Veni Sancte* KV 47 des zwölfjährigen Mozart zur Diskussion gestellt wird. Von besonderem Interesse sind die Ausführungen über die Beziehungen des Ordens zu Joseph Haydn, die über dessen Hainburger Verwandte sogar gewissermaßen persönlicher Natur waren; die Höhepunkte auf musikalischem Gebiet waren die Aufführung von Haydns *Stabat mater* 1771 unter Leitung des Komponisten und die Uraufführung der Paukenmesse 1797, beides in Maria Treu. Kontakte verschiedener Art und Intensität bestanden auch u. a. zu Albrechtsberger, Caldara, Dittersdorf oder Reutter. Bedeutsam war weiter die Theaterpflege der Piaristen, in der sich das Kollegium in Horn besonders auszeichnete. Sie unterscheidet sich, wie auch der Musikbetrieb, wesentlich von der entsprechenden Tätigkeit anderer Orden, etwa der Jesuiten. Während dort eher die Repräsentation im Vordergrund stand, war die Kunstübung der Piaristen gleichwie ihr pädagogisches Wirken für den Bereich ihrer Pfarre und Schule, also für einen feststehenden, durch persönliche Bindung verknüpften Kreis bestimmt; aus ihm hat man auch mit Vorliebe und nach Möglichkeit die nicht dem Orden angehörigen Künstler zu gewinnen bzw. sie in ihn aufzunehmen gesucht. Die Kunst, und wieder besonders die Musik, hatte pädagogische, seelsorgerische Aufgaben zu erfüllen, und dieses Bestreben war von solchem Erfolg gekrönt, daß ein wesentlicher Anstoß für den Bau der Kirche Maria Treu der infolge der Kirchenmusik stark gestiegene Besuch der Gottesdienste sein konnte. Es ist demnach auch folgerichtig, daß dem deutschsprachigen Volkslied ein wichtiger Platz eingeräumt wurde. Hinzuweisen ist weiter auf verschiedene für den Orden tätige Orgelbauer (darunter Johann Hencke), die, historisch adäquat, unter den bildenden Künstlern und Handwerkern geführt werden. Einige kleine Bemerkungen: bei dem Seite 43 oben genannten Schulaufseher handelt es sich um den späteren Dompropst von St. Stephan in Wien Joseph Spendou (geb. 1757, gest. 18.

Januar 1840), dessen große Verdienste um das Schulwesen bei Wurzbach hervorgehoben werden; ferner eine Zufallsbeobachtung, die für das Schicksal der Bibliothek des Gleisdorfer Kollegiums (S. 56) vielleicht einen Hinweis geben kann: das Wiener Musikwissenschaftliche Institut besitzt die dritte Auflage von Christian Gottlieb Jöchers *Compendiösem Gelehrten-Lexicon* (Leipzig 1733) mit dem Vermerk „*Bibliotheca Gleisdorffensis Schol. Piarum 1749*“ am Titelblatt sowie einigen Eintragungen am Vorsatzblatt, darunter „*Dem wissenschaftlichen Club Doblhoff*“ (d. i. Josef Freiherr von Doblhoff-Dier, 1844–1928, der Gründer des wissenschaftlichen Klubs) und dem Datum „25/9 879“; Seite 63 Zeile 9–10 muß wohl ein Druckversehen unterlaufen sein. Das Buch verbindet gründliche historische Quellenforschung mit der Fähigkeit, die dargestellten Sachverhalte in ihrem Zusammenhang zu sehen und sie von dort her verständlich zu machen, und nicht zuletzt mit einer übersichtlichen und sehr ansprechenden Darstellungsweise. (September 1976) Theophil Antonicek

MICHAEL KUGLER: *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 217 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 41.)*

Durch eine Arbeit zur „*Tastenmusik im Codex Faenza*“ (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 21) ist der Verfasser als Kenner des behandelten Gebietes bestens ausgewiesen. Im Vergleich zu jener wirkt die vorliegende Publikation weniger ausgereift. Das betrifft die Konzentration auf Wesentliches im 16. Jahrhundert ebenso wie allgemein die Erfordernisse einer gedrängten, für einen breiteren Leserkreis bestimmten Darstellung. Im Hinblick auf diese sagt Kugler von vornherein jeder simplifizierenden Popularisierung ab, was freilich nur gerechtfertigt scheint, wenn es nicht als Vorwand dient, den Leser einer solchen Darstellung ganz aus den Augen zu verlieren.

Es hat noch keinem Autor geschadet, sich dem Zwang zur Knappheit, den Gebrauch von Fachwörtern immer neu überprüfenden, für den interessierten Laien verstehbaren Schreibweise auszusetzen. Man kann darüber

streiten, ob z. B. auch mittlere Meister des Trecento als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, schon weniger aber darüber, ob es richtig ist, ein solches Taschenbuch so anzulegen, daß es nur bei Hinzuziehung von Ausgaben lesbar wird, welche sich fast nur in Bibliotheken befinden. Eine kleine Auswahl typischer Beispiele muß möglich sein, sie hätte dem Autor wie dem Leser die Arbeit sehr erleichtert. Die wenig glückliche Trennung einer Kurzdarstellung von Schlüsselwerken der frühen Orgel- und Klaviermusik und eines „*Kommentars zu den Notenbeispielen*“ (S. 178 ff. bzw. 194) vom Haupttext bringt zusätzlich unnötige Komplikationen. Weshalb z. B. im *Robertsbridge-Fragment* ein weißes Quadrat wahrscheinlich eine länger durchzuhaltende Note anzeigt, erfährt der Leser nicht bei der eingehenden Erläuterung der Schreibweise (S. 16 ff.), sondern erst auf Seite 194.

Dessenungeachtet liegt hier, insbesondere zum 15. Jahrhundert, eine solide, in wichtigen Details tiefdringende Darstellung vor. Angesichts des beschränkten Raumes versteht man polemische Zuspitzungen freilich auch dort nicht ganz, wo sie auf zentrale Fragen hinlenken. Kuglers Verwunderung darüber, daß man früher schon hätte erkennen können, was erst in jüngerer Zeit klar wurde (z. B. im Verhältnis von Tabulatur-schrift und Musik, S. 12), läßt in bezug auf die Forschung den Sinn für Historizität vermessen, den er in bezug auf die Übertragung so ausdrücklich bemüht. Die „*Münchener*“ Konzeption der Umschrift hat in ihm einen eher energischen als umsichtigen Verteidiger. Daß „*durch die Übertragung . . . die historische Dimension des überlieferten Musikstücks zerstört*“ werde (S. 11), trifft nicht zu. Hier neigt er zu Verabsolutierungen, die durch den Zwang zur Kürze nicht entschuldigt werden, weil er sie wiederholt. Weder bilden leichte Zugänglichkeit älterer Musik und ihr Charakter als historisches Objekt (S. 17) einen Gegensatz, noch – was schwerer wiegt – Komposition und nachträglich aufgeschriebenes Tastenspiel. Als Nachschrift ist die Überlieferung früherer Tastenmusik von Leo Schrade bestimmt und damit manche falsch wertende Kritik kompetent entkräftet worden. Doch werden auch in ihr kompositorische Maßgaben realisiert, offenkundig in wachsendem Maße. Setzt man den Herstellungsvorgang nahezu mit dem Wesen

der Sache ineins, so wird u. a. der dem Spiel vorangehenden kompositorischen Planung nicht Rechnung getragen. Kugler verstellt sich bestimmte Differenzierungen des Urteils auch dadurch, daß er die Spezifika des Tastenspiels recht eng faßt und die fortschreitende Vermittlung zu anderwärts verbindlichen kompositorischen Maßstäben wenig beachtet. Dem stehen gescheite Betrachtungen zum Lehrbuchcharakter früherer Orgelquellen, zur besonderen Gebundenheit der Tastenmusik an Schulen etc. gegenüber. Manche funktionelle Erklärung (z. B. beim Praeambulum, S. 78, oder beim Ricercar, S. 124), hätte man sich ausführlicher gewünscht. Ob man Paduanen und Galliariden des 16. Jahrhunderts „folkloristische Tänze“ (S. 136) nennen sollte, steht dahin; daß spanische Musik nur in Übertragungen herangezogen wird, registriert man trotz der Erklärung (S. 144) mit Überraschung. Einige Druckfehler fallen sehr auf (S. 85, S. 117); ein Fachwörterverzeichnis und ein Register von Quellen ergänzen das Buch in willkommener Weise.

(April 1976)

Peter Gülke

GISELA BECKMANN: Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-Marie Leclair bis Pierre Gaviniès. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 353 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. XV.)

Die Lektüre der Dissertation von Gisela Beckmann überrascht durch ein Mehr und durch ein Weniger angesichts der Erwartungen, die der Titel weckt, denn eine monographische Darstellung der französischen Violinsonate mit Basso continuo von Leclair bis Gaviniès ist diese Arbeit nur bedingt.

Fragen zur Gattungsproblematik klammert sie weitgehend aus, d. h. sie fragt nicht nach gattungskonstituierenden Momenten und verzichtet auf eine Klärung des Verhältnisses der generalbaßbegleiteten Violinsonate zu benachbarten Musikarten wie Triosonate und begleitete Klaviersonate. Unbeschadet der Tatsache, daß die im Titel genannten Komponisten die Früh- und Spätphase der französischen Generalbaßsonate repräsentativ markieren, verwundert auch die zeitliche Grenzziehung. (Hätten die Untersuchungen nicht um 1720, sondern ca. 15

Jahre früher eingesetzt und die Generalbaßsonate ein wenig über das Jahr 1770 hinaus verfolgt, dann wäre deren Geschichte voll eingefangen worden.)

Gisela Beckmann hat ihre Aufgabe jedoch darin gesehen, „die stilistische Entwicklung der französischen Musik zwischen Spätbarock und Vorklassik an Hand einer zwar weit verbreiteten aber bisher wenig beachteten Gattung zu untersuchen“ (S. 313). So ist der tatsächliche Ertrag der Arbeit anderer Art, als es ihr Titel suggeriert. Ihre Zielsetzung rechtfertigt darum die Eingrenzung des untersuchten Materials auf die Zeitspanne von Leclair bis Gaviniès. Über das zentrale Anliegen hinaus werden schließlich sogar wichtige technische Aspekte des französischen Violinspiels behandelt.

Es sind 342 Sonaten von 22 französischen Geigerkomponisten – mithin alle einschlägigen französischen Sonaten zwischen 1720 und 1770 – untersucht worden. Dieses umfangreiche Repertoire wird in vier Gruppen aufgeschlüsselt; für die Gruppenklassifikation sind nicht so sehr abstrakt-chronologische, eher ästhetisch-historische Gesichtspunkte leitend. Innerhalb der Gruppen wird jedes Einzeloeuvre, nach einer einleitenden biographischen Skizze und einer detaillierten Werkübersicht, auf Zyklen und Großformen, Themenbildung und Melodik, Baßführung, Harmonik, Geigentechnik hin befragt.

Unter Verzicht auf Einzelheiten: Die eigentlichen Intentionen der Arbeit scheinen nicht voll reflektiert zu sein, doch steht dieser Mangel in einem auffälligen Mißverhältnis zu den materialreichen, gekonnten und sensiblen Untersuchungen selbst. Gisela Beckmann bietet eine überzeugende Nachzeichnung der musikalischen Prozesse um die Mitte des 18. Jahrhunderts, exemplifiziert an der Hauptphase der relativ kurzen Sonatengeschichte für Violine mit Basso continuo in Frankreich.

(April 1976)

Jürgen Hunkemöller

HENNING FREDERICHs: *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen 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 Katzschler 1975. 203 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 9.)*

Mehrfachvertونungen sind ein ideales Übungsgelände für Stilbestimmung – zumal wenn sie (wie im Falle der „Brockespassion“) durch eine anspruchsvoll-neuzeitliche Dichtung veranlaßt und wohl auch vom satztechnischen Wettstreit her begründet waren: die Komponisten reagierten ‚spezifisch‘ auf ein dichterisches Kunstwerk und maßen im Vertonen ihre Kräfte mit dem anderen erfolgreichen Kollegen. Kein Wunder also, daß seit Carl von Winterfeld (1847) verschiedene Brockespassionen nebeneinandergestellt, verglichen und bewertet wurden. Erfolgte dies bisher unter übergeordneten Gesichtspunkten und mehr beiläufig (Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang*; Carl Hermann Bitter: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, 1872; Richard Petzoldt: *Die Kantaten, Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers*, 1935), so ist nun die „*einzig dastehende Quadriga von Vertونungen derselben Dichtung*“ (S. 12) der wissenschaftliche Gegenstand. Die Ausklammerung anderer Vertونungen des Librettos ist gerechtfertigt durch dessen ‚hamburgischen‘ Charakter und durch das handschriftliche Pasticcio von 1723, das außer dem dominierenden Georg Philipp Telemann nur noch Keiser, Georg Friedrich Händel und Johann Mattheson berücksichtigt. Doch hätte sich ein wenigstens kurzer Ausblick auf die anderen Vertونungen des Textes wohl gelohnt.

Frederichs stellt zu Beginn seiner Abhandlung die Quellen vor. Es zeigt sich, daß viel Material durch den vergangenen Krieg verloren ging, daß aber auch manches neu ans Licht trat, so eine Handschrift von Händels Komposition aus Joseph Haydns Besitz (S. 44). Der Verlust an Mattheson-Oratorien ist groß, doch nicht ganz so total wie vom Verfasser dargestellt (S. 53): außer der inzwischen in den USA erschienenen Postel-Passion existiert der *Reformierende Johannes* (in einer neuzeitlichen Kopie). Ausführlich wird über den Text des hamburgischen

Ratsherrn gesprochen. Der Einfluß von Christian Friedrich Hunolds Passionsdichtung steht außer Frage (S. 74–76). Die demütig-sanfte Jesusschilderung, die Gefühlsappelle Brockes‘ und dessen Wortwahl sieht der Verfasser „im Pietismus halleischer Prägung“ begründet (S. 80): der Dichter hatte in dieser frommen Stadt seine ersten akademischen Erfahrungen gesammelt. Übrigens sind die vier seiner Passion eingefügten Choräle in den mitteldeutschen Choralpassionen des 18. Jahrhunderts ebenfalls belegt.

Nacheinander vergleicht Frederichs sodann Instrumentalsätze, Rezitative und Akkompagnati, Arien, Chöre und Choräle. Für eine Stilkritik der Rezitative kommen vor allem drei Gesichtspunkte in Betracht: Einschnitte, Textausdeutung, Harmonik. Auch der Deklamationsrhythmus ließe sich prüfen, wobei vielleicht die gewichtigere Art Keisers und Matthesons von der eleganteren Händels und Telemanns (häufigere Verwendung von Achtelnoten) zu unterscheiden wäre. Der Verfasser interessiert sich primär für die Textausdeutung, die er mit Hilfe der rhetorischen Figuren darstellt. Die „Einschnitte“ tut er ein wenig pauschal ab mit dem Hinweis auf die formelhafte Wiedergabe der Text-Interpunktion (S. 97). Doch führt ihn das Stichwort „*Incisionslehre*“ (S. 97) zu der immer wieder fesselnden Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Theoretiker und dem Komponisten Mattheson. Da die großen Lehrschriften dieses Mannes erst seit etwa 1720, also nach der Vertонung der Brockes-Passion (1718), ein geschlossenes System erkennen lassen, liegt die Vermutung nahe, daß die beiden Einstellungsweisen zur Musik, die praktische und die theoretische, sich nicht vollständig decken und daß die Theorie Überzeugungen einer jüngeren Zeit ankündigt. Frederichs erörtert die ‚Abweichung‘ am Beispiel des „*Passaggios*“ im Rezitativ: was der Theoretiker verwarf, tat der Komponist (S. 99). Doch die Interpretation dieses Widerspruchs überzeugt nicht: Mattheson neigte „*als Komponist schon in seinem frühen Passionsoratorium dazu, die Rezitative und Arien einander anzugleichen*“. Da diese „*Annäherung der Formen*“ erst „*von den fünfziger Jahren angefordert*“ wurde, „*hinkte der Theoretiker Mattheson . . . hinter dem Komponisten Mattheson her*“ (S. 99). Könnte man aber dessen Gestaltungsweise nicht auch als einen

Archaismus (aus der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts) auffassen, von dem zumindest der Theoretiker dann bewußt Abstand nahm?

In diesem Zusammenhang gewinnt ein von Frederichs nicht erwähntes Notenbeispiel mit dem Brockes-Text „*Unsäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen*“ im *Kern melodischer Wissenschaften* 1737 (S. 84–86) und im *Vollkommenen Capellmeister* 1730 (S. 190 f.) Gewicht. Mattheson demonstriert die rezitativische Vertonung „*diese(r) auserlesene(n), und nach ihrer Art, sehr schöne(n) Beschreibungen*“ mit 19 Takten, die nicht seiner Komposition von 1718 entstammen, während er für die Lehrbeispiele nach Postels Text auf das eigene Werk von 1723 zurückgriff: er übte also indirekt und in gewissem Umfang Selbstkritik. In dem gedruckten Brockesrezitativ fehlen gegenüber dem Oratorium von 1718 einige Pausen und „*förmliche Schlüsse*“, – abgesehen von sonstigen Eigenheiten. Der Ablauf erscheint flüssiger, auch durch die chromatisch absteigende Skala des Basses, die zehn „*Incisiones*“ in der Rede des verzweifelten Judas trägt. Von daher wirkt Hermann Kretzschmars negatives Urteil über Matthesons Brockesvertonung, das anlässlich eines Vergleichs mit dessen anderen Oratorien gefällt wurde (vgl. Frederichs, S. 197), nicht ganz unbegründet.

