

Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift

von Helmut Hucke, Frankfurt a.M.

I

Nach musikwissenschaftlicher Lehrmeinung ist die mittelalterliche Neumenschrift, und damit unsere abendländische Notenschrift, aus der Cheironomie entstanden. „Man schrieb die bisher mit der Hand zur Unterstützung des Gedächtnisses der auswendig Singenden in die Luft gezeichneten Tonbewegungen nun auf das Pergament, ein damals noch kostbares und teures Material, und hielt damit wenigstens den Umriß des flüchtigen Klanges fest. Die erste Notenschrift war geschaffen“ schreibt Bruno Stäblein¹. Ewald Jammers spricht sogar von den „*Neumen der Cheironomie*“² und meint: „Das Alter der Neumenschrift läßt sich – von vielen Unsicherheiten im einzelnen abgesehen – nach mehreren Gesichtspunkten festlegen; es stehen sich die einer festen Schreibfläche anvertraute Schrift und die in die Luft hineingezeichnete Cheironomie . . . gegenüber“³. „Die Entstehung der Neumenschrift ist abhängig von dem Willen zur Schrift. Am Anfang, in der Zeit vor dem 7. Jahrhundert etwa, genügten die cheironomischen Neumen. Sie entspringen zwar dem Willen des leitenden oder lehrenden Kantors – entstehen aber gleichzeitig mit dem Gesang, als seine unmittelbare Zeichenwerdung . . . Dann treten Umstände auf, die empfehlen, das Gedächtnis grundsätzlich durch eine Niederschrift zu unterstützen . . .“⁴. Als ein Zwischenstadium der Entwicklung von den in die Luft gezeichneten zu den niedergeschriebenen Neumen sieht Jammers die antiken Prosodiezeichen an: „Diese Prosodiezeichen der antiken Grammatiker haben sich in der Regel wohl aus den cheironomischen Zeichen entwickelt . . .“⁵; „die eigentliche Neumenschrift ist aus der Cheironomie über die antiken Prosodiezeichen entstanden“⁶. An anderer Stelle meint Jammers dagegen, die Neumen seien „hervorgegangen aus den aufs engste zusammengehörigen cheironomischen Zeichen der frühchristlichen Musiker und den Akzent- oder Prosodiezeichen der spätantiken Grammatiker“⁷.

Auch die byzantinische Notenschrift wird mit der Cheironomie in Verbindung gebracht: „*Since the Byzantine neumes originated in the prosodic signs, their shape imitates, more or less, the movements of the melody produced by the human voice, and,*

¹ *Das Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lieferung 4, Leipzig 1975, S. 28.*

² *Tafeln zur Neumenschrift, Tutzing 1965, S. 23.*

³ *Ebenda, S. 25.*

⁴ *Ebenda, S. 28.*

⁵ *Ebenda, S. 22.*

⁶ *Ebenda, S. 21.*

⁷ *Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 121967, Artikel Neumen, S. 629.*

consequently, the movements of the hand of the conducting precentor“, meint Egon Wellesz⁸. Eric Werner sieht den Ursprung der Neumen in der Cheironomie dadurch bestätigt, daß „*the Dikduke ha-te'amin, a grammatical Hebrew source work of the tenth century, not only refers to it, but mentions the fact that a certain scriptural accent . . . was indicated through a waving movement of the hand*“⁹. Laut Artikel *Cheironomie* im Sachteil des Neuen Riemann ist es „wahrscheinlich, daß die komplizierteren Zeichen der byzantinischen, slawischen und hebräischen Notation sowie der Neumenschrift als Darstellung der Cheironomie zu verstehen“ sind¹⁰. Und im Artikel *Dirigieren* in MGG sieht Hans Joachim Moser die Sache so: „Der stark irrationale Einschlag orientalischen Ziergesangs forderte vom Cantor als Leiter der Schola cantorum während des ersten Jahrtausends nicht präzise Tonstenographie, sondern eine Willensvermittlung noch halb improvisatorischer, liqueszenten Melodieflutung. Was der Primicerius hierfür den mitsingenden Brüdern ‚mit der Hand in die Luft malte‘, wurde dann als Neuma auch graphisch über die Texte geschrieben“¹¹.

II

Als erster hat wohl André Mocquereau in der Einleitung zum ersten Band der *Paléographie musicale* 1889 einen Zusammenhang zwischen Cheironomie und Neumenschrift hergestellt; dort taucht auch zum ersten Male in der Musikwissenschaft der Terminus „Cheironomie“ auf. Mocquereau bezeichnet die linienlosen Neumen als „*Notation oratoire ou chironomique*“¹². Er führt die Neumenschrift auf die grammatischen Akzente zurück. Aber die grammatischen Akzente „*ne sont pas des signes adaptés par convention à la musique du langage, mais des figures issues comme naturellement de la mélodie oratoire . . .*“¹³. Und mit den „*mouvements de la voix*“ ist die „*geste oratoire*“ verknüpft: „*gestes et accents ont la même forme; la seule différence, c'est que ceux-ci sont réduits dans la notation oratoire aux proportions qu'exige l'écriture*“¹⁴. Mocquereau hat auch die Bezeichnung „Cheironomie“ für das Dirigieren gregorianischer Melodien, insbesondere für seine Methode solchen Dirigierens eingeführt¹⁵.

1895 hat dann Oskar Fleischer im 1. Teil seiner *Neumenstudien* den „Ursprung der Neumen aus der Cheironomie“ entdeckt¹⁶ (übrigens ohne André Mocquereau zu erwähnen). „Wir sehen im 5.-7. Jahrhundert allerwärts, bei Juden, Griechen, Römern,

⁸ *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford ²1961, S. 287.

⁹ *The Sacred Bridge*, London–New York 1959, S. 108.