Freilich bedeutet dies nicht, daß Mattheson 1718 unreflektiert gearbeitet hätte. Frederichs bringt gute Belege für das kritische Vorgehen dieses Mannes. Auf ihn traf also die „*ganz naiv auf die jeweilige Nummer*“ konzentrierte Schaffensweise „*des Barockkomponisten*“ nicht zu (S. 167). Diese Erkenntnis ist ein Gewinn – wie überhaupt der zur Sache erhobene Vergleich und der damit verbundene statistische Aufwand: Man weiß nun manches genauer als zuvor, obgleich weithin ältere Urteile verdeckt oder offen bestätigt werden. Wenn Winterfeld sich daran stieß, daß Keiser einen Ausdruck „*mehr sanft und bittend*“ denn „*entschieden, entschlossen*“ gestaltete (1847, S. 144), so gilt dies nun als sinnvoll im Hinblick auf die pietistisch beeinflusste Dichtung selbst (S. 196). Händels Suche nach dem „*völlig ausgestalteten Tonbild*“ auf Kosten des bloßen Wortausdrucks (1847, S. 165) heißt „*weitgehend autonom*“ (S. 196), und Telemanns Liebe „*zu musikalischer Malerei*“

(1847, S. 196) ist als „*meisterhafte Nachahmungskunst*“ anerkannt (S. 107).

Frederichs möchte jedem Autor ‚sein Recht‘ lassen. Es gibt in diesen Brockes-Vertonungen kein richtig oder falsch (keinen „*zwingenden Zusammenhang zwischen szenischer Situation und der dafür gewählten Form*“, S. 143). Doch auf die Leistungsbeurteilung kann auch der scheinbar so neutrale Analytiker nicht vollständig verzichten. So übertrifft eine der Arien Telemanns die entsprechende Händels „*weit*“ durch einen inigen, „*von fast mozartischer Anmut erfüllten*“ Ton (S. 142). Das ist mehr als die gerechte Anerkennung personaler Besonderheiten (bei Telemann etwa: „*ungekünstelte Themenkombination*“, „*unmittelbare Durchschlagkraft der Turbachöre*“, „*lebhaft Phantasie*“: S. 142, 178, 197). Ein Gegenideal zum „*kräftigen männlichen Geist*“ Händels (Winterfeld, 1847, S. 164) zeichnet sich ab: auch der heutige wissenschaftliche Historismus folgt den rätselhaften Geboten des ‚Geschmacks‘.

Werner Braun
(November 1976)

DONALD G. DAVIAU and GEORGE J. BUELOW: *The „Ariadne auf Naxos“ of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975. 269 S. (Studies in the Germanic Languages and Literatures. No. 80.)*

Es ist nicht ganz leicht, der vorliegenden Arbeit von Daviau und Buelow gerecht zu werden. Die Schwierigkeit resultiert daraus, daß die Verfasser von der falschen Voraussetzung ausgegangen sind, sie hätten „*the first major study in any language of „Ariadne auf Naxos“*“ (Preface) vorgelegt. Trotz einer sonst sehr umfassenden Aufarbeitung der bisherigen wissenschaftlichen Literatur einschließlich auch unveröffentlichter deutschsprachiger Dissertationen sind ihnen zwei Münchener Dissertationen von 1966 und 1969 offenbar entgangen. Dabei hätte besonders die ergebnisreiche, im Dissertationsdruck zugängliche Arbeit von Karl Dietrich Gräwe: *Sprache, Musik und Szene in „Ariadne auf Naxos“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Diss. phil. München 1969, 357 S.) sicher einen maßgeblichen Einfluß auf Inhalt und Anlage der Studie ausgeübt.

Beurteilt man die Arbeit unter den Voraussetzungen, unter denen sie geschrieben wurde, so läßt sie sich als eine sehr umfangreiche, sorgfältig dokumentierte Werkmonographie einstufen. In den mehr informativen Kapiteln I bis V werden bis in Einzelheiten die Entstehungsgeschichte (bis zur zweiten Fassung der *Ariadne*), die Wirkungsgeschichte (vornehmlich anhand der Premieren-Pressenote von 1912) sowie die Stoffgeschichte (*Ariadne*-Mythos) dargestellt. Die Kapitel VI bis IX enthalten die eigentliche Interpretation des Werkes (gestützt auf die 2. Fassung mit gelegentlicher Rückblendung auf die 1. Fassung), und zwar getrennt nach Text und Vertonung. Ziel der Textinterpretation ist es, die formale und inhaltliche Geschlossenheit des Hofmannsthalschen Librettos aufzuzeigen. Die Verfasser meinen, diese habe durch das neu geschriebene Vorspiel noch erheblich gewonnen: Vorspiel und Oper seien durch zahlreiche Parallelen aufeinander bezogen. Diesen Gedanken stützen sie u. a. durch den Hinweis, daß die Szene zwischen Zerbinetta und dem Komponisten nicht nur eine Funktion innerhalb des Vorspiels, sondern auch für die Oper habe. Die Ausgestaltung der Figur des Komponisten, „um die der Geist und die Größe wittern sollen“ (*Hofmannsthal*), lasse eine Parallele zu Bacchus und damit auch die Parallele zwischen der Zerbinetta-Handlung im Vorspiel und der Circe-Handlung in der Oper zu. Da die Circe-Handlung nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur von dem Abenteuer berichtet werde, habe die Verführungsszene im Vorspiel die Funktion einer stellvertretenden Ergänzung des Geschehens auf der Opernbühne.

Leuchten diese Ausführungen ein, so gehen die Verfasser an anderer Stelle in dem Bemühen, Analogien zwischen dem Vorspiel und der Oper aufzuzeigen, zu weit. So dürfte die Parallelsetzung von *Ariadne*/Bacchus und Komponist/Mäzen wohl nicht haltbar sein. Einer Formulierung wie der folgenden kann man keineswegs zustimmen: „*What God is for Ariadne in the higher, idealized world of opera, the Maecenas represents for the Composer in the everyday, materialistic world of the 'Vorspiel'.* For this performance will provide the Composer with money to write more works, enabling him eventually to succeed“ (S. 122).

Die der Musik gewidmeten Abschnitte

des Buches sind weniger als Untersuchung denn als Beschreibung der Strauss'schen Vertonung abgefaßt. Dabei folgen die Verfasser dem Handlungsfaden des Werkes. Entgegen der Behauptung, Strauss mache nur einen spärlichen Gebrauch von „*melodic motives*“ (S. 160), bilden die Angaben über neu eingeführte oder wiederkehrende sinntragende Motive und Themen den Hauptinhalt der musikalischen Analyse. Die Kommentare sind mit Ausdrucksbestimmungen stark durchsetzt. So finden sich allein auf Seite 166 folgende Charakterisierungen der Musik der Ouvertüre: „*a bleak musical atmosphere of brooding sadness*“; „*the melancholy of the melody*“; „*mood of melancholia*“; „*a suitably sad chromatic melody*“; „*a mood of strangeness and poignancy and that remoteness form everyday reality*“. Auch ziehen die Verfasser aus bisweilen sehr einfachen musikalischen Sachverhalten unangemessene Folgerungen, so wenn sie anführen, daß die verminderte Terz *as-fis* und der Querstand *as-a* (Ouvertüre, T. 17), deren Einbettung in eine völlig intakte konventionelle Kadenz mit neapolitanischer Subdominante nicht erwähnt wird, mit dazu beitrage, der Musik eine fremdartige Färbung (S. 166) zu verleihen.

Zu der wichtigen Frage nach der musikalischen Ausgestaltung der Zerbinetta-Figur meinen die Verfasser, daß Strauss mit rein musikalischen Mitteln der Figur eine Dimension erschlossen habe, die Hofmannsthal von ihr fernhalten wollte: Zerbinettas (zeitweilige) Teilhabe an dem Mysterium der Verwandlung. Die Verfasser verweisen auf den Schlußauftritt Zerbinettas am Ende der Oper (zwei Zeilen ihres Rondos), dessen musikalische Ausgestaltung für ihre These sprechen könnte. Nicht akzeptabel ist hingegen ihre Interpretation der Verführungsszene. Sie führen an, daß der Gesang der Zerbinetta entgegen der Regiebemerkung („*scheinbar ganz schlicht, mit äußerster Coquetterie*“) „*neither simple nor coquettish*“ sei (S. 237). Diese Feststellung spricht indessen nicht für die Deutung der Zerbinetta im Sinne der Verfasser. Sie lassen nämlich in ihrer Argumentation die einfache Tatsache außer Acht, daß nur unter Berücksichtigung des Kontextes (hier das Verhalten Zerbinettas vor und nach ihrer Hinwendung zu dem Komponisten) entschieden werden kann, ob eine Figur sich in einem bestimmten Augen-

blick so gibt, wie sie ist, oder ob sie sich verstellt. Die Koketterie der Zerbinetta liegt ja gerade darin, daß sie sich der idealen Vorstellungswelt des Komponisten so meisterlich anpassen kann. Hieraus erklärt sich das scheinbar ungebrochene Pathos der Musik an dieser Stelle.

Problematisch ist auch die These der Verfasser (S. 236), daß unter dem Aspekt der Vertonung (im Gegensatz zu den Ergebnissen der Textinterpretation) eine Parallele zwischen Bacchus/Ariadne (nicht Circe!) und Komponist/Zerbinetta zu ziehen sei. Träfe dies zu, so müßte man annehmen, daß Strauss einen starken Widerspruch zwischen Musik und Text in das Werk hineingetragen habe. Die Verfasser nehmen offenbar an, daß dieser Fall vorliege, versäumen unseres Erachtens aber, diesen unterstellten Sachverhalt einer ausführlichen und kritischen Erörterung zu unterziehen.

Alles in allem läßt die hier vorgelegte Gemeinschaftsarbeit eines Literaturhistorikers und eines Musikwissenschaftlers noch Wünsche offen, gerade auch hinsichtlich des spezifischen Gewinns, den eine fächerübergreifende Bearbeitung eines Themas über die Summe der Anteile hinaus erzielen könnte. Andererseits ist das Buch so reichhaltig an Sachinformationen über den Gesamtkomplex Hofmannsthal-Strauss und an inhaltlichen Analysen dieses schon vom Libretto her schwer zugänglichen Werkes, daß ihm ein guter Benutzungswert zugesprochen werden muß.

Am Schluß seien noch zwei Mängel angemerkt, die hätten vermieden werden können: Alle Briefe werden nach einer Londoner Ausgabe zitiert, leider ohne Angabe des jeweiligen Briefdatums; dies erschwert das Auffinden der Stellen in einer anderen Ausgabe. Zu bedauern ist auch, daß die zahlreichen Notenbeispiele ohne Takt- oder Zifferangaben wiedergegeben sind.

(September 1976) Peter Petersen

Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal. 1875–1975. Hrsg. anläßlich der 100jährigen Wiederkehr der Einweihung des Hermannsdenkmals in Zusammenarbeit mit der Hermannsdenkmal-Stiftung in Detmold von Günther ENGELBERT. Detmold 1975. 184 S., Abb. (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe. Bd. 23.)

Ernst von Bandels Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald, nach über vierzigjähriger Entstehungszeit 1875 mit pompösen und nationalistisch getönten Feiern eingeweiht, hat zur Hundertjahrfeier eine vorzügliche Festschrift erhalten, die – von Heimatforschung wie von billiger Ideologiekritik gleichweit entfernt – in einer Reihe fundierter Beiträge die historischen und rezeptionshistorischen Zusammenhänge, die literarische Arminius-Hermann-Tradition und die kunstgeschichtlich-ikonographische Tradition des Denkmals und seiner Vorgänger behandelt. Arno Forchert (*Arminius auf der Opernbühne*) stellt eine – erstaunlich große – Anzahl italienischer Opernlibretti des 18. Jahrhunderts vor, die den Arminius-Stoff (der hier zur römischen Geschichte gehört) zum Sujet haben.

(Februar 1976) Wolfgang Dömling

ERNST HILMAR. Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repräsentationen (1914–1935). Wien: Universal Edition 1975. 106 S. (m. Abb.)

Der 50. Jahrestag der berühmten Premiere der Oper *Wozzeck* von Alban Berg bot Anlaß zu wissenschaftlichen Diskussionen und Referaten auf dem *Wozzeck*-Symposium in Graz. Einer der Referenten war Ernst Hilmar, dessen Abhandlung über den *Wozzeck* jetzt vorliegt.

Die bisher von der Berg-Forschung nicht geklärte Frage, welche Textvorlage Berg für seine Oper benutzt hat, wird von Hilmar erläutert. Bisher wurde angenommen, daß Berg die Ausgabe von Franzos herangezogen hätte. Diese Gegebenheit jedoch widerlegt Hilmar durch die Tatsache der im Jahre 1909 von Paul Landau vorgelegten Veröffentlichung von Büchners *Gesammelten Schriften*. Diese Ausgabe habe Berg nachweislich als Vorlage zur Komposition benutzt.

Wie bei Hilmar zu lesen ist, hat Berg im Jahre 1917 mit der Arbeit des Textbuches begonnen und diese dann zu Beginn des Sommers 1919 abgeschlossen. Bergs Handexemplar wird erläutert, woraus sich für Hilmar ergibt, daß Berg sich bei der Komposition sehr eng an die im Textbuch erstmals festgehaltenen Entwürfe angelehnt hat. Bergs Handexemplar der Insel-Ausgabe des Büchnerschen Dramas stellt eine wesentliche Quelle weiterer Berg-Forschung dar. Hilmar vertritt die Ansicht, daß die Musik nicht zu einem Text geschrieben, sondern dieser in den Plan der Komposition eingefügt wurde. Zweifellos hat Berg den geistigen Gehalt des Büchnerschen Fragments zu einem Gesamtkunstwerk vereint, die Vertonung der einzelnen Szenen erfolgt sinngemäß. Durch die symphonischen Zwischenspiele wird die Oper zu einem komplexen Gebilde vernahmet.

Über die Kompositionsabfolge des Werkes gibt Hilmar Erläuterungen, die den bisherigen Stand der Berg-Forschung von Redlich revidieren. Das Problem der *Wozzeck*-Skizzen wird von Hilmar ausführlich behandelt. Der größere Teil der Skizzen zu *Wozzeck* war bisher unauffindbar oder galt als unzugänglich. Von ungefähr siebzig Prozent der Oper liegen Skizzen vor, insbesondere zum zweiten und dritten Akt. Der Versuch Hilmars, die Skizzen nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen, bedeutet zweifellos einen Akzent zur Aufhellung des Kompositionsprozesses.

Der Werdegang der Oper und die weiteren Städte, die das Werk aufführten, werden beschrieben. Hilmars Betrachtungen werden durch Bildmaterial und durch eine Statistik der Aufführungen von 1925–1932 ergänzt. Diese umfangreiche Bibliographie gibt gute Ansätze für weitere Arbeiten zu diesem Thema.

(Juni 1976)

Konrad Vogelsang

GERHARD SCHUHMACHER: *Einführung in die Musikästhetik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 138 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Schuhmacher beschreitet in seinem Buch einen anderen Weg als Carl Dahlhaus, dessen Taschenbuch über dasselbe Thema bereits

ein knappes Jahrzehnt vorliegt und nicht ersetzt zu werden braucht. Schuhmacher geht historische und systematische Fragen der Musikästhetik vom Gesichtspunkt des Verstehens von Musik aus an. Er nimmt sich vor, philosophische und allgemein-ästhetische Überlegungen von Husserl und Gadamer „für die Musikästhetik auszuwerten“ (S. 9).

Wie schon Dahlhaus, stellt auch Schuhmacher jedem Kapitel zwei oder drei Zitate voran, deren übereinstimmende oder gegensätzliche Aussagen ihm zur Entwicklung seiner eigenen Überlegungen dienen. Gadamer's Satz aus *Wahrheit und Methode*, mit dem er an die Stelle des Gegensatzes von Subjektivität und Objektivität die Korrelation zwischen beiden setzt, nimmt Schuhmacher zum Ausgangspunkt für seine erste Antwort auf die – eingangs als Grundfrage der Ästhetik bezeichnete – Frage, quid sit musica: „Musik ist Kommunikation – und anders denn als Kommunikation ist sie nicht zu erklären.“ (S. 14). Das ist eine prinzipielle Aussage, die für das Verstehen der Musik tiefgreifende Konsequenzen hat: es wird ein komplexer Vorgang, in den Komponenten der Komposition ebenso eingehen wie solche der Interpretation und des Hörers sowie des situativen Kontextes. Schuhmacher entwirft hierfür eine Graphik, die diese Komponenten aufzählt, ihr Verhältnis zueinander allerdings durch ein Netz von Pfeilen und Halbkreisen eher verwirrt als klärt.

Wenn man Musik als Kommunikation auffaßt, dann ist zu überlegen, ob traditionelle Fragen der Musikästhetik, die sich mit der Musik als dem Inbegriff von komponierten Werken, von Objekten der Betrachtung befassen, in die Einführung in die Ästhetik einer so verstandenen Musik noch hineingehören. Es ist dann fraglich, ob z. B. das Kapitel „Zum Formbegriff“, das sich – in sachlicher und richtiger, aber völlig traditioneller Weise – mit der Hanslick-Diskussion beschäftigt, im Zusammenhang dieses Buches nicht entbehrlich wäre oder eines anderen Inhalts bedürfte. Und es wäre zu wünschen, daß dort, wo neuere Fragestellungen aufgegriffen werden, wie im Kapitel „Gesellschaftliche Implikationen“, nicht nur die Einflüsse gesellschaftlicher Zustände oder Konflikte auf die Werke der Meister erörtert würden, sondern daß von hier aus ein Vorstoß in die anderen Bereiche musikalischer

Kommunikation unternommen würde, die auch unter dem Einfluß gesellschaftlicher Implikationen stehen. Was das Kapitel „Funktionale Musik“ hierüber sagt – Äußerungen zur Musik von Männerchören, zur Film- und Werbungsmusik –, geht zwar in diese Richtung, durchbricht aber letztlich nicht die Wertkategorien der traditionellen Ästhetik vom autonomen Kunstwerk. Wo unter die Frage, *quid sit musica*, die Antwort erhält, Musik sei Kommunikation, da können nicht die Kategorien nur eines Sektors des gesamten Kommunikationsfeldes bestimmend bleiben.

Es sei indessen nicht übersehen, daß es sich bei Schuhmachers Buch um eine Einführung in die Musikästhetik handelt, und unter diesem Aspekt ist die Erörterung traditioneller Themen dieser Disziplin legitim und notwendig. Über weite Teile der bereits genannten Kapitel und auch der Kapitel über „Zeitstrukturen“, „Ausdruck – Inhalt – Widerspiegelung“, „Musik und Sprache“, „Geistliche Musik“ führt der Autor geschickt und problem-adäquat in die Fragestellungen ein. Gelegentlich fragt man sich allerdings, ob z. B. die Auseinandersetzungen des Autors mit Hegel (S. 77) oder mit Adorno (S. 92 f. oder S. 97 ff.) in einer Einführung nicht fehl am Platze sind, ob Leser, die mit den diskutierten Gedanken noch nicht vertraut sind, mit solchen Passagen nicht überfordert werden.

Schuhmacher gesteht zu, einige Dinge in sein Buch miteinbezogen zu haben, die „noch einer eingehenderen musikästhetischen Darlegung bedürfen“ (S. 13). Manches hoffe er, später noch erarbeiten zu können. Ob dies die geeignete Basis ist, um eine Einführung zu schreiben, ist denn doch stark zu bezweifeln. Sein Argument, er habe bewußt auch solche – noch nicht fertig erarbeitete – Dinge zur Diskussion gestellt, „weil nichts der Erkenntnis abträglicher ist als die abgeschlossene“ (soll wohl heißen: abgeschlossene; Druckfehler gibt es reichlich in dem Buch) „fachliche Diskussion“ (S. 13), ist nicht schlüssig. Denn nicht die fachliche Diskussion muß abgeschlossen sein, wohl aber die eigene Reflexion des Autors, bevor er andere in seinen Gegenstand einführt. (März 1976) Werner Abegg

GÜNTER KLEINEN: *Zur Psychologie musikalischen Verhaltens*. Frankfurt: Moritz Diesterweg-Verlag 1975. 88 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

„Ziel der Arbeit ist, die musikpsychologische Literatur im Hinblick auf Aussagen zu sichten, die im musikpädagogischen Fragehorizont relevant sind“. Dieses Zitat des Verfassers legt, zusammen mit den einleitenden Worten des Herausgebers – („Das mitgeteilte Gerüst an Daten und Fakten ist ausbaufähig und verlangt geradezu nach Ergänzung“) –, offen, für wen diese Untersuchung bestimmt ist.

Der mit den Methoden der Musikpsychologie vertraute Wissenschaftler findet eine Fülle von Daten, Fakten, Auffassungen, Erfahrungen, die ihm in speziellen Forschungsbereichen hilfreich sein werden. Für Lehramtsstudenten im Fach Musik dürfte die Schrift aber ebenso unergiebig – weil zu kompiliert – sein wie für Hochschullehrer, die sich um Didaktik und Methodik des Unterrichts in Musik bemühen.

Gleichwohl: hier die Aufarbeitung der Literatur zur Musikpsychologie – dort Hochschullehrer und Studenten, die auf Hilfeleistungen der Musikpsychologen warten. Methodische Fragen wurden wegen der Kürze der Darstellung in Kleinen's Publikation ausgeklammert, dafür wird vom Verhalten ausgegangen, aus dem Aussagen zu Wahrnehmung, Erlebnis, Entwicklung und Begabung abgeleitet werden können. Der Verfasser begründet dieses Fortschreiten insofern, als das „Verhalten“ beobachtbar ist und Verhaltensweisen über differenzierte psychologische Prozesse Aufschluß geben können.

Setzt aber musikalisches Verhalten nicht schon den Prozeß des „Aufnehmens“ voraus, in dem der Lernende sensibilisiert wird für die Existenz eines musikalischen Phänomens oder Reizes? Jedes Verhalten und Erlebnis, jedes Urteil über Musik erfordert, daß es dem Lehrer gelingt, bei dem Schüler die Aufmerksamkeit für ein musikalisches Ereignis zu erregen. Mit anderen Worten: ohne methodisches Vorgehen gemäß den Erkenntnissen, wie sich Lernen im affektiven Bereich vollzieht, kann über Verhaltensweisen nichts ausgesagt werden.

Die o. g. Gliederung, die der Verfasser aus der Fülle der gesichteten Literatur her-

leitet, hätte daher an einigen Punkten eine logische Verknüpfung zugelassen, die der Untersuchung mehr Nähe zur Schulpraxis gegeben hätte. So legt die „*Taxonomie von Lernzielen im affektiven Bereich*“ (Krathwohl, Bloom, Masia: *Taxonomie von Lernzielen im affektiven Bereich*. Weinheim/Basel 1975.) – vom Aufnehmen über Reagieren, Werten bis zum Bestimmtsein durch Werte – die Lernprozesse offen, die erforderlich sind, z. B. um Aussagen über Verhalten, Erlebnis, Urteil machen zu können. Das heißt: die Erarbeitung musikpsychologischer Grundkenntnisse, die der Autor mit der Schrift anregen möchte, als auch die Möglichkeiten der Übertragung der Erkenntnisse der Lernpsychologie über Lernen im affektiven Bereich sind wichtig, um Fachunterricht in Musik didaktisch und methodisch effektiv zu gestalten.

Ihren Wert erhält die Publikation durch die kritische Sichtung der vorhandenen Literatur, die auffallend viele Schriften aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum enthält. Es wäre zu wünschen, daß Lehrer des Fachgebietes „Musikpsychologie“ durch die kritischen Bemerkungen Günter Kleinens z. B. zu Entwicklung und Begabung sich aufgefordert fühlen, ihren Standort einmal zu überdenken. Gemeint ist u. a. „*das musikalische Entwicklungsmodell, das eher dynamisch als starr an Altersstufen gebunden*“ ist. „*Gesichtspunkte des Lernens haben eindeutig Vorrang vor der Annahme angeborener, ererbter Fähigkeiten, denn auch diese bedürfen der Entfaltung durch Lernen*“ (S. 64). In der Tat werden noch häufig nur das musikalische Entwicklungsmodell und „Musikalitätstests“ als Hilfeleistungen der Musikpsychologie für die Musikerziehung gesehen. Daß diese Position überholt ist, dürfte nach der Lektüre der vorliegenden Publikation einsichtig sein.

Andererseits besteht bei einer Überschätzung des Faches Musikpsychologie und seiner Methoden für die Musikpädagogik die Gefahr, mit Schülern überwiegend im kognitiven Bereich zu arbeiten und das Meßbare an einem musikalischen Beispiel mit der Musik schlechthin zu identifizieren.

(März 1976)

Ursula Eckart-Bäcker

MARTIN VOGEL: Die Lehre von den Tonbeziehungen. Bonn – Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1975. 480 S. (mit einem Tafelanhang von Martin KÄHLER)

Die Lehre von den Tonbeziehungen, d. h. die Wissenschaft von den Frequenzverhältnissen der musikalischen Intervalle hat Musiker und Mathematiker seit eh und je bewegt und ist weitaus älter als der Begriff der Musikwissenschaft überhaupt. Denn die musikalischen Intervalle sind die Grundlage sowohl jeder Tonskala als auch jeglicher Harmonien im Sinne konsonanter oder dissonanter Zusammenklänge und bilden so die Basis für jegliche Kompositionstechnik. Daß dabei vieles naturgegeben ist oder dem Hörer zumindest „natürlich“ erscheint, ist bereits daraus ersichtlich, daß auch musikalische Entwicklungen stattgefunden haben – insbesondere im Bereich der Volksmusik in den verschiedenen ethnologischen Gebieten –, die einer theoretischen Untermauerung zu ihrer Zeit entbehrten, deren Strukturen sich im Nachhinein durchaus in theoretische Systeme eingliedern lassen.

Das vorliegende Buch bringt nun eine Übersicht von bisher nicht gesehener Ausführlichkeit über Entwicklung und Betrachtungsweise der Tonsysteme ausgehend von der Musik der alten Griechen bis zur harmonischen Kulmination im Tristan-Akkord, um selbstverständlich auch nicht auf eine Diskussion der Zwölftonmusik zu verzichten. Man erfährt auch, daß die erste gleichmäßige Temperierung bei den Chinesen nachzuweisen ist (ein Jahr früher als in Europa, wo „damals . . . die Gleichstufigkeit in der Luft lag.“).

Eine Inhaltsübersicht in wenigen Worten zu geben, ist bei dem Umfang, vor allem aber bei der ohne größere Gliederung vorgenommenen Aneinander-Reihung von weit über hundert Einzelabschnitten kaum möglich. Wesentlicher erscheint jedoch auch, die spezielle Betrachtungsweise des Buches einer genaueren Untersuchung zu unterziehen, da sie das eigentliche Charakteristikum der Schrift ausmacht. Ungeachtet der Tatsache, daß im Eingangsteil die Obertöne und das Klangspektrum als natürliche Elemente des musikalischen Klanges erläutert werden, stellt sich beim Rezensenten doch der Eindruck ein, daß die Tonsysteme mit ihren teilweise recht komplizierten Frequenzver-

hältnissen gedanklich nur als Systeme von Sinustönen, d. h. obertonfreiem Klangmaterial erfaßt sind. Dadurch entsteht das Kuriosum, daß sich das Buch streckenweise genau in denjenigen Bahnen bewegt, die es selbst bei der Zwölftonmusik ablehnt: nämlich in einer mathematischen Betrachtung von Frequenzverhältnissen, die wesentliche Komponenten des natürlichen Hörens übergeht. Daraus entsteht dann beispielsweise auch die etwas seltsame Erklärung der sog. Untertöne bei den Blechblasinstrumenten. Da der Begriff der Untertöne seit langem durch die Literatur geistert, finden sich immer wieder Versuche, diese Klangphänomene nachzuweisen und zu erklären. Dabei wird aber oft übersehen, daß die Obertöne eine naturgegebene Realität sind, während die Untertöne aus unbegründeten Symmetrie-Überlegungen als gedankliche Fiktion entstanden sind. Da ein realer Nachweis somit nicht möglich ist, werden – um die Existenz der Untertöne zu retten – klangliche Phänomene in tieferer Frequenzlage als die erwarteten Klänge durch Zahlenrelationen von oben her erklärt, wobei aber – im Gegensatz zu den Obertönen – kein kausaler Zusammenhang zwischen der Klangentstehung und den Zahlenrelationen besteht. So werden beispielsweise bei den Blechblasinstrumenten Töne wie die Terz zwischen dem 2. und 3. Naturton als Unterton (Unteroktave des 5. Naturtones) angesehen, obwohl in den seltensten Fällen beispielsweise der 1. Naturton als Unterton des 2. Naturtones bezeichnet werden dürfte. Der Grund für diese Fehlinterpretation liegt bereits in der falschen Vorstellung, daß die Reihe der zu blasenden Naturtöne mit der Obertonreihe identisch sei und sich bei den einzelnen Naturtönen die Luftsäule im Instrument lediglich wie $1 : 2 : 3$ usw. hinsichtlich ihrer Schwingungsform unterteilt. Dies ist typisch „sinusförmig gedacht“. Denn in Wirklichkeit entsteht beim Blasen eine ganze Obertonreihe, wobei die einzige Bedingung darin besteht, daß einige Teiltöne mit Resonanzen des Instrumentes zusammenfallen. Es ist jedoch keineswegs erforderlich, daß auch der Grundton des Klages mit einer Resonanz zusammenfällt. Die genannte Terz unterscheidet sich von der folgenden Quinte also nur durch die geringere Anzahl von Teiltönen, die mit Resonanzen zusammenfallen und ist deshalb schwieriger anzublasen. Auch bei

Saiteninstrumenten lassen sich Schwingungen unterhalb der Grundfrequenz der leeren Saite – wenn auch nur mit geringer Intensität – anregen, wenn man die Saite in Torsionsschwingungen bringt. Diese Schwingungen haben jedoch nichts mit den üblichen Transversalschwingungen zu tun, so daß auch hier kein Grund besteht, von Untertönen zu sprechen.

Eine mathematische Darstellung der Intervall-Verhältnisse kann naturgemäß nur die Grundstruktur eines Systems umfassen, aber nicht die Auswirkungen künstlerischer Freiheit einbeziehen. So ist zwar die Rede von dem musikalischen Hören und der Empfindlichkeit des Gehörs gegenüber den Mikrintervallen, es fehlen jedoch die Aspekte des musikalischen Ausdrucks und der dadurch geprägten Hörgewohnheiten. Auch die Tonhöhe für eine bestimmte Note in dem gegebenen harmonischen und melodischen Zusammenhang kann als Ausdrucksmittel in gewissen Grenzen verändert werden. Diese Möglichkeit ist in die Gehörschulung bereits seit langem eingegangen und prägt damit auch die Hörerwartung und Intervallvorstellung. So muß man annehmen, daß die in dem vorliegenden Buche aufgezeigten Wege zu neuen musikalischen Möglichkeiten daran scheitern werden, daß die mathematisch durchaus richtig intonierten Intervalle mißverstanden oder als falsch empfunden werden. Es bleibt die Frage offen, ob der Reiz des Ungewohnten und Neuen in ein Gefühl der Selbstverständlichkeit übergeht und die exakte Einhaltung mathematischer Zahlenverhältnisse künstlerische Ausdrucksformen übermitteln kann. Es wäre m. W. das erste Mal in der Kunstgeschichte, daß eine Beschränkung auf das mathematische Grundraster ausreicht. Die moderne Architektur der Nachkriegszeit ist bei diesem Versuch gescheitert, allerdings bei wesentlich einfacheren Rastern, als es die musikalischen Tonsysteme sind.

(September 1976)

Jürgen Meyer

ERNST KLUSEN: *Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. II. Die Lieder. Unter Mitarbeit von V. KARBUSICKY und W. SCHEPPING.* Köln: Musikverlag Hans Gerig (1975). 176 S. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. V.)

In diesem zweiten Bande seiner Untersuchung plant Klusen „zu prüfen, ob gewisse strukturell zu definierende Eigentümlichkeiten der Liedgestalt und des Liedgehaltes in Zusammenhang mit ihrer mehr oder minder großen Verbreitung, Verwendung und Beliebtheit gesehen werden können“ (S. 8). Der Autor wendet bei seiner Arbeit die funktionale Liedanalyse an, deren Wesen darin liegt, die Liedgestalt im Hinblick auf ihr Funktionieren in ihrer konkreten Handhabung durch die Sänger zu beschreiben, nicht aber nur textimmanent nach ausschließlich strukturellen textlich-musikalischen Kriterien. Da Klusen seine breite Materialgrundlage durch eine grobe, flächenhafte statistische Befragung gewonnen hatte, die Begründung der Beliebtheit von Liedern aus dem persönlichen Verhältnis der Einzelnen zu bestimmten Liedern aber nicht hatte erbringen können, muß der Autor seine Arbeitshypothesen, nach denen die funktionale Liedanalyse vorgeht, nun folgendermaßen formulieren:

1. *Es wird angenommen, daß die Annahme oder Ablehnung eines Liedes weitgehend spontan erfolgt und global begründet wird ('ist schön', 'gefällt mir nicht'), also nicht als Ergebnis differenzierter Reflexion.*
2. *Neben der persönlichen Reaktion der Liedträger kann die Analyse der Liedgestalt zur Klärung der Annahme von Liedern beitragen, wenn angenommen wird, daß die Gründe für Ablehnung oder Annahme eines Liedes im Lied selbst begründet sind.*
3. *Um solche Begründung exakt definieren zu können, sind die Stilkriterien eines Liedes, aufgeschlüsselt nach Textlichem und Musikalischem, möglichst genau zu differenzieren“ (S. 16).*

Auf den Seiten 19 bis 129 werden nun 120 Lieder Stück für Stück genau analysiert und beschrieben. Es handelt sich dabei um die zwanzig bekanntesten, die zwanzig mittelmäßig bekannten und die zwanzig unbekanntesten Lieder jeweils der 186 abgefragten und der zahllosen freigenannten Lieder, einen repräsentativen Querschnitt also, des-

sen entsprechende Gruppen durchaus vergleichbar sind. Die funktionale Analyse der Lieder führt trotz dieser breiten Beschreibung nicht zu einem Rezept, nach dem man Lieder herstellen könnte, die sich bestimmt durchsetzen. Das Ziel ist vielmehr, die Elemente zu benennen, die die Durchsetzung eines Liedes erleichtern, erschweren oder als neutral anzusehen sind. Denn fast in jedem Lied sind Merkmale, die seine Durchsetzung fördern, wie auch Elemente, die seiner Durchsetzung hinderlich sind, miteinander verbunden. So kommt es jeweils auf die vorherrschenden Symptome an.

Der Textinhalt bei den bekanntesten und den mittelmäßig bekannten Liedern handelt sehr häufig von der Natur. Die zweithäufigste Inhaltskategorie ist bei den bekanntesten und weniger bekannten Liedern Gott. Wandern und Liebe spielen eine wichtige Rolle. Ferne und Scherz sind von mittlerer Bedeutung. Beruf und Arbeit bilden keine wichtigen Themen. Was die Wortwahl anbelangt, so hat ein Lied um so weniger Chancen, sich in breiteren Kreisen durchzusetzen, je weiter es sich von dem alltäglich gewohnten Wortschatz entfernt.

In den Melodien herrschen deutlich akkordgestützte melische Gestalten vom Umfang einer Oktave oder None in der Dur-Tonart vor. Rein melische und rein akkordische Abläufe sind selten. Die beliebteste Anfangskurve ist der Konvexbogenanstieg. Für die Gesamtgestalt gibt es keinen Kurventyp, der eindeutig die allgemeine Durchsetzung einer Melodie garantieren könnte: weitsteile Kurven werden bevorzugt, weitflache sind selten. Der Formaufbau der beliebtesten Lieder besteht meist aus drei bis vier verschiedenen Teilen. Mittelmäßig und wenig bekannte Melodien haben bis zu acht verschiedene Formteile. Die Rhythmen der beliebten Lieder betonen ohne Komplikationen das Metrum des Taktes. Freirhythmische Bildungen sind bei unbekannteren Liedern häufiger.

Was nun bei der Beliebtheit der Liedmelodien den Stil anbelangt, so steht das in ungebrochener Tradition aus dem 19. Jahrhundert überkommene Lied durchweg an erster Stelle. Schlager, Schnulze, Hit, Cöuplet, oder wie man die Fabrikate der Unterhaltungsindustrie sonst nennen mag, spielen eine relativ bescheidene Rolle bei den unbekanntesten Liedern. Diese Phänomene stellen

jedenfalls nicht „das Volkslied unserer Zeit“ dar.