¹⁰ S. 158.

¹¹ MGG III, Sp. 537.

¹² *Paléographie musicale* Bd. I, 1889, S. 96 ff.

¹³ Ebenda, S. 97.

¹⁴ Ebenda, S. 98.

¹⁵ *Le nombre musical grégorien*, Rom und Tournai 1908, S. 27.

¹⁶ *Neumenstudien, Teil I: Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895, S. 25.

Germanen, Slawen, in Europa und außerhalb Europas – fast in der ganzen gebildeten Welt von damals – das Streben auftauchen, die kirchlichen Vortragsbücher mit Neumenzeichen auszustatten. Aber niemand scheint es der Mühe für wert gehalten zu haben – weder mit direkten Erklärungen, und auch nur durch nebenhin geworfene Andeutungen – uns zu sagen, was sie bedeuten, wie sie heißen, woher sie stammen“¹⁷. Oskar Fleischer meint, es bedürfe „kaum einer großen Phantasie, um sich den Vorgang selber und die spätere Entwicklung einer entsprechenden Notenschrift ziemlich klar zu veranschaulichen. Der Chordirigent zeigte durch eine aufsteigende Handbewegung einen aufsteigenden Tonschritt an, durch eine absteigende Handgebärde bezeichnete er eine fallende Tonbewegung, während eine waagerechte Handgeste das Gleichbleiben oder eine mittlere Tonhöhe andeutete. Durch Kombinationen dieser verschiedenen Gebärden ergaben sich immer mehr und mehr solcher Bilder für die Tonbewegungen. Durch die Bewegungen der Hand konnte eine einfache Melodie in die Luft geschrieben werden. Von dieser bewegten Schrift zur unbewegten, auf Pergament fixierten war der Schritt nicht groß, und da die einzelnen Gebärden jener bewegten Schrift Neumen hießen, so erhielten nun auch die festen Zeichen der fixierten Schrift denselben Namen“¹⁸. Seine Phantasie ist der einzige Beleg, den Oskar Fleischer für seine Schilderung anführt.

Allerdings sei, so Fleischer, nur der „*accentische Gesang*“ durch Cheironomie und Neumen geregelt worden. Er übernimmt also auch Mocquereaus Idee vom Zusammenhang zwischen Cheironomie, Akzentzeichen und Neumen. Aber er ist phantasiebegabter als Mocquereau: Für den „*concentischen Gesang*“ hätten „*besonders die alten Inder und Griechen schriftliche Symbole*“ gehabt, „*die nach Art der Buchstaben-Schriften und in Anlehnung an sie die einzelnen Töne als selbständige Laute mit je einem Zeichen darstellten*“¹⁹. Der älteste Bestandteil des christlichen Gesangs dagegen sei die *accentische* Psalmodie gewesen²⁰. Die freie Psalmodie sei allmählich „*concentisch*“ geworden und „*der alte Accentus, die ursprüngliche antike Rezitationsweise, (wurde) sowohl aus der Psalmodie, wie aus dem Kollekten-Tone ausgeschieden, oder wurde wenigstens bis zur Unkenntlichkeit undeutlich*“²¹. So sind Cheironomie und Neumenschrift nach Oskar Fleischer Relikte aus der „*accentischen*“ Vorgeschichte der „*concentischen*“ gregorianischen Melodien, die Entwicklung des Gregorianischen Gesangs vom *Accentus* zum *Concentus* setzt er „*erst nach dem Abblühen der gregorianischen Sängerschule*“ an²².

Fleischers Vorstellung der Entwicklung des Gregorianischen Gesangs vom *Accentus* zum *Concentus* beruht, wie schon Peter Wagner gezeigt hat, auf unzureichender Kenntnis des Gregorianischen Gesangs und seiner Gattungen. Seine Theorie von der

¹⁷ Ebenda, S. 26.

¹⁸ Ebenda, S. 39f.

¹⁹ Ebenda, S. 122.

²⁰ Ebenda, S. 126.

²¹ Ebenda, S. 127.

²² Ebenda, S. 126.

Entstehung der Neumenschrift jedoch ist sowohl von der Solesmer Schule²³ wie von Peter Wagner²⁴ übernommen worden, und auf Oskar Fleischer beruht auch die Darstellung der „*Cheironomie*“ in Georg Schünemanns *Geschichte des Dirigierens*²⁵.

III

Aber was ist eigentlich „*Cheironomie*“ ?

Oskar Fleischers Buch *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang*²⁶ beginnt mit dem Satz: „*Neumen nannte und nennt man die stenographieartigen Zeichen, mit denen das Mittelalter seine Melodien niederschrieb, indem man, ähnlich wie der Stift des Phonographen auf die Wachsplatte, die Auf- und Abbewegungen des Kehlkopfes beim Singen schriftlich abmalte. Dieses Nachmalen nennt man Cheironomie*“²⁷.