Zur Benennung legt Klusen dar, daß die Lieder nur zum geringsten Teil bei den Liedträgern als „Volkslieder“ leben. Vielmehr bestehen im Bewußtsein auch der Sänger zahlreiche verschiedene Gattungsbezeichnungen der Lieder, die durch die Funktion und den Inhalt bestimmen. Ort und Träger der Lieder, geprägt sind. Mit „Volkslieder“ werden am ehesten Lieder des 19. Jahrhunderts benannt, hier aber speziell solche, die man im 19. Jahrhundert wissenschaftlich als „volkstümliche Lieder“ bezeichnete.

Abschließend betrachtet der Autor die Lieder nach Bildungsschichten, Altersgruppen, Gemeindegrößen, Konfessionen und Geschlechtern.

(November 1976)

Wiegand Stief

JOEL WALBE: Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur hebräischen Musikologie. Hamburg: Hans Christians Verlag 1975. XV, 357 S.

Das Buch geht zurück auf die von Walter Graf betreute Dissertation des Autors (*Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur Ausführung der religiösen Gesänge*. Diss. phil. Wien 1964, 173 S. Ms.). Sie ist – zum kleineren Teil überarbeitet bzw. ergänzt, zum größeren Teil unverändert – vollständig in der vorliegenden Veröffentlichung enthalten. Über die Dissertation hinaus gehen die Kapitel 10 und 12–15, außerdem das Vorwort und die Register. Das Literaturverzeichnis ist gegenüber der Dissertation stark erweitert und übersichtlicher gestaltet. Zudem ist der Band mit einer Reihe von Abbildungen ausgestattet, auf die die Dissertation verzichten mußte.

Es fällt schwer, der Arbeit gerecht zu werden, ohne dem bald achtzigjährigen und seit mehr als 50 Jahren als Komponist, Dirigent und Musikpädagoge um das Musikleben Israels verdienten Autor weniger als den gebührenden Respekt zu erweisen. Doch stehen den begrenzten Vorzügen des Buches eklatante Schwächen gegenüber, die die Wissenschaftlichkeit und damit die Bedeutung der Arbeit erheblich beeinträchtigen und eine Benutzungsempfehlung eigentlich unmöglich machen. Die Bedenken beginnen

mit dem ebenso vielversprechenden wie irreführenden Titel und hören nicht damit auf, daß wesentliche neuere Literatur weder genannt noch verarbeitet ist. Der Fragestellung unangemessen ist vor allem die lockere, inkonsequente Art der Darstellung, die ständig streng wissenschaftliche Methode und darum bisher ungeahnte Erkenntnisse verspricht, ohne solche erkennen zu lassen. Gewiß ist vielerlei Material zusammengetragen, jedoch bloß assoziativ verbunden, ohne durchgehenden Gedankengang, ohne folgerichtige Argumentation, ohne jede Zusammenfassung etwaiger Ergebnisse. Nicht zuletzt macht das oft ungeschickte Deutsch des Verfassers in Wortwahl und Satzkonstruktion zahlreiche Sätze schwer verständlich oder gänzlich sinnlos. Zumindest in diesem Bereich hätte der Verlag auf eine verantwortliche Betreuung nicht verzichten dürfen.

Die Arbeit stellt sich die Aufgabe, im Lande Israel selbst den „fast ganz verwischten Spuren“ des altisraelitischen Liedes „nachzugehen, um die Wurzeln des althebräischen Musiklebens freizulegen“ (S. 1). Die Kapitelüberschriften scheinen dazu ein plausibles Vorgehen zu erkennen zu geben:

1. *Tradition und Exil* – 2. *Die Musik im Volksleben des alten Israel* – 3. *Der Tanz* – 4. *Rhythmus und Metrik der biblischen Poesie* – 5. *Die Musikinstrumente in der Bibel* – 6. *Die Akzente der Thora* – 7. *Zur Erforschung der Mikrotonik* – 8. *Die israelischen Gemeinden* – 9. *Ein vielversprechender Versuch* – 10. *Die Kapitel der Lehre Israels (Thora) als Text für eine akustische Analyse im Sonograph* – 11. *Sonographische Analyse von 14 Proben verschiedener israelitischer Stämme* – 12. *Gesangsarten (bzw. Trauergesänge), die in der Bibel erwähnt sind* – 13. *Der arabische Gesang* – 14. *Physiologische Momente im Gesang Israels* – 15. *Interpretation der Wege der Musikologie mit Hilfe des klinischen Laboratoriums*.

Die mit den Kapiteln 12–15 gegenüber der Dissertation vorgenommene Erweiterung hat freilich nur Zusatz- bzw. Anhangscharakter; es handelt sich nicht eigentlich um eine Fortführung der ursprünglichen Arbeit.

Im Zentrum steht die sonographische Analyse israelitischer Gesangsbeispiele (Kap. VI der Dissertation bzw. 11. Kap. der vorliegenden Ausgabe; dieser Teil ist unter dem Titel *Sonographic Analysis of Biblical Read-*

ings auch in Ethnomusicology 1967 erschienen). Walbe hat sich von 14 Gewährleuten aus verschiedenen israelitischen Stämmen bzw. jüdischen Einwanderungsgruppen den ersten Vers der hebräischen Bibel („*Am Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde.*“) nach der jeweiligen Tradition vorsingen lassen. Die Tonbandproben sind sodann im Wiener Phonogramm-Archiv mit Hilfe des Sonographs analysiert worden. Die graphische Wiedergabe und Beschreibung der spezifischen Eigentümlichkeiten bilden den Kern der Dissertation und auch des vorliegenden Buches. Die festgestellten Unterschiede geben nach Walbe „*gewisse Hinweise, die nunmehr durch eine regionale Untersuchung jeweils einer Gruppe von Gewährleuten bestätigt und erhärtet werden müßten*“ (S. 164).

Obwohl Walbe betont, nur die Anwendbarkeit der Methode zeigen zu wollen, zieht er sogleich eine Folgerung, ohne die eben erwähnte – und unbedingt notwendige – weitere Untersuchung abzuwarten. Und zwar werden, ohne jedes dafür angegebene Kriterium, die Eigentümlichkeiten des einen (!) jemenitisch-jüdischen Beispiels als die „*wichtigste Quelle für den althebräischen Gesang*“ bezeichnet (S. 166). Spätestens hier wird die „*Methode*“ fragwürdig, deren Problematik Walbe ohnehin überhaupt nicht bemerkt oder diskutiert. Wie kann, zum Beispiel, die heutige musikalische Ausführung eines Textes, den es zur Zeit des ersten Tempels noch gar nicht gab, Aufschluß über die Musik dieser Zeit geben? Höchst fraglich ist auch, ob zur Tempelmusik überhaupt Schriftkantillation gehörte, die wahrscheinlich erst in der späteren Synagoge entstanden ist. Und wie kann man darauf verzichten zu prüfen, ob die Singweise eines einzelnen Vertreters repräsentativ für einen angenommenen Traditionsstrang ist? Ebenso unbefragt wird vorausgesetzt, daß die musikalische Tradition der jemenitischen Juden auf die Tage des ersten Tempels zurückgeht. Dabei hätte den Autor das Beispiel der Juden auf Djerba warnen können, für die Robert Lachmann (dessen betr. Arbeit von 1940 Walbe angibt) nachgewiesen hat, daß die vorgeblich alte Tradition auch dieser in Abgeschlossenheit lebenden Gruppe sich gerade für den Synagogengesang nicht bestätigen läßt.

Sicherlich könnte eine vergleichende

Auswertung des Materials – vor allem in dem von Walbe ja selbst geforderten größeren Umfang – zu neuen musikethnologischen Erkenntnissen führen. Nur bleibt das bisher Gebotene innerhalb des gegebenen Rahmens und des gestellten Themas ohne jede Relevanz.

Stattdessen erfährt man allerlei Details, zum Teil auch kurioser Art: über den Stimmumfang der Hottentotten und den niedrigen Cholesterolspiegel im Blut der Jemeniten. Man bekommt eine fast vierzigseitige Liste aller Bibelstellen, in denen von Singen oder Gesang die Rede ist, ohne daß sie für eine Argumentation benutzt würde. Ebenso seitenfüllend und ohne Integration in den Zusammenhang bleibt die Liste der verschiedenen Trompeten und ihrer Funktionen nach der sog. Kriegerrolle von Qumran (ohne Kenntnis der Untersuchung von Seidel). Überflüssig ist auch die umfangreiche Tabelle über das Vorkommen von Musikinstrumenten in der Bibel (auch hier kein Hinweis auf Standardliteratur wie E. Kolari 1947, B. Bayer 1963). Ein buntes Gemisch von Zitaten aus Bibel, Talmud, mittelalterlich-jüdischen Traktaten und neuerer Literatur seit Moses Mendelssohn (die „*neueste*“ ist bei Walbe repräsentiert durch Fr. Behn, 1954, oder C. Sachs, 1940) soll die Thesen des Autors belegen, wobei alles, was „*als Autorität gilt*“ (S. 280) kritiklos übernommen wird, handele es sich um Kiese-wetter (1842) oder Idelsohn (1924). Aufgestellte Behauptungen werden weithin durch Zitate „*bewiesen*“, die lediglich dasselbe behaupten, während Nachweise nicht erbracht werden und Belege fehlen. Wiederholt begegnet jedoch der Anspruch, hier werde „*analytische Musikologie*“ betrieben.

Die vielerlei unverbundenen Einzelelemente lassen eine ganze Reihe von Widersprüchen und Ungereimtheiten entstehen, die der Autor offenbar übersehen hat. Dafür einige Beispiele (sie ließen sich leicht vermehren):

Einerseits ist der Minderheitenstatus der Juden im Jemen Argument dafür, daß ein arabischer Einfluß auf die jüdische Musik ausgeschlossen werden kann (S. 20); andererseits wird für die hebräische Minderheit in Ägypten vor dem Exodus ein starker musikalischer Einfluß der ägyptischen Kultur auf die jüdische hervorgehoben (S. 26). Später lesen wir: „*Es darf vorausgesetzt*

werden, daß die Araber uns den Gesang unserer Urväter versinnlichen können" (S. 219). Trotz der genannten Einschätzung des ägyptischen Einflusses wird jedoch nicht eine einzige Arbeit von Hickmann erwähnt.

Genauigkeit der mündlichen Überlieferung wird betont (S. 9) und sogleich wieder in Frage gestellt (S. 10).

Das Instrument Davids wird zunächst – m. E. mit Recht – als Leier identifiziert (S. 30); dann heißt es, diese Frage sei völlig ungeklärt (S. 34).

Überzeugend wird die Wiedergabe orientalischer Musik in europäischer Notenschrift (vgl. Idelsons Übertragungen) als unzureichend abgelehnt, da sie die orientalische Mikrotonik, auf die Walbe nachdrücklich hinweist und die er in Kap. 15 auf den spezifischen Bau des Kehlkopfes bei den Semiten zurückführt, nicht wiederzugeben vermag. Dennoch bedient sich Walbe dieses Verfahrens und leitet aus den vorher als verfälscht bezeichneten Ergebnissen höchst seltsame Folgerungen ab. Der arabischen Musik wird danach ein vorwiegend depressiver Charakter zugeschrieben, während der Musik des deutschen Volkes (es „wohnt an den Gestaden des Rheines“; S. 320) ein optimistischer Grundzug eigen sei. Die Begründung dafür liefern „Die heiligen drei Könige“ (Goethe) in der Vertonung von Zelter, deren G-dur unter Berufung auf die Instrumentationslehre von Berlioz/Strauss in diesem Sinne bestimmt wird (S. 327).

Mit einigem Kopfschütteln legt man das Buch aus der Hand – und doch nicht unberührt von dem immer wieder spürbaren Bemühen, Interesse, Engagement des israelischen Musikers, der die Tradition seines Volkes liebt, auf dessen musikalische Begabung stolz ist und dafür die Rückbindung an die biblische Zeit herzustellen sucht. So liegt eine gewisse Tragik darin, daß eben dies nicht gelingt – nicht mit der vorgestellten Methode, nicht durch ihre Anwendung, nicht in ihrer Darstellung.

(April 1976)

Dieter Wohlenberg

HERBERT HEYDE: Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975. 148 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 7.)

Kein einziger an Instrumentenklassifikation bzw. -Systematik interessierter Instrumentenkundler wird dieses grundlegende Werk außer Acht lassen können. Das Anliegen des Verfassers ist es, eine Instrumentensystematik auszuarbeiten, bei der „ein beliebiges Musikinstrument in allen seinen Eigenschaften in der Spanne zwischen dem Allgemeinen . . . und dem Einzelnen in befriedigender Weise“ vergleichbar zu machen ist (S. 10). Tatsächlich klassifiziert die traditionelle Systematik von Mahillon – weiter ausgearbeitet von Hornbostel-Sachs und von Schaeffner, Dräger, Elschek-Stockmann, Leng, Seifers und Buchner nur variiert, nicht grundsätzlich abgeändert –, wenn sie auch für die Praxis recht brauchbar ist, die Instrumente „nach den verschiedensten Gesichtspunkten“ (S. 138). Wenn dies nicht für die primäre Einteilung gilt, trifft es schon gleich bei der weiteren Unterteilung zu, werden bei Hornbostel-Sachs doch Idiophone und Membranophone zunächst nach der Spielart, Chordophone dagegen nach den zusammensetzenden Teilen klassifiziert.

Heyde stellt diesen „künstlichen“ Systematiken eine „natürliche“ gegenüber, die von einer Systemanalyse ausgeht, die versucht, „die prinzipielle Struktur und Funktion der Musikinstrumente bei unterschiedlich starker Abstraktion der Betrachtungsweise zu beschreiben“ (S. 11). So wird jedes Instrument analysiert und davon das Vorhandensein und die Art seiner Elemente (Anreger, Vermittler, Verteiler, Umsetzer, Wandler, Zwischenwandler, Modulator, Amplifikator, Resonator, Kopulator, Kanal, Schalter, Mengen- und Energiezustandssteuerung) beschrieben. Das Ganze wird jeweils mit einem Blockschaltbild dargestellt, wodurch Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten zwischen den Instrumenten bzw. Instrumententypen sofort augenfällig werden.

Dieses System hat – zumindest erkenntnistheoretisch, nicht unbedingt für die Praxis – zunächst den großen Vorteil, daß Instrumente jeweils nach den gleichen Gesichtspunkten eingeteilt werden können. Sodann wird die in der ergänzten Hornbostel-Sachs'schen Systematik recht amorphe Gruppe der

Elektrophone säuberlich eingeteilt in Instrumente, bei denen entweder bei der Energiequelle, bei dem Umsetzer, dem Wandler, dem Zwischenwandler, dem Modulator, dem Amplifikator, dem Schalter oder bei der Steuerung elektrische Energie auftritt. Bisher nicht klassifizierbar waren weiterhin Instrumente, bei denen Lichtenergie (beim Anreger, Vermittler oder Wandler) eine Rolle spielt. Auch die prinzipielle Einteilung aller Elemente in anthropomorphe und technomorphe verdeutlicht die Tatsache, daß die Grenze zwischen denjenigen Instrumenten, die gelegentlich als Automatophone bezeichnet werden, und den übrigen recht fließend ist. Scharf sind nur die Grenzen zwischen Instrumenten auf der einen, naturgenauinen (Baum-, Wind- und Wellengeräusche) und humangenuinen Klängen (Körperschlag, Singen) auf der anderen Seite, obwohl die Grenzen auf Seite 81–83 nicht scharf formuliert werden, sowie die zwischen Instrumenten und technischen Tonträgern (S. 89).

Anhand dieser Schaltblockbilder können nun die Instrumente in der Tat sinnvoll klassifiziert werden: vertikal nach der Elementzahl – hier werden Stammbäume, Stämme und Unterstämme aufgestellt – horizontal nach dem Technisierungsgrad (Substitution von anthropomorphen durch mechanotechnomorphe und elektrotechnomorphe Elemente), nach der Zahl der parallelgeschalteten Elemente, nach der Zahl der kategorial unterschiedlichen Segmente (z. B. zylindrische und konische Rohrteile bei Hörnern und Trompeten), nach den Mutationen (z. B. von klaviatur- und griffbrettlosen Zithern zu Klavieren, von Serpent zu Baßhorn, von Zupf- zu Streichleier), nach den schrittweise verlaufenden Umbildungen (z. B. gerade, gebogene, halbmondförmige, kreisförmige, mehrwindige Hörner) und nach der Zahl der Funktionszustände (z. B. Viola da Gamba mit soviel Funktionszuständen auf einer Saite wie Bündeln, Violine mit unendlich vielen Funktionszuständen auf einer Saite).

Ab und an hätte man sich die Mitarbeit eines Akustikers gewünscht. Der Leser fragt sich z. B., ob bei den Blasinstrumenten nur Schneide oder Rohrblatt die Rolle des Wandlers spielen, ob also bei dieser Instrumentengruppe von einem passiven Wandler die Rede ist (S. 38–40), während bei Idiopho-

nen, Chordophonen und Membranophonen der Hornbostel-Sachs'schen Klassifikation der Wandler im allgemeinen aktiv ist, ob man m. a. W. die Blasinstrumente so scharf gegen die anderen Gruppen absetzen kann. Weiterhin ist das Unterscheidungsmerkmal zwischen Hörnern und Trompeten (Heyde: Kornoiden und Tromboiden) noch immer fraglich und kann doch kaum im ausgeprägt konischen bzw. zylindrischen Rohrbeginn gesehen werden (wann sind übrigens Konizität und Zylindrizität „ausgeprägt“?) (S. 123), es sei denn, daß man gewisse Posthörner, Kornette, Ventilflügelhörner, Alt- und Tenorhörner, die Saxhörner und Clavicords sowie gelegentlich auch Tuben zu den „Tromboiden“ rechnen will.