In MGG schreibt Hans Hickmann unter dem Stichwort *Handzeichen*: „*Handzeichen sind die seit dem Altertum bekannten, unter der allgemeinen Bezeichnung Cheironomie zusammengefaßten Gebärden der Chor- oder Orchester-Leiter, deren Aufgabe es war, den Bewegungsablauf der Melodie und gewisse rhythmische Einzelheiten durch Gesten zu veranschaulichen. Diese Zeichen waren Gedächtnisstützen für die Chorsänger oder Gruppenmusiker, die nach alt-orientalischer und antiker Sitte auswendig musizierten und nur zeitweilig, etwa bei besonders langen Werken, an gewisse charakteristische oder besonders schwer auszuführende Intervalle erinnert zu werden brauchten. Die Tätigkeit des Cheironomen hat also nichts (oder nur wenig) mit dem modernen Dirigenten zu tun. Letzterer regelt Tempo und Takt, ersterer stellt das fließende Auf und Ab einer Melodie oder bestimmter melodischer Abschnitte durch konventionell geregelte Gesten dar*“²⁸. Während Hickmann in dieser Definition die Veranschaulichung „*gewisser rhythmischer Einzelheiten*“ zur *Cheironomie* rechnet, bezieht er den Begriff im Hinblick auf die altägyptische Musik, an der er seinen Begriff von „*Handzeichen*“ gebildet hat, nur auf die Andeutung von „*Tönen und Intervallen*“ und schreibt: „*Dem wirklichen Cheironomen . . . treten die Taktschläger sowie gelegentlich andere Musiker zur Seite, deren Aufgabe es war, die Takte und Zählzeiten an den Fingern abzuzählen und den Musikern sichtbar zu machen. Endlich kannte man noch den Dirigenten im heutigen Sinn . . .*“²⁹.

²³ Vgl. z. B.: „*Le désir de diffuser le répertoire grégorien aura provoqué le besoin d'une notation, fixant la chironomie sur le parchemin*“ (Etudes grégoriennes 2, 1957, S. 218).

²⁴ „*Alles zusammengenommen, leitet die Neumenschrift ihre Zeichen aus zwei Quellen ab: aus der Cheironomie und den Akzenten*“ (Einführung in die gregorianischen Melodien, II: Neumenkunde, Leipzig 1912, S. 17f.).

²⁵ Leipzig 1913.

²⁶ Frankfurt am Main 1924.

²⁷ S. 7.

²⁸ MGG V, Sp. 1443f.

²⁹ MGG V, Sp. 1444.

Laut Ewald Jammers dagegen gibt es „mehrere Arten der *Cheironomie*“ und das moderne Taktschlagen ist eine davon³⁰. Das *Harvard Dictionary of Music* definiert *Chironomy* als „a term for neumatic signs lacking clear indication of pitch, the interference being that such signs were interpreted to the choir by the conducting precentor, who moved his hands in an appropriate and suggestive manner. The clearest information about the method is found in Byzantine sources . . . Similar signs, no doubt, were used for interpretation of the chironomic neumes found in the earliest manuscripts of Gregorian chant (10th century)“³¹. In der *Encyclopédie de la Musique* bezeichnet Solange Corbin *Chironomie* vorsichtiger und kritischer als „terme grec, qui désigne l'art de diriger la danse par des gestes de la main, et qui finalement a désigné en Grèce la danse elle-même, ou les gestes des mains tenaient une grande place. Il a été récemment repris pour désigner l'art de diriger avec la main le plain-chant ecclésiastique. Les principes fondamentaux sont posés par Dom Mocquereau dans son *Nombre musical grégorien*, auquel nous renvoyons. Il est bien spécifié par l'auteur que la chironomie doit indiquer tous les éléments de la mélodie: hauteur de sons, leur longueur ou leur brièveté, l'intensité, le rythme (rapport des élans et retombées), l'accentuation verbale, les mouvements divers . . . Cette reconstitution est assez récente et l'archéologie permet de supposer que, durant le Moyen-Age, et jusque fort tard, le plain-chant était enseigné au moyen d'une quelconque percussion de la main ou du pied: le bâton du préchantre témoigne de cette ancienne tradition“³². Im Sachteil des Neuen Riemann wiederum ist *Cheironomie* definiert als „Leitung (eines Chors) durch Handbewegung, die nicht nur das Tempo regelt, sondern zugleich die melodische Bewegung veranschaulicht und darauf verzichtet, als Gedächtnisstütze Tonhöhe, Intervalle und Rhythmus meßbar festzulegen . . .“³³. Damit ist offensichtlich das Dirigieren des Gregorianischen Gesangs im Sinne von Mocquereau gemeint. Aber dann springt der Neue Riemann mit einem Satz von Solesmes zu den Pyramiden; er fährt fort: „Aus Ägypten sind seit der Mitte des 3. Jahrtausends Bildbelege erhalten, die vermuten lassen, daß schon hier *Cheironomie* geübt wurde, die vielleicht das Entstehen einer ägyptischen Notenschrift veranlaßt hat (Hickmann). Sicher bezeugt ist die *Cheironomie* erst in der altgriechischen Musik sowie im frühchristlichen liturgischen Gesang . . . Von der *Cheironomie* sind zu unterscheiden das moderne Dirigieren (als Taktgeben) und die Handzeichen der Schulmusik (die Töne und Intervalle bestimmen) . . .“. Bruno Stäblein schreibt: „Das Nachzeichnen des melodischen Verlaufs durch Handbewegungen, die *Cheironomie*, unentbehrlich für das Zusammensingen . . ., ist eine Praktik, auf die keine Musikkultur, die überwiegend mit auswendigem Musizieren rechnet, verzichten kann. Vor der christlichen Ära war sie im ganzen Mittelmeerraum verbreitet, in Ägypten seit etwa 4000 v. u. Z.“³⁴.

³⁰ *Tafeln*, S. 21.

³¹ *Harvard Dictionary of Music*, 21969.

³² *Encyclopédie de la Musique* Bd. I, Paris 1958, S. 532.

³³ S. 158.

³⁴ *Das Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 28.

Es bestehen also nicht nur Meinungsverschiedenheiten darüber, wann und wo Cheironomie geübt wurde, ganz zu schweigen von der Frage, wo und wie sie „sicher“ bezeugt ist. Es herrschen sehr unterschiedliche Vorstellungen auch darüber, was eigentlich unter Cheironomie zu verstehen ist. Darum gilt es, die Belege für Cheironomie oder Handzeichen beim Musizieren zu überprüfen und zu fragen, was in den Belegen eigentlich gemeint ist. Seitens der musikalischen Ethnologie ist eine zusammenfassende Untersuchung über Handzeichen bisher nicht vorgelegt worden. Wir beschränken uns auf die Belege aus dem Mittelmeerraum und aus dem abendländischen Mittelalter.

IV

Der Ausdruck „Cheironomie“ stammt aus dem Griechischen. Er bedeutet Gestikulation, Gebärdensprache, rhythmische, kunstgerechte Bewegung der Hände oder auch der Arme beim Tanzen, in der Pantomime, beim Faustkampf. In spezifischer musikalischer Bedeutung kommt das Wort im klassischen Griechisch nicht vor; die Belege, die seit Oskar Fleischer für „Cheironomie“ im klassischen Griechisch zitiert werden, bezeichnen nichts von dem, was er darunter versteht.

Hans Hickmann hat den Terminus „Cheironomie“ für eine Praxis musikalischer Zeichengebung in Anspruch genommen, die er aus altägyptischen bildlichen Darstellungen interpretiert. Er hat *„durch archäologisch-musikwissenschaftliche Analysen, akustische Versuche und ikonographische Auswertung . . . zwei Grundformen von Handzeichen“* in altägyptischen Bilddarstellungen ermittelt, deren eine *„eine Art ‚Grundton‘“* und deren andere *„dessen ‚Dominante‘ darstellt“*. *„Hand- und Fingerstellung beider Zeichen bleiben meist unverändert, aber der Winkel, den Schulter und Vorderarm bilden, ist offenbar nach Belieben verändert worden. Das vergleichende Studium der Belege hat eine bestimmte Anzahl von solchen Varianten ergeben, die, zusammengefaßt, zwei vollständige Serien bilden und überraschenderweise einer oder mehreren der theoretisch bekannten Tonleitern der altägyptischen Musik entsprechen. Die verschiedenartige Bewegung des Armes bedeutet also eine klangliche Erhellung oder Verdunkelung, eine skalenmäßig geregelte, höhere oder tiefere Intonation im Verhältnis zu einem der beiden Grundzeichen. Aus Vergleichen mit modernen koptischen Kirchensängern ergab sich endlich, daß das betreffende Handzeichen einen bestimmten Ton oder aber seine Oktave angibt, je nachdem ob der Ellbogen auf das Knie gestützt wird oder ob der Cheironom den Arm hochhält“*³⁵. Anderswo spricht Hickmann von *„mehreren Serien choreographischer, rhythmischer und melodischer Handzeichen“*³⁶. Das *„Aufkommen der Cheironomie“* setzt er in die 4. Dynastie (2723–2563), im Mittleren Reich (2160–1580) beobachtet er *„langsames Verschwin-*

³⁵ MGG V, Sp. 1446.

³⁶ *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*, Band II, Lieferung 1, Leipzig 1961, S. 86. Vgl. *Sur les survivances de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte*. *Miscellanea musicologica* III, Kairo 1949.

den der Cheironomie aus den Bildwerken, erste Notationsversuche“³⁷. Die Cheironomie müßte demnach drei- bis viertausend Jahre im Verborgenen bis zu den koptischen Kirchensängern weitergelebt haben.

Was Hickmann in seiner oben wiedergegebenen Definition in MGG als Handzeichen oder Cheironomie beschreibt, entspricht seiner Interpretation der Bildzeugnisse nur teilweise; wie sollte man aus Bildzeugnissen beispielsweise entnehmen können, daß die „Chorsänger oder Gruppenmusiker“ „nur zeitweilig, etwa bei besonders langen Werken, an gewisse charakteristische oder besonders schwer auszuführende Intervalle erinnert zu werden brauchten“³⁸? Hickmanns Definition von Cheironomie ist also in Wirklichkeit Spekulation. Ob und inwieweit seine Interpretationen altägyptischer Bildzeugnisse zutreffen, bleibe dahingestellt. Aber was er aus diesen Bildzeugnissen herausliest, ist gerade nicht ein Choraldirigieren nach Art von Mocquereau, das „darauf verzichtet, als Gedächtnisstütze Tonhöhe (und) Intervalle . . . meßbar festzulegen“, sondern die Bezeichnung bestimmter Stufen und Intervalle. Hickmanns Interpretation gründet sich darauf, daß dem „Cheironomen“ kein Chor, sondern ein Instrumentalist gegenübersteht (oder sitzt) und auf seinem Instrument greift. Der Unterschied zwischen altägyptischer „Cheironomie“ und koptischen Kirchensängern, die sie laut Hickmann „nachweislich heute noch gelegentlich“ anwenden³⁹, beträgt also noch mehr als nur drei- bis viertausend Jahre.

Nach einer Mitteilung von René Ménard, die Michel Huglo 1963 zitiert hat, haben die Handbewegungen koptischer Sänger mit Hickmanns altägyptischer Cheironomie nichts zu tun; es handle sich überhaupt nicht um ein durch mündliche Tradition schulmäßig überliefertes System, sondern um ein individuelles instinktives Nachzeichnen von Rhythmus und Melodie. Niemals habe er, so Ménard an Huglo, bei koptischen Sängern Finger-, Hand- oder Armbewegungen beobachten können, wie sie auf altägyptischen Bildzeugnissen wiedergegeben sind⁴⁰. In seinem Beitrag *Die Gesänge der ägyptischen Liturgien* zu Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* schreibt Ménard allerdings 1972: „In den heutigen Gesten der koptischen Sänger wurde eine unbestreitbare Reminiszenz an die altägyptische Cheironomie festgestellt“ und beruft sich dafür auf Hans Hickmann⁴¹.

³⁷ Ägypten, S. 158 u. 161.

³⁸ MGG V, Sp. 1443.

³⁹ MGG V, Sp. 1447f.