Diese „-oiden“ erinnern übrigens lebhaft an die „aceen“ der Botanik. Tatsächlich macht der Verfasser auf Seite 13–15 einen biologischen Exkurs, und die Stammbäume, Stämme, Unterstämme, Ordnungen, Unterordnungen, Nebenordnungen, Hauptgruppen, Gruppen, Untergruppen, Familien, Gattungsoberkreise, Gattungskreise, Gattungen und Arten sind auch als eine Parallele zur Einteilung der Biologie gedacht. Dies ist nicht neu (T. Norlind: *Musikinstrumentes historia*, 1941, S. 10: „*Detta har varit möjligt genom att följa botanikens (och zoologiens) familjesystem med släkten och arter som grundindelning*“), und gegen diese Idee von Linné's Landsmann ist auch nichts einzuwenden, wenn man sich dabei nur auf die Einteilung beschränkt. Norlind hat aber mit dieser biologischen Verbrämung nicht nur „*en beskrivning av huvudformerna efter detta system*“, sondern auch „*en framställning av utvecklingen*“ zu geben versucht, und damit ward die damals zumindest in der Ethnoorganologie noch modische Kulturkreislehre durch den kulturellen Evolutionismus etwa Morgan'scher Prägung ersetzt, die durch die Hintertüre der Biologie hereingeschleust wurde. Genau dasselbe kann von Heydes Arbeit gesagt werden. So wird auf Seite 106 der Begriff der „*Mutation*“ eingeführt. In der evolutionistischen Theorie hat diese einen Sinn und steht im Gegensatz zum genetischen „*Ausmendeln*“ bestimmter Erbfaktoren der „*fittest*“, welche „*survive*“. In der Kulturgeschichte ist der Gegensatz aber nicht zu machen, da bei Artefakten von einer „*kontinuierlichen Umbildung*“ (S. 106) aufgrund genetischer Faktoren, die im Ge-

gensatz zu „spontan und scheinbar unvermittelt auftretenden Veränderungen“ stünden, nicht die Rede sein kann. Jede Änderung in der „Entwicklung“ (hier in aktiver statt passiver Bedeutung) eines Artefaktentyps ist etwas Schöpferisches, Sprunghaftes. Der Unterschied kann nur in der Größe und Bedeutung der Abänderung liegen, deren Einschätzung aber subjektiv ist.

Des Pudels Kern ist, daß Heyde in seiner Systematik nicht nur eine einheitliche Klassifikation der Musikinstrumente zu geben bemüht ist, sondern auch die „Entstehungsreihenfolge“ (S. 10) berücksichtigen will. In einem Brief an den Unterzeichneten hat der Verfasser mitgeteilt, daß er nur eine ideengeschichtliche Darstellung zu geben versucht hat, aber das nimmt nicht weg, daß er bei diesen „Entwicklungen“ auch die „historischen Vorgängerinstrumente“ (S. 13) aus dem System hervorgehen lassen will, eine Entwicklungsfolge geben möchte, „die den allgemeinen Entwicklungsgang widerspiegelt“ (S. 17), die „Entwicklung und Geschichte“ (S. 80) einer Gattung aufstellen will. Nun sind bekanntlich ideenmäßige Entwicklung und konkreter Geschichtsablauf nicht identisch. Der Verfasser selbst gibt auf Seite 104 zu, daß die Aufgabe der Chörigkeit der Gitarre gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Rückbildung sei. Es ist auch nicht einzusehen, daß Stürzenstabilisierung durch Metalldraht bei Hörnern und Trompeten einen höheren technologischen Entwicklungsgrad als die Stabilisierung durch Kränze mit gegossener Borte (S. 110) darstellt. Man fragt sich auch, wie der geschichtliche Ablauf von Bainbridges Flageolet mit Daumenloch zu dem ohne dieses als „Entwicklung“ betrachtet werden kann. So sehr ist der Verfasser in seiner Fortschrittsideologie verstrickt, daß er auf Seite 114 den griffloosen Serpent aus einer rein hypothetischen „älteren, tieferen Zinkenart mit sechs Grifflochern“ abzuleiten bemüht ist.

Der schwache Punkt des Werks ist die Verbrämung von Klassifikation mit „Entwicklungsgeschichte“. Klammert man diese aus, so bleibt eine sehr überdenkswerte Grundlage der Instrumentenklassifikation übrig.

(September 1976) John Henry van der Meer

WOLFGANG VOIGT: Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzian. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 249 u. 26 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 80. Akustische Reihe Band 5.)

Analysen zur Akustik von Musikinstrumenten gibt es in bemerkenswerter Fülle. Meist pflegen sie aber dort Halt zu machen, wo Wolfgang Voigt mit seiner Dissertation ansetzt: beim anscheinend nicht mehr ergiebigen Detail, das sich dann doch als besonders wichtig erweist. Ihren Wert erhält die Arbeit darüber hinaus durch das systematisch-vergleichende Vorgehen. Klänge von engem Dulzianrohr und von modernem Fagott mit Dulzian- sowie Fagottrohr werden auf ihre Spektren hin untersucht. Ausgangsmaterial sind die auf Bandschleifen mit einer Umlaufdauer von 0,8 Sekunden überspielten Schallereignisse, die ein Suchtonanalysator (Filter-Bandbreite: 40 Hz) auf Teiltonkomponenten hin abtastet.

Überschaubar wird die Fülle an Einzelergebnissen durch die konsequente Anlage der Arbeit. Zu jedem Instrument werden die Spektren nach großer-, kleiner- sowie ein- und zweigestrichener Oktave besprochen. Ferner bieten Hüllkurvenscharen zu den stationären Anteilen bei steigender Tonhöhe und unterschiedlicher Anblasstärke einen guten Überblick über die jeweiligen Maxima (Formanten) und Minima eines Instrumentes. Lediglich der letzte Schritt unterbleibt: eine tabellarische Zusammenfassung der wichtigsten akustischen und empfindungsmäßigen Kennzeichen der untersuchten Klänge. Das ist deswegen bedauerlich, weil nur so entschieden werden könnte, inwieweit es Voigt seiner Intention gemäß gelungen ist, „die rein phänomenologisch beschriebenen subjektiven unterschiedlichen Klangeindrücke auf objektive Merkmale der Formantstrukturen (. . .) oder auf andere physikalisch meßbare Eigenschaften der Spektren (. . .) zurückzuführen“ (S. 58). Denn abgesehen davon, daß damit die mögliche Steuerung des individuellen Empfindens durch schon vorhandene Erfahrungsinventare unabhängig von physikalischen Reizstrukturen keine Berücksichtigung findet, bleibt zu fragen, ob allein das stationäre Spektrum – ohne Analyse der gerade bei Fagottklängen stark ausgeprägten Ausgleichsvorgänge und Modulationen im Klangablauf – ausreichend

Anhaltspunkte für ein derartiges Anliegen bereitstellt.

Ein seitenmäßig zwar weniger umfangreicher, dennoch aber nicht minder gewichtiger Teil der Dissertation ist der Frage gewidmet, wie es zu der Ausbildung von Formantregionen bei den Klängen von Dulzian und Fagott kommen mag. Dazu werden die Eigenresonanzen und Klangspektren von eng- und weitmensurierten konischen Röhren mit Doppelrohrblatt sowie die Spektren von eng- und weitmensurierten Zungenpfeifen der Orgel gemessen, ferner die Schwingungen des Doppelrohrblatts bei weiter und enger Mensur gefilmt. Die Ergebnisse legen den Schluß nahe, daß – entgegen den bisher geläufigen Theorien – die Formantbildung bereits im Quellspektrum erfolgt, da 1. die Resonanzkurven von enger und weiter Röhre kaum voneinander abweichen, 2. Entsprechungen zwischen den Eingangsresonanzen und den Klangspektren der Röhren sich nicht feststellen lassen und 3. auch bei steigender Tonhöhe die „Schließphasendauer“ des Rohrblatts mit etwa einer Millisekunde annähernd konstant bleibt (lediglich die Öffnungsphase verkürzt sich mit steigender Frequenz zunehmend).

Zusammenfassend gesagt: die Dissertation kann als vorbildlich angesehen werden. Thematisch zwar durchaus eng umgrenzt, eröffnet sie doch eine Fülle von Perspektiven im Bereich der Akustik, die nicht allein auf Fagott und Dulzian beschränkt bleiben. Exaktes methodisches Vorgehen bei den akustischen Analysen und überschaubar gegliederte Darbietung ihrer Ergebnisse ergänzen einander. Und selbst der Historiker kommt schließlich auf seine Kosten, wenn er erfährt, daß beim modernen Fagott gegenüber dem Dulzian eine „größere Unabhängigkeit von Rohrblatteinflüssen“ zur Vereinheitlichung des Klangbildes in der Art beiträgt, wie es „im Rahmen der Orchestertradition der letzten 100 Jahre offenbar angestrebt worden ist“ (S. 231/2).

(Januar 1977)

Helmut Rösing

Franz Liszts Klavierunterricht von 1884 bis 1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher. Hrsg. von Wilhelm JERGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 39.)

August Göllicher führte als Schüler über Liszts Unterricht in den Jahren 1884 bis 1886 in Weimar, Rom und Pest Niederschriften, die er, von der Bedeutung seines Amtes als Sekretär des Meisters durchdrungen, in Reinschrift in sechs Tagebücher übertrug, die nunmehr veröffentlicht vorliegen.

So erfährt man, daß Liszt, der seinen Unterricht in den späten Nachmittagsstunden zu erteilen und auf zwei und mehr Stunden auszudehnen pflegte, damals zu seinen Schülern unter anderen Sauer, Rosenthal, Burmeister, Friedheim, Marie Jaëll, Reisenauer, Siloti, Ansonge, Stradal, Lamond und Stavenhagen zählte. Die vorwiegend aus zeitgenössischer – originaler und transkribierter – Literatur gewählten Vortragsstücke vermitteln einen aufschlußreichen Einblick in das Repertoire der damaligen Virtuosen-Generation, lassen indes, wie sich mehrfach zeigt, nicht unbedingt einen Rückschluß auf Liszts Geschmack zu.

Chopin war ihm „natürlich immer unvergleichlich“ (61,4) (vgl. 141, 6); „das ist ungemein fein und geistreich gemacht; davor habe ich den größten Respekt [Ballade As op. 47/3 (40,4)]; „wie noble ist das, wie fein!“ [Prélude op. 28/11 (42,1)]; „das ist ganz wunderbar“ [Nocturne G op. 37/2 (76,2)] (vgl. 82,8). Und doch war diese Liebe nicht blind: „diese Bässe sind ganz schlecht . . . Und doch klingt es sehr gut. Chopin hat das aber natürlich mit Absicht so gemacht.“ [Klavierkonzert e op. 11 I. Satz (55,5)] (vgl. 54,5).

Liebte er Schumann – die Noveletten op. 21 waren ihm „ganz reizende Stücke“ (53,4), „kleine Meisterstücke“ (151,3) –, so hatte die Fantasie C op. 17 es ihm besonders angetan, „ein sehr schönes Stück“ (67,3), vornehmlich der Schluß des I. Satzes, der ihm „wunderschön“ (141,2), „wunderbar fein und edel“ (67,3) dünkte, „das kann ich nie ohne Rührung hören, das ist wunderschön, nicht Musik-Macherei! – Das gehört einer höheren Region an!“ (49,5).

Wagners Instrumentationsretuschen an Beethovens Symphonien hält er für „ganz

superb“ (84,2). Bei Weber komme „zum 1. Male das Dialogisieren zweier Stimmen“ (128,3) vor, die Sonaten in C und As findet er „herrlich“ (52,1), in der in d, in der „Vielles sehr schön“ (53,3), die aber „doch theilweise schon sehr veraltet“ ist, stehe „zum ersten Male eine Cantilene in der linken Hand . . . das hatte bis Weber noch keiner geschrieben, das war ganz neu“ (52,1).

Teils amüsiert-spöttisch, „von den Herren Blumenthal und Consorten“ (37,4), teils mit einer Mischung aus Stolz und Neidlosigkeit sieht Liszt, wie andere von ihm profitiert haben: Weingartner (30,4), Brahms in seinen Paganini-Variationen (53,10), Wagner in *Tannhäuser* (39,3) und – „Übrigens sind das katholische, alte Intervalle und also hab's auch ich es [sic] nicht erfunden!“ – in *Parsifal* (57,10).

Bescheidenes Selbstlob, „Nun das muß ich selbst sagen, dieses Arrangement ist nicht schlecht gemacht“ [*Tannhäuser-Ouvertüre* (52,6)], „Es geht an, es kann's mit andern aufnehmen“ [*Bénédiction* (85,4)] (ferner 55, 62, 64, 66; 80, 82, 141), wechselt mit Selbstkritik, „Diese Polonaise ist eines der abgeleiertsten Dinge, aber ich muß sie spielen lassen, sie liegt wie ein Alpdruck auf mir!“ (44,2) (ferner 35, 40, 42, 46, 57, 64, 147), köstliche Selbstironie, „ja, wenn Einem nichts einfällt, dann nimmt man ein Gedicht her und es geht; man braucht da gar nichts von Musik zu verstehen und macht – Programm-Musik!“ [*Harmonies* (36,1)], „Der Componist hat kein Conservatorium absolviert, das sieht man!“ [*Funérailles* (61,2)] (ferner 33, 36, 37, 40, 42, 50, 51, 64, 66, 68, 69, 73, 74, 84, 140, 142), mit liebenswürdigem Spott, „ah, da bin ich in einer illustren Gesellschaft: Schulhoff und gar erst Gottschalk! Ich sprach einmal mit einem Amerikaner und der sagte mir: – wissen Sie, unser Gottschalk, das ist der amerikanische Beethoven!“ – Ich frug ihn, ob er den Wiener Beethoven' kenne!“ (40,3) (ferner 32, 37, 38, 46, 54, 66, 67, 80, 139), aber auch mit scharfen Urteilen, „Solche Leute kann ich nicht brauchen; das ist ein Spiel wie's eben für Tanten und Cousinen im Familien-Kreise paßt.“ (55,12) (ferner 44, 46, 56, 64, 80).

Hielt Liszt die kleine Universitätsstadt Jena für fortschrittlich (62, 67), so Leipzig und Konservatorien überhaupt für rückständig (32, 36, 40, 42, 49, 50, 54, 56, 61, 66,

67, 76, 80, 81, 82, 84, 151). „Frankfurterisch“ (32,5; 82,5) nannte er das ihm unleidliche „Metronomisieren“ mit dem Körper; „Dieses seelenvolle Kopfwackeln hat die göttliche Clara auf ihrem Gewissen!“ (56,2) (ähnlich 56,1; 32, 82).

Aufschlußreich sind die das gesamte Tagebuch durchziehenden Interpretationsurteile und -anmerkungen. So heißt es beispielsweise von Bülow, er spiele das Klavierkonzert B op. 83, „eines der allerbesten“ Werke von Brahms (der es selbst „etwas schlampig“ spiele), „sehr schön“ (76,1), nehme aber „manchmal zu rasche Tempi“ [Beethoven Sonate A op. 2/2], „Ich nehme das viel langsamere. Etwa um 3 oder 4 Grade.“ (64,1). Aufschlußreich auch die Programmvorstellungen bei „absoluter“ Musik, etwa das Brahms'sche „Maikäfer-Rauschen“ (53,10; 55,8) (vgl. 30, 42, 46, 64, 76, 81) und sein Ärger über Programmgedichte unterschlagende Verleger (39,3).

Die Kommentare Liszts zu den Klavier-vorträgen, anfangs ausführlich, dann knapper werdend, schließlich gänzlich ausbleibend, münden in Notizen Göllicherichs über seine Dienste: Gesellschaftsspiele, Spaziergänge und – auch dies zum Bilde des Meisters gehörend – gemeinsame Besuche der heiligen Messe.

Bezeichnet Göllicherich mit Seitenzahlen oder Vortragsanweisungen gemeinte Stellen nur vage, so bietet der Herausgeber neben einem Personenregister in Fußnoten präzise Angaben zu Werken und Personen. Offenkundige Versehen hätte er stillschweigend korrigieren oder mit einem [sic] versehen sollen – oder handelt es sich um eigene, beim Entziffern der Handschrift Göllicherichs entstandene Fehler? – Alles in allem: in vielerlei Hinsicht eine Fundgrube!

(Mai 1976)

Gerd Sievers

SERGE GUT: Franz Liszt. Les éléments du langage musical. Préface de Jacques Chailley. (Paris): Editions Klincksieck 1975. 507 S. (Université de Poitiers. Unité d'Etudes et de Recherches d'Histoire.)

In dieser aus der Schule Jacques Chailleys hervorgegangenen Arbeit wurde eine imposante Dokumentation unternommen, um die vielberufene Rolle Liszts als Pionier der Entwicklung des musikalischen Materials

durch eine umfassende Prüfung der Fakten zu klären. Zunächst ist der Verfasser darum bemüht, die Einflüsse einzelner Persönlichkeiten und nationaler Strömungen auf Liszt in ihrer unterschiedlichen Bedeutsamkeit neu zu bewerten. Er unterzieht die z. T. sehr durch nationalistische Verzerrungen in ihrem Blick getrübt Liszt-Literatur gründlicher Kritik und kommt zu dem Ergebnis, daß Liszt – von seiner Abstammung her „germanique“ – am tiefsten durch die deutsche Musiktradition geprägt wurde, daß daneben die französische und die italienische Musikkultur ihn am nachhaltigsten beeinflussten, wogegen andere musikalische Bereiche – wie etwa die Zigeunermusik oder die im 19. Jahrhundert aufblühende russische Musik – eher akzidentielle Auswirkungen auf sein musikalisches Denken hatten, wogegen umgekehrt Liszt für die osteuropäischen nationalen Schulen ebenso wie für die folgenden Generationen in Westeuropa höchst bedeutsam wurde. Eingehend betrachtet wird auch das Verhältnis Liszts zu Wagner. Gut vertritt die These, daß sich die beiden „confrères“ etwa zwischen 1853 und 1861 – speziell in den Hauptwerken *Faust-Sinfonie* und *Tristan* – in ihrer Harmonik am nächsten kamen, danach aber sich mehr und mehr voneinander entfernten, indem Wagner zur Stabilisierung, Liszt hingegen zur Auflösung der Tonalität hinstrebte. Insbesondere Liszts Alterswerke (nach 1871) lassen die Kühnheit der „*trouvailles*“ nach Guts Meinung häufig selbstzwecklich erscheinen; der künstlerische Rang lasse in auffälliger Weise nach, ganz im Gegensatz zu Wagner, der erst im Alter seine großen Konzeptionen verwirklichte. Der Nachweis hierfür freilich wird nicht erbracht, denn derartige Erörterungen gehen bereits über den eigentlichen Gegenstand der Arbeit hinaus, nämlich nicht „*d'analyser des compositions, mais seulement d'indiquer les éléments qui s'y trouvent*“. „*Affaires d'appréciation esthétique*“, sind nach Meinung Guts „*variables selon le goût des individus et des époques*“, darüber hinaus „*toujours délicats et dangereux, toujours sujets à contradiction*“. Eine „*étude de langage*“ habe sämtliche Fragen des Stils, der Form und der pianistischen oder orchestralen Schreibweise auszuklären. Im Grunde geht es dem Autor erst in zweiter Linie um das Schaffen Liszts (obwohl die ausführlichen Erörterungen über

seine Persönlichkeit am Anfang und am Ende des Buches darüber hinwegtäuschen mögen). Thema der Arbeit ist vielmehr eine Entwicklungsgeschichte der „*musikalischen Elemente*“ im 19. Jahrhundert, für die Liszt eher als zentrale Bezugsfigur fungiert. Entsprechend der Gewichtsverteilung in dieser Epoche nimmt die Betrachtung der Harmonik den weitaus größten Teil des Werkes in Anspruch. Die diversen Lockerungen und Freiheiten, die im 19. Jahrhundert allmählich zu Auflösungserscheinungen des in der Wiener Klassik am festesten gefügten tonalen Idioms führten, sieht Gut unter dem Aspekt der Wiedergewinnung von Möglichkeiten, die im Laufe der Entwicklung vom späten Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert verlorengegangen waren. Die Methode allerdings, entsprechend dieser Voraussetzung jede melodische und harmonische Erscheinung vom frühesten Zeitpunkt ihres Erscheinens bis hin zu Liszt und anschließend noch bis zu der auf ihn folgenden Komponistengeneration zu verfolgen, ist mit großen Schwierigkeiten belastet. Einmal gelingt es auch bei einem so immensen Arbeitsaufwand, wie er hier geleistet wurde, naturgemäß nur, eine sehr relative Vollständigkeit zu erreichen (was auch immer wieder betont wird). Dann aber fragt es sich, wie weit der bloße Nachweis des Vorkommens etwa eines bestimmten Akkordes in verschiedenen Epochen überhaupt Signifikanz im Sinne eines Traditionszusammenhanges signalisieren kann. (Die fehlende Systematik schlägt sich namentlich in einer allzu kasuistischen Betrachtung der dissonanten Akkorde nieder.) Die Unmöglichkeit, „*éléments du langage musical*“ von solchen der „*écriture*“ zu trennen, erweist sich etwa am Phänomen der Lockerung des Quintparalleltabus, deren Anlässe nicht zuletzt solche der pianistischen Schreibweise waren.