⁴⁰ „Le Père Menard des Missions Africaines de Lyon, se montre à ce sujet un peu récitent: selon lui, la chironomie du chantre copte Mikhaïl ou du Père Yassa n'est pas un système transmis par tradition orale dans les écoles, mais la matérialisation individuelle et instinctive du rythme et de la mélodie. Il avait observé que le Père Yassa avait l'habitude, même en célébrant la Messe, d'extérioriser le tremble de certaines notes par des ondulations de la main droite et que, sur les notes longues, sa main restait dessinait en quelque sorte la mélodie. Mais pas une fois le Père Ménard n'a pu observer ces mouvements des doigts, de la main ou du bras, tels qu'ils ont été gravés sur la pierre des tombes pharaoniques (Lettre du 17 août à l'auteur, résumée)“ (M. Huglo, *La Chironomie médiévale*, Revue de Musicologie 49, 1963, S. 160f.).

⁴¹ *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. K. G. Fellerer, Bd. I, Kassel 1972, S. 109.

V

Irgendwelche Zeugnisse für Cheironomie in der frühchristlichen Musik sind nicht bekannt. Der erste Beleg für „Cheironomie“ im musikalischen Sinn findet sich an unvermuteter Stelle: in den erotischen Briefen des Aristainetos, die dem ausgehenden 5. oder beginnenden 6. Jahrhundert nach Christus angehören. Im 10. Brief des 1. Buches der Sammlung wird von einem Mädchen berichtet, das bei Artemis geschworen hat, einen bestimmten Jüngling zu heiraten. Dreimal richtet ihr der Vater die Hochzeitsfeier mit einem anderen jungen Mann, und schon singen die Jungfrauen das Hochzeitslied, aber jedesmal fällt das Mädchen plötzlich in schwere Krankheit. Endlich kommt es doch zur Hochzeit mit dem Richtigen. Die Gefährtinnen des Mädchens singen den Hymenaios, und wenn eine falsch singt, dann wirft ihr die Chormeisterin einen Blick zu und führt sie in den Ton zurück, indem sie die Melodie cheironomiert⁴². Die Erwähnung der Cheironomie soll betonen, daß das Hochzeitslied diesmal richtig und nach allen Regeln gesungen wurde. Die Stelle kann nicht als Beleg für Cheironomie beim Gesang von Hochzeitsliedern, von Frauenchören oder beim Chorgesang überhaupt in Anspruch genommen werden. Cheironomie ist offenbar geläufig; es wird vorausgesetzt, daß der gebildete Leser weiß, was gemeint ist. Aber es ist denkbar, daß die Praxis in Wirklichkeit in ganz anderem Zusammenhang, etwa in der musikalischen Didaktik, geübt wurde. Offensichtlich ist Cheironomie nicht ein beiläufiges „Nachzeichnen des Melodieverlaufs“, sondern ein präziser Hinweis auf den Ton bzw. das Intervall.

Auf einen zweiten Beleg aus der Spätantike nicht für den Terminus, aber für die Sache hat Bruno Stäblein hingewiesen⁴³. Er findet sich in außermusikalischem Zusammenhang, nämlich in der *Expositio* Papst Gregors d. Gr. zu seinen *Moralia in Job* (um 595). Diese *Expositio* ist an Leander von Sevilla gerichtet, den Gregor in Konstantinopel kennengelernt hatte. Gregor schreibt, daß Krankheit seinen Arbeits-eifer lähme, daß seine Kraft kaum für die Rede ausreiche und sein Geist nicht imstande sei, auszudrücken, was er fühle. Er vergleicht sich mit einem „*peritus . . . cantandi artifex*“, dem die Stimme den Dienst zur rechten Wiedergabe des „*canticum, quod docta manus imperat*“ versagt⁴⁴. Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber der allegorischen Rhetorik Gregors ist Stäblein insoweit beizupflichten, daß sich der Vergleich Gregors auf das Singen eines Gesangs nach Handzeichen zu beziehen scheint. Wiederum wird die Kenntnis solcher Praxis vorausgesetzt. Aber das ist kein Beleg für Cheironomie in Rom und in Sevilla oder gar in Gregors sagenhafter Schola cantorum, sondern in Konstantinopel, wo Gregor mit Leander zusammengewesen war; Gregor beschwört gemeinsame Erinnerungen. Die Stelle ist wohl als eine

⁴² „καὶ ἡ διδάσκαλος ὑπέβλεπε τὴν ἀπάδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἰκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον“ (*Aristaeneti Epistularum Libri II*, ed. O. Mazal, Stuttgart 1971, S. 25).

⁴³ *Schriftbild*, S. 28.

⁴⁴ *Sancti Gregorii Papaei cognomenti Magni Opera omnia . . . Johanne Baptistae Gallicciolli . . . locupletata . . .*, Bd. I, Venedig 1768, S. 5 f.

Bestätigung der durch Aristainetos belegten Praxis anzusehen: Offenbar hat es in der griechischen Spätantike eine Technik der Darstellung von Tonstufen bzw. Intervallen durch Handzeichen gegeben.

VI

Auf diese Technik geht vermutlich die Cheironomie in der Byzantinischen Musik zurück, für die es allerdings ebenfalls nur spärliche Zeugnisse gibt. Der Chronist Georgios Kedrenos berichtet über Kaiser Theophylos (gestorben 824), der den Gesang sehr liebte, daß er an den hohen Feiertagen sich nicht gescheut habe, zum Gottesdienst in die „Große Kirche“ in Byzanz zu gehen um dort zu „cheironomieren“⁴⁵; hier darf man wohl den gleichen Wortsinn wie bei Aristainetos annehmen. Ein Beleg, den Martin Gerbert aus einer Handschrift des 11. Jahrhunderts in Monte Cassino abdruckt, die inzwischen als Codex 318 der Bibliothek der Abtei identifiziert worden ist⁴⁶, wurde lange Zeit als Zeugnis für Cheironomie beim Gregorianischen Gesang in Anspruch genommen. Michel Huglo hat aber darauf hingewiesen, daß vom Gesang in einem griechischen Kloster in Süditalien die Rede ist⁴⁷. Ein gewisser Presbyter Johannes schreibt darüber: „*Proinde (magister) dextra manu elevata metiri, atque componere ostensionibus omnibus demonstrat, ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo prae-notatur cantus omnes quasi una voce concorditer cantum componat . . .*“⁴⁸. Gerbert kommentiert: „*Barbare quidem et confuse . . . inter alia χειρονομίαν describit, quam alibi, maxime apud Graecos cum certis in manu expressis signis frequentatam cantus moderationem scimus, quamque idem anonymus (compilator codicis) postea explicatius edisserit.*“ Aus seinem zweiten Zitat wird die Sache klarer: In der Mitte der Singenden steht ein Magister, der χειρονομικὸς genannt wird. Er trägt liturgische Gewänder und in der linken Hand den Stab des Bischofs oder des Abts als Zeichen seiner Vollmacht. Mit der rechten Hand und mit erhobener Stimme deutet er „*per studium artis neumarum*“ beispielsweise an, daß die Melodie schrittweise eine Quint aufwärts oder abwärts steigt⁴⁹.

⁴⁵ Migne SG 121, S. 1000.

⁴⁶ J. W. A. Vollaerts, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960, S. 226.

⁴⁷ Wie Anm. 40, S. 159.

⁴⁸ M. Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*, Bd. I, St. Blasien 1774, S. 320 Anm. a.

⁴⁹ „*Unus magister in medio stat sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomical (χειρονομικὸς) sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando; ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est quem cum manibus demonstrat (folgt Melodiebeispiel). Qui insuper et in subtus per septem organis, qui nominatur ita: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Ionicon, Boarmus fidem ostendunt, et voces fervorum sancti amoris, quasi omnes insimul unus spiritus, et una fides, cor, et anima una, una voce quasi unum corpus ecclesiae in totidem membris cum organicis vocibus modulatione laudem Deo reddunt Patri etc.*“ (Gerbert, *De Cantu*, S. 321, Anm. a).

Einen späten, aber aufschlußreichen Bericht über die Cheironomie in der Byzantinischen Musik gibt Jacques Goar in seinem 1647 in Paris gedruckten *Euchologion sive Rituale Graecorum*. Goar war Dominikaner und wirkte 1631 bis 1637 als Prior des Klosters St. Sebastian auf der Insel Chios. Er schreibt: „Selten tragen die Griechen aus Büchern auf dem Pult vor, und noch seltener leiten und lehren sie den Gesang anhand von geschriebenen Noten. Sie meinten, diesen Mangel hinreichend auszugleichen, wenn irgendeiner der Liturgen mit der Stimme so, daß er von den anderen gut gehört werden konnte, Abschnitt für Abschnitt dem einen und dem anderen Chor anhand des Buches andeutete, was zu singen war. Bei den besser bekannten und häufiger gebrauchten Gesängen dagegen führten sie verschiedene Bewegungen der Finger der rechten Hand aus, um durch Zusammenziehen, Beugen, Ausstrecken wie mit Zeichen die verschiedenen Töne und Melodiewendungen anzuzeigen“, und er verweist auf das oben zitierte Zeugnis des Georgios Kedrenos über den Kaiser Theophylos, wo dies als Cheironomie bezeichnet werde⁵⁰. An anderer Stelle seines Buches gibt er noch einmal eine ähnliche Beschreibung und unterscheidet die Cheironomie vom „gemäß dem Rhythmus mit erhobener oder gesenkter Hand die Abschnitte und das Grundmaß des Gesangs vorschreiben“, also vom Dirigieren^{50a}.

⁵⁰ „Nam cum raro e libris in pulpito recitent Graeci, rariusque item musices notis exaratis cantum dirigant et instruant. Defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola huic et alteri choro e libro suggereret, quicquid occurreret canendum: dum interim cantus notitia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus, contractione, inflexione, extensione etc. (χειρονομίαν vocavit Cedrenus in Theophilo) tanquam signis ad varias voces modulosque exprimendos uterentur“ (Jacobus Goar, *Euchologion sive Rituale Graecorum*. In *Ordinem Sacri Ministerii Notae*, 21. Paris 1647, S. 30).

^{50a} „Vox porro χειρονομείν, non est simpliciter elata, depressaque ad numerum manu, modulandi moram, normamque praescribere: sed Graecis ad pulpita cantaturis minime convenire solitis est; post κόμματα τροπαρίων a Canonarcha e libro suggesta, cantus moderatorem in omnium conspectu, variis manus dextrae motibus et gestibus, erectis nimirum, depressis, extensis, contractis, aut combinatis digitis, diversas cantus figuras, et vocum inflexiones characterum musicorum vice designate: atque ita hunc cantus ducem reliqui attente respicientes, velut totius modulationis regulam sequuntur. Quibus de Theophilo, et aliis prioribus tempore concessis, notarum musicarum in laeva manu impressa series, et musices prima rudimenta variis eiusdem manus iuncturis locisque mente concipienda, Joanni decimo nono Pontifici Romano velut illius inventum nequeunt attribui: scripserit de eo licet Ciacconius circa annum 1028: Vir artis musicae eruditissimus fuit, novam vocum flectendarum disciplinam, quae in hunc usque diem observatur, per literas syllabasque flexuris digitorum levae manus adiungendas edidit: nisi forte intelligamus χειρονομίαν illum (Gallis Gammae dictam) dextrae manus motibus et flexuris a Graecis iam a saeculis aliquot usitatam; Joannem Pontificem in laevam transtulisse, et Latinis addiscendum tradidisse“ (*Euchologion*, In *Officium Sancti Olei Notae*, 12, S. 435). Beim Verweis auf Ciacconius ist Goar ein seltsames Versehen unterlaufen: Bei Alfonso Ciaconius (Chacon), *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum* (Erstausgabe 1601/02, ich benutzte die Ausgabe Rom 1677), Bd. I, S. 771 steht unter dem Pontifikat Johannes XIX. zu der Jahreszahl 1028: „Suido, seu Vido Arretinus, vir artis Musicae eruditissimus, novam vocum flectendarum disciplinam, quae in hunc usque diem observatur, per litteras, syllabasque flexuris digitorum levae manus adiungendas edidit, aliaque composuit opera, quorum Trithemius meminit“. Gemeint ist natürlich Guido von Arezzo. Der Verweis auf Trithemius bezieht sich auf Johann Zeller aus Tritthenheim