Man könnte der Arbeit Serge Guts eine Menge derartiger Widersprüche und Inkonsistenzen nachweisen, die einerseits in der Unermeßlichkeit des Gegenstandes, andererseits in der Schwierigkeit der Methode begründet sind. Viel wichtiger aber erscheinen die zahlreichen bedeutsamen Einzel-Erkenntnisse, die sich aus dem Überblick über ein zum großen Teil wenig bekanntes Material ergeben. Durch sie erhält die Arbeit den Wert eines unentbehrlichen Nachschlagewerkes. (November 1976) Arnfried Edler

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS: *Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822–1896) im Spiegel seiner Korrespondenz. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1975. 255 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Das schreibfreudige 19. Jahrhundert hat uns eine Fülle von wichtigen Musikerbriefen hinterlassen, von denen bis jetzt nur ein Teil in zuverlässigen Ausgaben zugänglich ist. Noch müssen wir uns bei einer so zentralen Gestalt wie Franz Liszt mit der unvollkommenen Ausgabe von La Mara behelfen, von den Neuauflagen der Briefe Wagners und Berlioz' liegen immerhin die ersten Bände vor. Aber auch Musiker von geringerem Eigengewicht, wie z. B. Ferdinand Hiller, haben Briefwechsel hinterlassen, die neue und wertvolle Informationen liefern, die uns das Dickicht der persönlichen Beziehungen, Streitigkeiten und Parteibildungen unter den Musikern des 19. Jahrhunderts etwas leichter durchschaubar machen. Reinhold Sietz' siebenbändige Ausgabe *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel* (Köln 1958-1970) hat unter anderem auch auf die vorliegende Arbeit anregend gewirkt.

Ausgehend von einem bis 1971 in Familienbesitz verwahrten, dann versteigerten Bestand von Briefen an Wasielewski hat die Autorin den gesamten Briefwechsel des Schumann-Biographen und Bonner Musikdirektors zu rekonstruieren versucht. Bei ihren umfangreichen, über ganz Europa ausgedehnten Nachforschungen hat sie eine Fülle weiterer Briefe von und an Wasielewski gefunden. Von den zahlreichen Fundorten seien hier nur das Heinrich Heine-Institut in Düsseldorf und das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin hervorgehoben. Lediglich die Bestände im Archiv des Robert-Schumann-Hauses zu Zwickau und im Staatsarchiv Leipzig konnten nicht berücksichtigt werden. Im Mittelpunkt der 1971 versteigerten Sammlung stehen 27 Briefe Clara Schumanns an Wasielewski, die nicht nur von Konzertvorbereitungen, sondern auch von persönlichen Angelegenheiten der Schumanns in den Jahren 1846–1856 und von der umstrittenen Schumann-Biographie handeln. Nicht minder interessant sind über 50 Briefe von und an Joseph Joachim, in denen es u. a. um Wasielewskis Forschungen zur Violine sowie um die Vorbereitungen zum Beethovenfest 1870 und zum Schumannfest 1873

geht. Die Briefe Joachims – wie auch einige sehr offene Briefe Max Bruchs – zeugen von einem guten persönlichen Einvernehmen mit Wasielewski. Wo ein solches fehlte, mußten die Briefe auch weniger ergiebig ausfallen – das gilt für die hier abgedruckten Briefe und Karten von Johannes Brahms. Drei wichtige Schreiben von Robert Franz behandeln die „leidige Bearbeitungsfrage“ (S. 219). Diesen hier durchweg zum ersten Mal veröffentlichten Dokumenten hat die Autorin noch zwei zwar bedeutende, aber schon lange bekannte Briefe Franz Liszts an Wasielewski beigelegt. Das wäre wohl nicht nötig gewesen, auch wenn hier die Gelegenheit benutzt wurde, einige kleine Ungenauigkeiten der Ausgabe von La Mara zu korrigieren.

Für das übersichtliche und informative Register wird jeder Benutzer dankbar sein. Der Anmerkungsapparat ist reich und bietet auch demjenigen, der sich in der Musikerkorrespondenz des 19. Jahrhunderts nicht auskennt, umfassende Orientierung. Der Eingeweihte könnte wohl das Gefühl haben, daß hier manchmal des Guten zuviel getan wurde, z. B. bei den ständigen Verweisen auf das Riemann-Lexikon. Das gilt auch für manche der kommentierenden Zwischentexte der Autorin; die Dokumente sprechen ja meist für sich selbst. In jedem Falle aber ist diese Arbeit ein willkommener Beitrag zur Erforschung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Schumanns letzte Jahre, weite Bereiche des deutschen Musiklebens und vor allem der Konzertbetrieb in Bonn erscheinen in einem deutlicheren Licht.

(März 1976)

Magda Marx-Weber

MICHAEL KARBAUM: *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876 bis 1976). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 106 und 158 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ der Fritz Thyssen Stiftung. Band 3.)*

Michael Karbaums Buch verdient, unter die bemerkenswertesten Werke gezählt zu werden, die das Bayreuther Jubiläum gezeitigt hat. Es besteht aus zwei Teilen, einem Textteil aus der Feder des Autors, der Aspekte der 100jährigen Festspielgeschichte beschreibt und deutet, sowie einem Dokumententeil, auf dem die Ausführungen des ersten Teils hauptsächlich beruhen. Diese

fast ausschließlich bisher unbekanntes Dokumente, die Karbaum in jahrelanger Arbeit ausfindig gemacht hat, bieten nun erstmals die Möglichkeit, das Hin- und Herge- woge der Meinungen über die politisch-gesellschaftliche Rolle Bayreuths innerhalb des vergangenen Saeculums auf eine unantastbar dokumentierte Grundlage zu stellen. Leider reizt der trocken-theoretische Stil des Autors nicht gerade zur Lektüre, was vielleicht gerade diejenigen, die dieses Buch lesen sollten, eher abschrecken könnte; aus demselben Grund hätte auf einige aus dem ‚linken Vokabular‘ versprengte Reizwörter verzichtet werden können.

Karbaum weist zunächst eindrücklich darauf hin, wie weit Wagners ursprüngliche Zürcher Idee eines reformierten Theaters von seiner schließlichen Bayreuther Verwirklichung entfernt war, wie der Bayreuther Betrieb bis zum Halse im herkömmlichen bürgerlichen Kulturbetrieb stecken blieb, die einstigen Reformideen seines Urhebers damit Lügen strafend. Sehr nüchtern legt Karbaum dann die finanziellen und gesellschaftlich-politischen Umstände des Weges Richard Wagners vom „idealen zum pragmatischen Festspielkonzept“ (so eine Kapitelüberschrift) dar, die Rolle der sog. Patrone, die der Richard-Wagner-Vereine, das Tauziehen dieser und anderer Gruppen um Macht und Einfluß und die fortdauernden Bemühungen Wahnfrieds, sich gegen solche Einflußnahmen abzuschirmen. Es wird dann gezeigt, daß die von 1883 an durch Cosima ins Werk gesetzte Stabilisierung der Festspiele keineswegs als nahtlose Fortsetzung des „Willens des Meisters“ angesehen werden kann, sondern daß es ein sehr zweifelhaftes Verdienst Cosimas war, Bayreuth von der halboffenen Lage beim Tode Wagners unverrückbar in die Gleise einer völkisch-nationalen Institution gelenkt zu haben. Die immer enger werdende Verknüpfung der Bayreuther Ideologie mit konkret-reaktionären Zielen wie z. B. der Abschaffung des Allgemeinen Wahlrechts wird in der Forderung Richard Strauss' von 1912 deutlich, einem Richard Wagner 100 000 Wahlstimmen, dagegen zehntausend Hausknechten zusammen nur eine Stimme zuzuerkennen.

Von besonderem Gewicht sind die Kapitel über Bayreuths Rolle in der Weimarer Republik und, natürlich, während der Herr-

schaft des Nationalsozialismus. Hier wird die These des Autors aus der Einleitung *„Wagners Festspiele stehen nicht nur unter dem womöglich von außen herangetragenem Verdacht der Ideologie, sie waren selbst Ideologie von Anfang an. Und überall dort, wo sich die Wagnerianer und das offizielle Bayreuth um Wahnfried herum gegen die vermeintliche Politisierung von außen glaubten wehren zu müssen, geschah dies wider besseres Wissen“* aufs Nachdrücklichste belegt. Karbaums Verdienst, die entsprechenden Dokumente, von denen zahlreiche bisher auch dem Hause Wagner selbst unbekannt waren (s. Vorwort), der Öffentlichkeit vorgelegt zu haben, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Als eines der schlagendsten Schlaglichter sei aus einem Brief Adolf Hitlers vom 5. Mai 1924 an Siegfried Wagner zitiert (Karbaum, Teil II, S. 66): *„(. . .) im April, da das Wahlergebnis von Bayreuth Ihnen bekannt wurde; ist doch gerade dies nur der Dank für eine Arbeit, die in erster Linie Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin zuzuschreiben ist. Stolze Freude faßte mich, als ich den völkischen Sieg gerade in der Stadt sah, in der, erst durch den Meister und dann durch Chamberlain, das geistige Schwert geschmiedet wurde mit dem wir heute fechten.“* Aber nicht nur zur Person Hitlers bestanden in Bayreuth enge freundschaftliche Bande, sondern es gab gleichermaßen die mannigfaltigsten personellen und ideellen Verflechtungen mit den während der Weimarer Jahre aufspießenden oder bereits florierenden faschistischen und präfaschistischen Verbänden, Kampfbünden und Einzelpersonen. Nach der Machtergreifung revanchierte sich die neue Führung quasi für die bisher von Bayreuth erhaltene ideologische Unterstützung, indem sie ein drohendes finanzielles Fiasko der Festspiele von 1933 durch Spenden sowie durch Kartenkäufe größten Stils abwendete. Die unter dem persönlichen Protektorat des Führers stehenden Festspiele gingen dann während des Krieges völlig in den Dienst des Nazi-Regimes über, indem Hitler sogenannte Kriegsfestspiele anordnete, die mit jährlich einer Million Mark bezuschußt wurden und in deren kostenfreien Genuß verdiente Volksgenossen, wie Rüstungsarbeiter, geneigte Frontsoldaten, Rotkreuzhelfer, Mütter und Invaliden kamen.

In seinem Kapitel über Neubayreuth,

d. h. das NachkriegsBayreuth, zeigt Karbaum in vorbildlich klarer Weise auf, wie die Personalisierung der Schuldfrage in Form der Spruchkammerverhandlung gegen Winifred Wagner die Aufarbeitung der politischen Verantwortung Bayreuths während des Dritten Reiches völlig verfehlen mußte; die Verzichtserklärung Winifreds konnte ein solches Versäumnis natürlich nicht ersetzen. Man nimmt mit Erstaunen zur Kenntnis, daß „allein der Hinweis auf Siegfried Wagners Testament (genügte), um die Alliierten wie auch bayerischen Landespolitiker von den Führungs- und Besitzansprüchen der Enkelgeneration Wahnfrieds zu überzeugen“ (Karbaum, Teil I, S. 82). Karbaums Haltung in dieser Frage ist im Grunde schon vorweggenommen von Franz Beidlers, des Wagner-Enkels, Denkschrift von 1951 *Bedenken gegen Bayreuth*. Wir lesen da (Karbaum, Teil II, S. 127): „Mögen die Söhne von Winifred Wagner politisch noch so ‚unbelastet‘ sein, wie man es attestierte, als man ihnen vor zwei Jahren das Festspielhaus zu eigen gab – belastet ist, was sich in 75 Jahren zu dem Begriff Bayreuth verfestigt hat, mit dem Schwergewicht einer bedenklichen Tradition. (. . .) denn es ist keineswegs nur eine formal künstlerische, sondern eine ideologische Tradition, weil Bayreuth immer weit weniger eine Stätte reiner Kunstübung ohne außerkünstlerische Zurücksetzungen als eine Kultstätte mit weltanschaulicher Mission gewesen ist (. . .) In gewissen Kreisen gehört es heute zur fable convenue zu behaupten, das Bayreuther Werk sei erst 1933 durch Hitlers Machtantritt politisiert und damit ‚entweiht‘ worden. Das ist grundfalsch. (. . .) 1933 ist lediglich die Drachensaat aufgegangen, die vorher während Jahrzehnten vornehmlich von dort ausgesät worden war. Wenn im Nationalsozialismus überhaupt eine Ideologie, eine Gesinnung enthalten ist, so ist es zu einem erschreckend großen Teil Bayreuther Gesinnung.“

Michael Karbaums Buch wird für eine neue kritische Wagner-Diskussion absolut unentbehrlich sein.
(August 1977)

Isolde Vetter

HANS MAYER: *Richard Wagner in Bayreuth 1876–1976. Stuttgart und Zürich: Belser Verlag 1976. 248 S.*

„Damals, beim Dresdner Mai-Aufstand des Jahres 1849, standen der Revolutionär Richard Wagner und der Prinz Wilhelm von Preußen als Exekutor der Gegenrevolution auf verschiedenen Seiten der Barrikade. Im Jahre 1876 aber ist aus dem Kartätschenprinz der Deutsche Kaiser geworden, und aus dem Flugblattschreiber und Flugblattverteiler Wagner der Gastgeber des Kaisers.“ Zitierten wir nicht eben aus Hans Mayers neuem Buch *Richard Wagner in Bayreuth*? Ja, gewiß, und doch nein. Die Seiten 19 und 20 dieses Buches stammen nämlich wortwörtlich aus Hans Mayers Aufsatz *Richard Wagners geistige Entwicklung*, veröffentlicht 1953 in der Zeitschrift *Sinn und Form*, Berlin (DDR). Die bloße Tatsache dieses Selbstzitats soll hier nicht im mindesten zur Debatte stehen, sie wäre gewiß nicht einmal der Erwähnung wert. Erwähnenswert jedoch ist, an welcher Stelle das Selbstzitat abbricht und wie die Fortsetzungen jeweils lauten. In unmittelbarem Anschluß an die hier eingangs zitierten beiden Sätze hieß es 1953: „... eben jener Mann, den Marx als Staatsmusikanten titulierte, wodurch er gleichsam zwischen sich und Wagner ebenfalls eine Barrikade, eine neue Barrikade, zu errichten strebt. Es ist nicht zu leugnen, daß der Spruch vom befriedeten Wäldern der eigentümlichsten Auslegung fähig ist. In der Tat läßt sich von hier aus die Gesamtentwicklung Richard Wagners verstehen: wengleich in einer Akzentsetzung, die der ‚authentischen‘ Bayreuther Interpretation in wesentlichen Punkten widersprechen muß.“ 1976 dagegen lesen wir: „Richard Wagner in Bayreuth: das ist von nun an die Geschichte eines Sieges. Es bedeutet den Höhepunkt im Prozeß einer Verwandlung von Wahn in Wirklichkeit. Vergleichbar ist eine Formel, die Wagner und Bayreuth zusammenschließt, in ihrer historischen Tragweite höchstens mit der Parallelformel ‚Goethe in Weimar‘. (. . .) Es bedurfte keiner Suche voll bleichen Eifers: der Gral hatte sich auf dem fränkischen Hügelgebirge niedergelassen. Bayreuth war von nun an Gralsgebiet.“ (S. 24)

Nichts könnte Hans Mayers geistige Entwicklung zwischen 1953 und 1976 besser bezeichnen: Ständen sich 1953 Richard Wagner und Hans Mayer noch auf verschie-

denen Seiten der Barrikade gegenüber, so ist 1976 aus Richard Wagner „ein Weltereignis“ (S. 13) und aus Hans Mayer der Apologet dieses Weltereignisses geworden. Was Mayer als „säkularisierten Götzendienst am genialen Künstler“, der „zur Ideologie eines Bürgertums von freien Unternehmern (gehört)“ (S. 25) apostrophiert, genau das ist es, was er nun selbst tut: Durch das ganze Buch hindurch schwingt er das Weihrauchfaß unablässig, und daß er es oft auf die von ihm gewohnte gekonnte Art tut, macht die Sache nur noch beschämender.