Cheironomie war demnach in der Byzantinischen Musik nicht ein Melodiemalen in die Luft, sondern die Andeutung von Intervallen durch Handzeichen. In dem Bericht aus dem Codex 318 von Monte Cassino heißt es, daß der Cheironomist seine Zeichen „*per studium artis neumarum*“ gibt. Das soll doch wohl heißen, daß er ein Buch mit Neumenzeichen vor sich oder ein solches Buch konsultiert hat. Dagegen scheint es sich bei dem Buch, anhand dessen laut Goar irgendeiner der Liturgen mit der Stimme andeutet, was zu singen ist, um ein Buch zu handeln, das nur die Texte enthält. Ob beim Cheironomieren der „*besser bekannten*“ Gesänge ein Notenbuch gebraucht wird, sagt Goar nicht. Daß die Griechen Notenbücher haben, ist aus seinem ersten Satz zu schließen, und an anderer Stelle heißt es ausdrücklich: „*Die Griechen schauen beim Singen höchst selten in Notenbücher, aber sie haben solche Bücher*“⁵¹.

Man hat Goars Bericht wohl so zu interpretieren, daß Melodien und Vortragsweisen überliefert wurden, und daß nur die Melodien cheironomiert wurden. Die Funktion der Cheironomie ist nicht die einer Gedächtnisstütze in mündlicher Überlieferung, und schon gar nicht ist Cheironomie ein Zaubermittel, das die tongetreue Überlieferung vor der schriftlichen Aufzeichnung ermöglicht hätte. Dem Chorleiter wird ja nichts cheironomiert. Er kann durch Cheironomie nur weitergeben, was er entweder dem Buch entnimmt oder was er besser kann als die anderen Sänger, woran er selbst sich erinnert. Daß seine Erinnerung auf Handzeichen beruht, wird man im Ernst nicht annehmen wollen, denn wie sollten sich Serien von Handzeichen dem Gedächtnis besser einprägen als Melodien? Cheironomie war kein Mittel musikalischer Überlieferung, sondern ein Hilfsmittel, um die richtige und einheitliche Wiedergabe einer Melodie bzw. einer musikalischen Überlieferung zu erreichen, die auf andere Weise überkommen war. Der Bericht Goars ist aber auch deshalb bemerkenswert, weil er zeigt, daß schriftliche Überlieferung nicht gleichbedeutend ist mit „nach Noten singen“.

VII

Im Jahre 1885 hat Ambrosius Kienle einen Aufsatz *Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Sängerschöre* veröffentlicht⁵², in dem er eine Reihe literarischer Zeugnisse gesammelt und als Belege für das „Melodiemalen“ mit der Hand interpretiert hat. Seit Oskar Fleischer werden diese Zeugnisse als Belege für „Cheironomie“ im Mittelalter in Anspruch genommen.

an der Mosel, Abt von Sponheim, bzw. seinen *Catalogus scriptorum ecclesiasticorum*, Mainz 1494. Es ist bemerkenswert, daß als Leistung Guidos hier die „Guidonische Hand“ hervorgehoben und daß eine Verbindung zwischen Cheironomie und Guidonischer Hand hergestellt wird; vgl. dazu unten.

⁵¹ „*Libros notis musicis exaratos, inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Graeci: communesque ideo et verbis et cantu, memoriae tenaciter infigunt Hymnos, ad quorum normam alios pari syllabarum numero constantes, cantando inflectunt: quorum ideo primordia Canticis aliis inscribunt, ut ad eorum regulam sequentes indicent esse decantandos. Hi vocantur εἰρημοὶ sive Tractus, ut qui sequentes modulos ad suam musicam inflexionem trahant . . .*“ (*Euchologion, In Officium Sancti Olei Notae*, 12, S. 434).

⁵² VfMw I (1885), S. 158–169.

Kienle eröffnet die Reihe seiner Zeugnisse mit einer Stelle aus dem *Ordo romanus I*, einem Zeremonienbuch für die Papstmesse, den er für „vielleicht vom Heiligen Gregor selbst verfaßt“ hält⁵³; diese Vermutung ist überholt⁵⁴. Im *Ordo romanus I* heißt es, daß der Subdiakon, sobald er die Antiphon zum Introitus angestimmt hat, „*levat planetam cum sinu*“, was Kienle deutet: „... faßt den vorderen Teil der Planeta vorn auf der Brust in einem Bausch zusammen, so daß die Arme frei werden. Dies geschah, wie wir als ziemlich sicher annehmen möchten, um mit der rechten Hand durch Actionen und Gesten die Bewegungen der der Melodie anzudeuten und dadurch den Gesang zu leiten“⁵⁵.