Da werden simple Tatbestände zu hochtönenden Festfanfaren stilisiert: Daß die Stadt Bayreuth ohne den Namen Wagner keinen Platz in der Kulturgeschichte einnähme, liest sich bei Hans Mayer folgendermaßen: „Richard Wagner in Bayreuth: das ist in der Tat eine Zusammenstellung, die weit mehr meint als die bloße Koppelung eines berühmten Künstlernamens und eines Ortsnamens. (...) Wer an Prag denkt, muß nicht notwendigerweise sogleich den ‚Prozeß‘ von Kafka innerlich mitdenken. (...) Anders steht es im öffentlichen Bewußtsein, und seit nunmehr einem Jahrhundert (Hervorhebung H. M.), mit der Zusammenstellung des Namens Bayreuth und des Namens eines großen Künstlers. (...) Richard Wagner in Bayreuth: das ist in der Tat deutsche Geschichte.“ (S. 11) Weiter geht es mit „Nietzsches Gedanken über die Weltbedeutung der Konstellation ‚Richard Wagner in Bayreuth‘. Ein Weltereignis ist daraus geworden. Wer eine Zusammenstellung versucht der Familiengeschichte Wagners, der Festspielgeschichte und der Kunstgeschichte von 1876 bis zur Gegenwart, schreibt zugleich deutsche Geschichte und Welthistorie.“ (S. 12/13) Man sieht, es gibt auf der ganzen Linie nur Gewinner: Nietzsche – hat recht gehabt, Wagner – ist ein Weltereignis, Bayreuth – dito, die Familien-, die Festspielgeschichte – ist Weltgeschichte, und nicht zuletzt: Hans Mayer selbst schreibt nicht mehr nur über Wagner und Bayreuth, nein, er schreibt Welthistorie. Heiliger Wagner, der du es auch noch nach 100 Jahren möglich machst, alle möglichen Personen, Orte und Geschehnisse, ja die ganze teutsche Nation auf welthistorisches Niveau hinaufzukatapultieren, bleib uns erhalten!

So manche Einzelheit stimmt nicht oder

stimmt durch die Art ihrer Darbietung bedenklich, – und doch stimmt alles letzten Endes wieder merkwürdig zusammen: So hat die Forschung Wagners eigene Angabe, die Parsifal-Idee sei am Karfreitag 1857 entstanden, längst als nahezu unmöglich erwiesen. Trotzdem wärmt Hans Mayer – dem man nicht die bei inferioren Autoren mögliche Literaturunkenntnis zugute halten kann – diese Legende wieder auf (S. 51): Sie paßt so schön ins weihevoll Bild. (Wagners eigenes Eingeständnis seines Irrtums bezüglich des Karfreitagdatums ist jüngst durch die Tagebucheintragung Cosimas vom 13. Januar 1878 zugänglich geworden.)

Das Kapitel mit der Überschrift *Die Herrin von Bayreuth* präsentiert sich als das Hohelied der Cosima. Am Anfang, bei der Beschreibung der bekannten Doppelfotografie, würzt ein wohl dosierter Schuß sublimier Erotik den Huldigungscocktail: „Seine linke Hand hält die ihre; seine rechte Hand stützt er auf die Sessellehne: so wird eine scheue Umarmung gleichsam rituell angedeutet“ (S. 63), dann werden Ernst Blochs Gedanken zum Mythos vom „Hohen Paar“ für die beiden reklamiert; später „muß es die Herrin von Bayreuth, die allseits hochverehrte Patriarchin, erleben, daß ihre Tochter Isolde Beidler, geborene von Bülow, das Gericht des Deutschen Reiches anruft, um den Nachweis zu führen, sie sei ein Kind Richard Wagners, nicht Hans von Bülows.“ (S. 68) Daß der eigentliche Skandal darin besteht, daß eine Mutter die Abstammung ihrer Tochter aus machtpolitischen Gründen verleugnet und daß es der von ihr repräsentierten Machtgruppe gelingt, dies von einem Gericht des Deutschen Reiches bestätigen zu lassen, liest man bei Mayer nicht. Eine briefliche Äußerung Cosimas, daß sie nur wenige Bücher gelesen habe und diese hauptsächlich wiederlese (S. 72), will Mayer zu einem Argument dafür ausmünzen, daß man Cosima nicht mit der Ideologie der Bayreuther Blätter gleichsetzen dürfe. Das kann nichts anderes heißen, als daß Cosima die Bayreuther Blätter eben nicht gelesen habe und daher für ihren Inhalt nicht verantwortlich zu machen sei. Dieses Argument ist freilich für eine Exkulpierung Cosimas wenig geeignet, da es ihr höchstens zum Zeugnis beschämender Ignoranz gereichen könnte; ja, man fühlt sich am Ende gar fatal an einen Bestandteil der Hitler-Legende erinnert: der Führer habe

ja garnicht gewußt, was da um ihn herum alles vorgegangen sei . . . „Cosima“, so behauptet Hans Mayer wenige Zeilen später, „*durfte nicht verkennen, daß die aggressive, antisemitische und nationalistische Deutschtümelei des ‚Bayreuther Kreises‘ im Widerspruch stand zum Grundkonzept der Bayreuther Festspiele.*“ Diese Behauptung fällt völlig in sich zusammen, wenn man vergleicht, was Mayer selbst (S. 12, s. Zitat hier weiter unten) als das Konzept Richard Wagners für Bayreuth angibt.

Dazwischen fließt immer wieder unerschwellige Stimmungsmache im Tone von Hofberichterstattung für Klein-Moritz ein. Beispiel: „*Eine große Hilfe wurde, seit 1880, der Protoktor L. von Bürkel, der die Launen des Königs zugunsten von Wagner und Bayreuth ein bißchen beeinflussen konnte.*“ (S. 52) Und wie in aller Welt vermag es vom H u m o r C o s i m a s zu zeugen, wenn sie als Greisin abends im Bett eine Flasche Bier zu sich nimmt und der Papagei die dabei entstehenden Geräusche nachahmt (S. 81)? Es macht sich natürlich auch gut, Wagner kurzerhand bei „*Rothschild und Meyerbeer antichambrieren*“ zu lassen (S. 103), wenn das auch für den ersteren schlicht falsch und für den letzteren unzulässig übertrieben ist. Es gibt eben kaum ein gängiges Klischee, das Mayer zu billig wäre, um nicht Kapital für seine Helden daraus zu schlagen: Große Menschen verfügen neben ihrer Größe selbstverständlich auch über Humor, sie sind auch nur Menschen, trinken z. B. abends im Bett Bier, gleichzeitig machen sie aber die verschiedensten Widersprüche, wie etwa den zwischen Bier und Wein, produktiv (S. 81), das Genie verwandelt selbstredend Leid (das Rothschild-Meyerbeersche nämlich) in Kreativität (S. 103), alle seine „*Aktionen, Manifeste, Einfälle (. . .) stehen unter dem Zeichen der N o t w e n d i g k e i t*“ (S. 101, Hervorhebung H. M.), ja, am Ende entstehen noch Schwierigkeiten für heutige Inszenierungen daraus, daß „*das Gesamtkunstwerk einfach zu gut gearbeitet*“ ist (S. 200). Auch die bürgerlichen Vorurteile und Horrenda werden sorgfältig berücksichtigt: Siegfried Wagners Homosexualität wird nur durch allerlei künstliche Verhüllungen hindurch angetönt (S. 92), vom Selbstmord Josef Rubinsteins wenige Monate nach Richard Wagners Tod (und allem Anschein nach nicht ohne Zu-

sammenhang damit) heißt es nur „*war aus dem Leben geschieden*“ (S. 120).

Nun zum Politischen im engeren Sinne. Hans Mayer hat ein Buch geschrieben, das von jedem, quer durch die Bank von Links bis Rechts, goutiert werden kann. Er erreicht dies durch einen chamäleonartigen Stil, der sich der Betrachtungsweise des jeweiligen Lesers geschmeidig anpaßt. Beispiel: Auf Seite 12 führt Mayer das Konzept Richard Wagners für Bayreuth an, „*als einer Gemeinschaft im Geist deutscher Kunst, die höher sei als alle anderen Kunstfertigkeiten, und die es zu verteidigen gelte sowohl gegen die üblen Kunstvergnügungen der bürgerlichen Welt wie gegen die Befleckung durch Juden und jüdischen Geist. Dies alles ist Quintessenz dessen, was sich Richard Wagner von Bayreuth erhoffte. Es ist verwirklicht worden (. . .)*“. Durch den Kunstgriff solcher Ausführungen in indirekter Rede und indem Mayer dazu nicht ausdrücklich negativ Stellung bezieht – und sei es auch nur durch die entsprechende Verwendung von Anführungszeichen –, ermöglicht er es dem einen Leser, sich damit zu identifizieren, hält sich aber dem anderen gegenüber gleichzeitig die Hintertür offen, es handle sich lediglich um die Beschreibung historischer Fakten. Es gibt jedoch gewisse historische Fakten, an denen man sich bereits durch eine sogenannte ‚neutrale‘ Beschreibung mitschuldig macht, und Judenhaß und Nationalsozialismus sind solche Fakten. Hans Mayer in den Bannkreis einer solchen Attitüde geraten zu sehen ist und bleibt ebenso empörend wie unbegreiflich. Auf Seite 56 spricht Mayer von Wagner als einem „*allzu getreuen Schüler der Rassenlehre Gobineaus*“. Soll das heißen, daß die Rassenlehre Gobineaus akzeptabel ist, sofern man ihr nicht „*allzu getreu*“, also vielleicht nur „getreu“, folgt? Auf Seite 82 ist die Rede von Julius Kniese, dem langjährigen Chormeister Cosimas, „*dessen herzhafte Antisemitismus in Bayreuth gerühmt wurde*“. Es ist schon mehr als Ironie, wenn Mayer wenige Seiten vorher (S. 75) den Splitter im Auge anderer entdecken will: „*Wie sehr die Ideologie des ‚Bayreuther Kreises‘ all jene anzustecken vermag, die sich, als Männer der Wissenschaft, mit den Dokumenten einlassen, beweist das Buch von Winfried Schüler ‚Der Bayreuther Kreis. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung‘ (Münster 1971),*

wo es, zur Charakterisierung Julius Knieeses, in schöner Unbefangenheit heißt, ganz unberührt von aller Geschichtserfahrung: „Zudem war Knieese ein Mann, der in Wahnfried durch sein urwüchsiges deutsch-patriotisches Wesen, durch sein national gefärbtes Lutherum und durch seinen rigorosen Antisemitismus zu gefallen wußte.“

Für die Zeit um die Machtergreifung 1933 bemüht sich Mayer, einen Gegensatz zwischen den neuen nationalsozialistischen Herren und der Bayreuther Führung zu suggerieren bzw. zu konstruieren. So apostrophiert er das Jahr 1933 als eines, „wo die ‚Weltgeschichte‘ sich unliebsam einschaltete“ (S. 89). Später (S. 132 und 134) erfahren wir dann von Mayer selbst, daß das „Unliebsame“ dieser Einschaltung hauptsächlich darin bestand, daß die drohenden finanziellen Einbußen der Festspiele von 1933 auf Anweisung Hitlers mit fünf- bis sechsstelligen Summen ausgeglichen wurden. In einem Atemzug damit behauptet Mayer (S. 133): „Gleichzeitig lief natürlich die offizielle Propaganda weiter: ohne Rücksicht auf die Auswirkung für das Festspielhaus und die Festspiele.“ Diese Propaganda soll z. B. in einem Artikel aus den *Monatsblättern des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend* bestanden haben, über dessen „markige Schwüre“ Winifred Wagner „offensichtlich nicht beglückt“ gewesen sei. (Daß Winifred Wagner 1925 gemeinsam mit dem engsten Bayreuther Kreis das Ehrenpräsidium eben dieses Verbandes übernommen hatte [Karbaum, Teil I, S. 75], unterläßt Mayer, uns mitzuteilen.) Von einem Beleg für seine Behauptung, den Mayer in den Briefen der Bayreuther Mitarbeiterin Lieselotte Schmidt finden will, ist dort freilich nichts zu finden; die Briefe zeigen vielmehr, daß man in Bayreuth folgender Ansicht war (S. 133): „Die Hetze gegen Bayreuth – die letzten Endes auch nur jüdischen Ursprungs ist – scheut vor keiner Lüge und Gemeinheit zurück“, und: „Die Mächte der Finsternis sind unablässig am Werk. (. . .) Das Traurigste ist, daß es so aussieht, als ob man an höchster Stelle nichts davon merken will.“ Aber das „erhoffte Gratswunder“ (S. 133) traf ja dann, wie wir schon wissen, in Form einiger Zehn- bis Hunderttausender ein. Wozu, so muß man fragen, soll eigentlich die Fiktion jenes angeblichen Gegensatzes dienen?

Aber es geht weiter in diesem suggesti-

ven Stile. Auf Seite 134 lesen wir, daß „Winifred Wagner zu Beginn des Jahres 1933 im mindesten nicht daran gedacht hatte, entsprechend der allgemeinen und antisemitischen ‚Gleichschaltung‘ (. . .) nun auch eine entsprechende Bayreuther Gleichschaltung zu exekutieren.“ Wunderbar, diese Frau, denkt man. Mayers nächster Satz belehrt uns: „Da Bayreuth ohnehin das Vermächtnis Richard Wagners als Verpflichtung auf eine nationaldeutsche und judenfeindliche Ideologie verstand, brauchte man keine Kulturbolschewisten und jüdische Untermenschen aus der Leitung zu entfernen.“ Das, was Mayer hier praktiziert, nennt man, wenn ich recht weiß, eine Erschleichung.

Und noch ein Letztes. Wie aus der Nachbemerking des Verlages (S. 244) hervorgeht, konnte Michael Karbaums Dokumentation „eingesehen und benutzt“ werden. Dem Vorwort des Buches von Karbaum zufolge geschah diese Benutzung offenbar ohne ausdrückliche Zustimmung Karbaums. Wie schon Reinhold Brinkmann in Melos 1/77, Seite 71, unmißverständlich dargelegt hat, hätte Mayers Buch ohne die Dokumente Karbaums nicht geschrieben werden können. Diese Tatsache wird durch Mayers wissenschaftlich unüblichen und nicht integren Verzicht auf jegliche genaue Quellenangabe verschleiert und erschließt sich daher nur einem geduldigen Vergleich beider Werke. Daß Mayer sein Buch auf die von einem anderen erarbeiteten Dokumente aufbaute, und das ohne dessen Einverständnis, ist, wie es schon Reinhold Brinkmann aussprach, ein Skandal. Daß Hans Mayer aber bei Kenntnis dieser Dokumente ein derartiges Buch geschrieben hat, ist ein weiterer Skandal, und ein nicht geringerer.

(August 1977)

Isolde Vetter

Edizione anastatica, delle fonti Palestrinane diretta da Lino BIANCHI. Prima Serie/Volume I: Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missarum Liber Primus, Roma 1554. A cura di Giancarlo ROSTIROLLA. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1975. 40 S.

Aus Anlaß des 450. Geburtstages von Giovanni Pierluigi da Palestrina hat sich die *Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina* mit dem Erscheinen vorliegenden Bandes

zum Ziel gesetzt, in drei großen Serien (I: Opere a stampa; II: Opere manoscritte; III: Documenti) das Werk Palestrinas anastatisch nachzudrucken. Das hier am Beginn dieses Vorhabens erschienene 1. Messbuch aus dem Jahre 1554, das überhaupt den ersten Druck von Werken Palestrinas darstellt und Papst Julius III. gewidmet war, enthält 4 vierstimmige und eine fünfstimmige Messe. Im Vergleich zum entsprechenden Band der Neuen Palestrina-Ausgabe (*Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. I, Roma 1939), dem der um zwei Messen erweiterte Nachdruck des *Missarum Liber primus* von 1591 zugrunde lag, enthält es somit zwei Messen weniger als jener.

Da, wie im vorliegenden Falle, der Notentext sowohl in der Alten Palestrina-Ausgabe (*Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. X, Leipzig 1880) als auch in der bereits genannten neuen ediert wurde, konzentriert sich das Interesse bei diesem Nachdruck natürlich in erster Linie auf die Beschreibung und wissenschaftliche Auswertung von Druckbeschaffenheit, Titelei, Kolophon, Widmung etc., was hier von Giancarlo Rostirolla in minutiöser und vorbildlicher Weise besorgt wurde. So wird unter Zitierung aus den Originalquellen zur Lebensgeschichte Palestrinas nicht nur unter anderem auf das Zustandekommen der Drucklegung genauestens eingegangen (wobei die interessante Hypothese aufgestellt wird, daß Palestrina seinen ersten Druck möglicherweise selbst finanziert haben könnte), sondern es werden auch unter Heranziehung von Vergleichsmaterial Mutmaßungen über den Hersteller der Vignette des Frontispiz angestellt und in der Folge sogar alle Initialen des Textbeginns der fünf Messen beschrieben. Genau so gewissenhaft verfuhr der Herausgeber auch bei der Charakterisierung sämtlicher Nachdrucke der Ausgabe von 1554. Eine allgemeine Bibliographie zur Thematik sowie ein Abkürzungs- und Errataverzeichnis beschließen den Band hohen Informationsgehaltes.

Philippi de Monte Opera: Series A. Motets. Vol. I: Liber primus Sacrarum Cationum cum quinque vocibus. Venetiis, Hier. Scotto 1672. Edited by Milton STEINHARDT. Leuven: University Press 1975. 109 S.

Eine echte Lücke ist die Inangriffnahme einer neuen Gesamtausgabe der Werke Philipp de Montes im Begriffe zu schließen, da die alte Monte-Ausgabe (erschieden von 1927–1939) mit 31 Bänden unvollständig geblieben war. Unter der Gesamtleitung von René Bernard Lenaerts und einem Herausgeber-Team, bestehend aus Piet Nuten (†), Milton Steinhardt, Giuseppe Vecchi, Chris Maas, Jozef Robijns und Othmar Wessely, sollen in Zukunft jährlich zwei Bände erscheinen, wobei zuerst die Werke de Montes publiziert werden, die in der alten Gesamtausgabe nicht mehr ediert wurden. Es ist daher kein Zufall, daß dieses große Vorhaben mit der Werkgattung Motette und im speziellen mit dem *Liber primus Sacrarum Cationum cum quinque vocibus* (1572) begonnen wurde, da von den 173 noch vollständig erhaltenen Motetten (ursprünglich waren es 246!) nur 52 im Rahmen der alten GA zugänglich waren.

Die hier vorliegenden 16 (Kaiser Maximilian II. gewidmeten) Motetten scheinen somit erstmals im Neudruck nach modernen Editionsrichtlinien auf. Der in der heute üblichen Schlüsselung übertragene Notentext läßt durch ein vollständiges Incipit sowie Ligatur- bzw. Colorklammern etc. jederzeit Rückschlüsse auf den Originaltext zu, und nicht nur dadurch, sondern auch durch Faksimilia des Erstdruckes von 1572, einen kritischen Bericht sowie Quellenangaben zum Motettentext weist sich dieser Neudruck als wissenschaftliche Edition aus.

*

Monumenta Musicae Belgicae XI. Henricus Beauvarlet: Vier Missen. Hrg. von Jozef ROBIJNS. Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis 1974. 107 S.

Einen „bemerkenswerten Vertreter der niederländischen Polyphonie in ihrer letzten Periode“ nennt Jozef Robijns in MGG (Bd. 15, Supplement, Kassel etc. 1973, Sp. 584) Henricus Beauvarlet, von dem man nicht viel mehr weiß, als daß er um 1593 in Veurne als „phonescus“ gewirkt haben soll und von

dessen einzig bekannten Werken, den acht Messen aus dem Jahre 1622, in vorliegender Publikation vier ausgewählt wurden. Bei den damit der Vergessenheit entrissenen und der musikalischen Praxis zugänglich gemachten Kompositionen handelt es sich um eine achtstimmige (doppelchörige) Messe und drei 5–6stimmige Parodiemessen. Ihre Tenores basieren auf Chansons von Orlando di Lasso, Jakob Regnard und einem Madrigal von Giovanni Ferretti, das im Anhang im vollen Notentext wiedergegeben wird. Dem gesamten Notentext gehen eine kurze biographische Einführung, einige grundsätzliche Bemerkungen zur Akzidentiensetzung und ein Quellenverzeichnis voraus.

*

Exempla Musica Neerlandica VIII. Gaspar van Weerbeke: Missa Princesse d'Amourettes 4 vocum. Uitgegeven en ingeleid door Willem ELDERS. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1974. 53 S.

Daß von Gaspar van Weerbekes gesamtem Oeuvre lediglich ca. ein Drittel in Neudrucken zugänglich ist und die Tatsache, daß trotz der bereits im Jahre 1952 angekündigten Neuausgabe sämtlicher Werke des Komponisten in *Corpus Mensurabilis Musicae* bis heute kein Band erschienen ist, hat die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis zum Anlaß genommen, das nach Meinung André Pirros bedeutendste Werk van Weerbekes, die *Missa Princesse d'Amourettes*, in diesem Rahmen vorzulegen.

Die vom Herausgeber verfaßte Einleitung bringt u. a. eine Revision des bisher angenommenen Sterbedatums van Weerbekes und versucht im Rahmen einer eingehenden Charakterisierung der Messe das quellenmäßig nicht eruierbare Chanson *Princesse d'Amourettes* aus dem Notentext glaubwürdig zu rekonstruieren. So verdienstvoll dies und der im Anschluß daran erfolgte Quellenvergleich sind, so unbefriedigend der Notentext im Hinblick auf die nicht vorhandene Möglichkeit, aus ihm sofort auf den Urtext schließen zu können. Zwar werden im Rahmen des kritischen Berichtes die originale Schlüsselung, Ligaturen, Color etc. tabellarisch angeführt, doch erweist sich diese Methode als sehr unpraktisch und macht den wissenschaftlichen Nachvollzug der Transkription mühsam und umständlich. (November 1976) Josef-Horst Lederer

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

SIGRID ABEL-STRUHT: *Musikalischer Beginn in Kindergarten und Vorschule. 3: Materialien. Begleitheft, 8 Mappen und 4 Schallplatten.* Kassel: Bärenreiter 1977. Begleitheft „Didaktischer Kommentar“ 32 S.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis – Autobiographie – Beziehung zu seinen Zeitgenossen.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 276 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

Auftragskompositionen im Rundfunk 1946–1975. Zusammengestellt und bearbeitet von Anneliese BETZ. Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv 1977. XV, 210 S. (Bild- und Tonträger-Verzeichnisse. Nr. 7.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien. Anhang: Zwölf geistliche Oden und Lieder (als ein Anhang zu Gellerts geistlichen Oden und Liedern mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach).* Nachdruck der Ausgabe Berlin 1758–1764. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1973. II, 73 S. (Dokumentation zur Geschichte des Deutschen Liedes. I.)

HERMANN BECKH: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner.* Einleitung von Lothar REUBKE. Stuttgart: Urachhaus (1977). 261 S. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage 1937.)

VLADIMIR BOBRI: *Eine Gitarrenstunde mit Andrés Segovia.* Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 100 S.

Bollettino del Centro Rossiniano di Studi. A Cura della Fondazione Rossini. Anno 1976. Numero 1–3: Philip GOSSETT: *The Tragic Finale of Tancredi.* Pesaro: Fondazione G. Rossini (1977). 192 S.

CHRISTINE BRADE: *Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas. Ein Beitrag zur Überlieferung prähistorischer und zur Typologie mittelalterlicher Kernspaltflöten.* Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1975. 92 S., 12 Taf. (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte. Band 14.)

WERNER BRAUN: *Britannia Abundans. Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit.* Tutzing: Hans Schneider 1977. XI, 427 S., 17 Abb.

WALTER BREITNER: *Jacob Buus als Motettenkomponist.* Tutzing: Hans Schneider 1977. 193 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 6.)

ALFRED BRENDEL: *Nachdenken über Musik.* Mit einem Interview von Jeremy SIEPMANN. München-Zürich: R. Piper & Co. Verlag (1977). 228 S.

FRANCESCO BUSSI: *L'Antifonario Graduale della Basilica di S. Antonino in Piacenza (Sec. XII). Saggio Storico Critico.* Piacenza: Scuola Artigiana del Libro 1977. XIII, (IV), 131 (IV) S. Nachdruck der Ausgabe 1956. (Biblioteca Storica Piacentina. Vol. XXVII.)

DIMITRI E. CONOMOS: *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant.* Thessaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies 1974. 381 S.

RICHARD L. CROCKER: *The Early Medieval Sequence.* Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press (1977). X, 470 S.

MICHAEL DICKREITER: *Der Klang der Musikinstrumente. Klangstruktur und Klangerlebnis.* München: TR-Verlagsunion (1977). 104 S.

ERIC EMERY: *Temps et Musique.* Lausanne: Editions l'Age d'homme (1975). 696 S. (Collection Dialectica, ohne Bandzählung.)

KARL GUSTAV FELLNER: *Der Futurismus in der Italienischen Musik.* Brüssel: Palais der Académien 1977. 68 S. (Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten. Jaargang XXXIX. Nr. 3.)

Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag am 9. Dezember 1976. Hrsg. von Peter BAUMANN, Rudolf Maria BRANDL und Kurt REINHARD. Laaber: Laaber-Verlag 1977. 248 S. (Neue ethnomusikologische Forschungen, ohne Bandzählung.)

ERNST LUDWIG GERBER: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792) und Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814).* Mit den in den Jahren 1792 bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge. Hrsg. von Othmar WESSELY. Band 1: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler.* Teil 1-2 (1790-1792). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. VII, XIV, 860 (Sp.), 86 S.

WALTER GIESEN: *Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan.* Traktate des 9. bis 14. Jahrhunderts zum shomyo der Tendai-Sekte. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1977. (XII), 355 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 1.)

SERGE GUT: *Le Groupe Jeune France.* Paris: Librairie Honoré Champion 1977. 158 S. (Collection Musique - Musicologie. 4.)

Händel-Jahrbuch. 21./22. Jahrgang 1975/1976. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 180 S.

ANDREAS HOLSCHNEIDER: *Was bedeutet uns Franz Liszt? Als öffentlicher Vortrag der Jungius-Gesellschaft gehalten am 14. Dezember 1976.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977. 18 S. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. Nr. 31.)

WAYNE HOWARD: *Sāmavedic Chant.* New Haven and London: Yale University Press 1977. XXV, 572 S.

Katalog der Blechblasinstrumente. Polsterzuginstrumente. Hrsg. von Dieter KRICKEBERG und Wolfgang RAUCH. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976. 199 S.

Katalog der Streichinstrumente. Hrsg. von Irmgard OTTO in Zusammenarbeit mit Olga ADELMANN. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975. 336 S.

WERNER FRIEDRICH KÜMMEL: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800.*

Freiburg-München: Verlag Karl Alber (1977). 481 S. (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Band 2.)

EDWARD A. LIPPMAN: *A Humanistic Philosophy of Music*. New York: New York University Press 1977. X, 356 S.

A Confidential Matter. The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931–1935. Translated from the German by Max KNIGHT. Foreword by Edward E. LOWINSKY. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press (1977). XXXI, 122 S.

KORNEL MICHAŁOWSKI: *Bibliografia Chopinowska – Chopin Bibliography 1849-1969*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1970). 168 S. (Documenta chopiniana. 1.)

FRIEDEMANN MILZ: *A-cappella-Theorie und musikalischer Humanismus bei August Grell*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. (IV), 361 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 84.)

Wolfgang Amadeus Mozart. Hrsg. von Gerhard CROLL. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. X, 505 S. (Wege der Forschung. Band CCXXXIII.)

PHILIPPI DE MONTE Opera. Series B. *Masses*. Vol. I: *Four Masses from Liber I Missarum. Antverpiae, ex officina Christophori Plantini 1587*. Edited by Chris MAAS. Leuven: University Press 1976. XIII, 114 S.

PHILIPPI DE MONTE Opera. Series D. *Madrigals*. Vol. I: *Madrigali a cinque voci libro primo. Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554*. Edited by Othmar WESSELY and Erika KANDUTH. Leuven: University Press 1977. XXIV, 105 S.

PHILIPPI DE MONTE Opera. Series A. *Motets*. Vol. I. *Liber primus Sacrarum Canticum cum quinque vocibus. Venetiis, Hier. Scotto 1572*. Edited by Milton STEINHARDT.

Series A. *Motets* Vol. II: *Liber secundus Sacrarum Canticum cum quinque vocibus. Venetiis, Hier Scotto 1573*. Edited by Piet NUTEN (+) and Milton STEINHARDT. Leuven: University Press 1975. XII, 109 und XI, 99 S.

HANS-CHRISTIAN MÜLLER: *Bernhard Schott, Hofmusikstecher in Mainz. Die Frühgeschichte seines Musikverlages bis 1797*. Mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779–1797. Mainz: B. Schott's Söhne (1977). 219 S., 31 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 16.)

EUGENE NARMOUR: *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago and London: The University of Chicago Press (1977). XI, 238 S.

EMMIE TE NIJENHUIS: *Musicological Literature*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977. 51 S. (A History of Indian Literature. Volume VI. Fasc. 1.)

FRITS NOSKE: *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Nijhoff 1977. XII, 418 S.

JEFFREY PULVER: *Paganini. The Romantic Virtuoso. With a New Bibliography* Compiled by Frederick FREEDMAN. New York: Da Capo Press 1970. 353 S.

Readings in Schenker Analysis and Other Approaches. Edited by Maury YESTON. New Haven and London: Yale University Press 1977. VIII, 311 S.

EVA RIEGER: *Schulmusikerziehung in der DDR*. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1977). 194 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

JOHANN RIST – JOHANN SCHOP: *Himmlische Lieder*. Mit sehr anmuthigen/mehreren theils von Herrn Johann Schopen gesetzten Melodeyen. Nachdruck der Ausgabe Lüneburg 1641–1642. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1976. 44 Bl., 312 S. (Dokumentation zur Geschichte des Deutschen Liedes. II.)

JUAN G. ROEDERER: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. Berlin-Heidelberg-New York: Springer-Verlag 1977. XVI, 218 S. (79 Abb.)

The Operas of Alessandro Scarlatti. Volume IV: *The Faithful Princess*. Edited by Donald Jay GROUT. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press 1977. (XII), 208 S. (Harvard Publications in Music. 9.)

JÉRÔME SPYCKET: Clara Haskil. Eine Biographie. Mit einem Vorwort von Herbert von Karajan. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 312 S.

Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte XI. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Silke LEOPOLD, Volker SCHERLIESS und Wolfgang WITZENMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1976. 329 S., 2 Taf. (Analecta Musicologica. Band 17.)

O. SZENDE: Intervallic Hearing. Its Nature and Pedagogy. Budapest: Akadémiai Kiadó 1977. 178 S.

ROBERT SCHOLLUM: Das Österreichische Lied des 20. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1977. 169 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 3.)

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (1747–1800): Musik zu Racine's „Athalie“. Hrsg. von Heinz GOTTWALDT. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1977. 275 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 71. Abteilung Oper und Sologesang. Band 10.)

Nippon Min'Yo Taikan: Kyushu-Hen (Hokubu). A Survey of Japanese Folksongs: Northern Kyushu Area Edition. Tokyo: Nippon Hoso Kyokai 1977. 471 S.

JENŐ TAKÁCS: Dokumente, Analysen, Kommentare. In Zusammenarbeit mit Lujza TARI verfaßt von Wolfgang SUPPAN. Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv 1977. 204 S. (Burgenländische Forschungen. Heft 66.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1730. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1977. 17 Bl., 180 S. (Dokumentation zur Geschichte des Deutschen Liedes. III.)

EGON VOSS: Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 205 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 12.)

ERNST LUDWIG WAELTNER: Organicum Melos. Zur Musikanschauung des Johannes Scottus (Eriugena). München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1977. VIII, 40 S. (Bayerische Aka-

demie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 1.)

COSIMA WAGNER: Die Tagebücher. Band I: 1869–1877. Ediert und kommentiert von Martin GREGOR-DELLIN und Dietrich MACK. München-Zürich: R. Piper & Co. Verlag (1976). 1278 S.

GÜNTHER WILLE: Einführung in das Römische Musikleben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. VII, 214 S.

Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo. Erarbeitet von Ernst Ludwig WAELTNER (†). Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1976. VIII, 174 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 2.)

Mitteilungen

Vom 13. bis 17. September 1978 fand in Hamburg die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 17. September 1978 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 14. September 1978 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand von der Mitgliederversammlung für das Geschäftsjahr 1977 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters betrug die Mitgliederzahl der Gesellschaft am 7. September 1978 1.412 in der Bundesrepublik und im Ausland.

Als wissenschaftliches Programm fand am 15. und 16. September 1978 ein Symposium über *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich* und über *Mozart und die Oper seiner Zeit* statt (vgl. Bericht im vorliegenden Heft).

Die Jahrestagung 1979 wird vom 11. bis 13. Oktober 1979 in Göttingen, die Jahrestagung 1980 in Kiel oder Münster stattfinden. Bei der Jahrestagung in Göttingen soll u. a. die Stellung der systematischen Musik-

wissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft im Rahmen eines Symposiums behandelt werden. Am 11. und 12. Oktober 1979 werden außer den Sitzungen der Arbeitsgruppen und dem Symposium freie Forschungsberichte gegeben. Der Vorstand der Gesellschaft lädt ein zur Anmeldung von Referaten, die eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten sollen. Die Referate sind bis spätestens 15. Juli 1979 bei dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung anzumelden. Die Anschrift lautet: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Technische Universität Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 1000 Berlin 12.

Stellungnahme der Gesellschaft für Musikforschung zur Zusammenarbeit von Musikwissenschaft und Musikpädagogik in der Musiklehrerbildung.

Die Gesellschaft für Musikforschung empfiehlt eine enge inhaltliche Kooperation von Musikwissenschaft und Musikpädagogik auf der Ebene der verschiedenen Studiengänge bei Wahrung ihrer jeweiligen institutionellen Eigenständigkeit. Dabei sollte darauf hingewirkt werden, daß überall dort, wo durch die örtliche Nachbarschaft von musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Studiengängen die Möglichkeit zur Zusammenarbeit gegeben ist, das Verhältnis beider Disziplinen zueinander durch Kooperationsvereinbarungen geregelt wird.

Die Form der Kooperation sollte sich an den jeweiligen örtlichen und institutionellen Gegebenheiten orientieren. Historisch gewachsene und in der Vergangenheit bereits bewährte Formen der Zusammenarbeit sollten weiterentwickelt werden. An der institutionellen Verbindung des Faches Musikwissenschaft mit den ihm inhaltlich und methodisch verwandten Fächern, die nur im Rahmen einer wissenschaftlichen Hochschule gewährleistet werden kann, ist, unabhängig von der Frage, an welchen Institutionen die Musiklehrerbildung durchgeführt wird, festzuhalten.

(Resolution, der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung am 17. September 1978 in Hamburg vom Vorsitzenden der Fachgruppe Musikwissenschaft – Musikpädagogik, Professor Dr. Arno For-

chert, vorgelegt und von der Mitgliederversammlung einmütig verabschiedet.)

*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Dénes BARTHA, Budapest, am 2. Oktober 1978 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Willi APEL, Bloomington/Indiana, am 10. Oktober 1978 zum 85. Geburtstag,

Professor Macaro Santiago KASTNER, Lissabon, am 15. Oktober 1978 zum 70. Geburtstag,

Frau Professor Dr. Zofia LISSA, Warschau, am 19. Oktober 1978 zum 70. Geburtstag,

Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, am 26. Oktober 1978 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Georg von DAELSEN, Tübingen, am 17. November 1978 zum 60. Geburtstag,

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Montevideo, am 12. Dezember 1978 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Heinrich HUSMANN, Göttingen, am 16. Dezember 1978 zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Franz KRAUTWURST, Erlangen-Augsburg, wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1978 zum Professor mit dem Titel „Extraordinarius“ ernannt.

Dr. Volker SCHERLIESS, Tübingen, hat einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen angenommen.

*

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Salzburg ist umgezogen. Die neue Adresse lautet: Mozartplatz 4, A-5020 Salzburg.

Das Swedish Music History Archive zieht am 1. Januar 1979 um. Die neue Adresse lautet: Sibyllegatan 2, S-114 51 Stockholm.