Bereits Michel Huglo hat darauf hingewiesen, daß Kienles Zeugnis aus dem *Ordo romanus I* und andere seiner Belege einer Überprüfung nicht standhalten⁵⁶. Und er hat zur Ergänzung der spärlichen literarischen Belege bildliche Darstellungen heranzuziehen versucht⁵⁷. Aber die bildlichen Darstellungen sind als Belege unzureichend: Man mag es mit der Leitung des Chorgesangs in Verbindung bringen, wenn St. Gregor mit erhobener linker Hand, den Daumen angewinkelt, dargestellt wird oder wenn ein Kleriker inmitten einer Schola beide Hände erhebt. Aber damit stößt die Interpretation bereits an die Grenzen ihrer Möglichkeiten. Keines solcher Handzeichen läßt sich im Sinne einer bestimmten musikalischen Funktion deuten, und es läßt sich nichts über die Beziehung eines solchen „Handzeichens“ zum Gesang der Umstehenden sagen.

Es ist bemerkenswert, daß Kienle seine Zeugnisse historischen und liturgischen Quellen entnehmen mußte, daß er sie nicht in Musiktraktaten fand. In den Musiktraktaten des Mittelalters gibt es keine Lehre vom Dirigieren oder von der Chorleitung oder vom „Melodiemalen“, und das Wort „Cheironomie“ taucht nicht auf. Aber es wird die Hand als didaktisches Hilfsmittel verwendet. Genauerem Aufschluß darüber hat Joseph Smits van Waesberghe gegeben⁵⁸, und er hat dies mit Recht in einen größeren Zusammenhang gestellt: „*Von Natur aus unterstreichen wir mit Gebärden unserer Hände, logisch und emotional, unsere Gedanken und Gefühle. Von alters her gebrauchte man ferner die Finger der Hand für Mitteilungen, beispielsweise um Zahlen anzudeuten . . . Auch die Mönche, die das Schweigen üben mußten, (bedienten sich häufig) der Gebärdensprache, um ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen*“⁵⁹. In der Überlieferung der (um 900 geschriebenen) *Musica Enchiriadis* findet sich die erste Stufe dessen, was später als „Guidonische Hand“

⁵³ Ebenda, S. 160.

⁵⁴ Vgl. die Kritische Ausgabe von M. Andrieu, *Les Ordines romani du haut moyen âge*, 5 Bde., Löwen 1931–61.

⁵⁵ Op. cit., S. 160.

⁵⁶ *La Chironomie médiévale*, *Revue de Musicologie* 49 (1963), S. 155–171.

⁵⁷ Ebenda, S. 167 ff.

⁵⁸ *Musikerziehung. Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, Lieferung 3, Leipzig 1969, S. 120–143. Vgl. sein Buch *School en muziek in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1949, S. 98–101.

⁵⁹ *Musikerziehung*, S. 23 f.

bezeichnet wird und bis ins 18. Jahrhundert Bestandteil der musikalischen Didaktik war: Im Zusammenhang mit der Darstellung der Intervalle auf dem Monochord wird ein Text eingefügt, der die Finger zur Darstellung der Tetrachorde heranzieht. Eine nächste Stufe wird durch ein Lehrgedicht zum Memorieren des Oktoechos repräsentiert, das den Schüler anweist, die Finales und den Ambitus der Tonarten an den Fingergelenken abzuzählen. Mit dem 11. Jahrhundert erscheinen Darstellungen der Hand als didaktisches Hilfsmittel in Musiktraktaten: Die Fingergelenke bezeichnen die Töne des Tonsystems und dabei geht es darum, die Lage der Halbtonschritte und der Ganztonschritte zu memorieren⁶⁰. Seit dem 12. Jahrhundert wird Guido von Arezzo als Erfinder der „Guidonischen Hand“ bezeichnet, sie wird aber auch „Hand des Boethius“ und „Hand des Pythagoras“ genannt⁶¹. In einer Handschrift der Biblioteca Vaticana heißt es: „*Incipit (explicit) manus secundum magistrum guidonem, qui fuit grecus*“⁶². Und Goar bringt die Cheironomie mit der Guidonischen Hand in Verbindung⁶³.

Es erhebt sich die Frage, ob die „Guidonische Hand“ nur in der musikalischen Didaktik oder vielleicht, wie die Cheironomie, auch bei der Chorleitung verwendet worden ist. Die Musiktheoretiker scheinen darüber nichts auszusagen. Bei den anderen Zeugnissen über den Gebrauch der Hand bei der Chorleitung, die in die musikwissenschaftliche Literatur eingegangen sind, handelt es sich um Zufallsfunde, und die Autoren schreiben nicht mit der Absicht, möglichst klare technische Anweisungen an Musiker weiterzugeben.

Die Handbewegungen beim Singen, von denen uns mittelalterliche Quellen berichten, haben verschiedene Funktion. Joseph Smits van Waesberghe berichtet außer von der „Guidonischen Hand“ von einer „*Gebärdensprache von Cluny, St. Victor in Paris und Hirsau im ausgehenden 10. und 11. Jahrhundert*“ und zitiert „*eine Anweisung für die Gestik beim Singen des Alleluja*“: „*Hebe die (rechte) Hand und mache mit den Fingerspitzen eine Bewegung, als ob du wie ein Engel fliegst, denn das Alleluja wird, wie man annimmt, von den Engeln im Himmel gesungen*“⁶⁴. Dem Bereich ausdrucksstarker oder allegorischer Gestikulation mag auch zuzuordnen sein, was Vinzenz von Prag im Zusammenhang mit einer Messe berichtet, die der Erzbischof von Mailand am 8. September 1158, nach der Unterwerfung der Stadt durch Kaiser Friedrich Barbarossa, zelebrierte. Vinzenz wundert sich zunächst über die ambrosianische Liturgie und merkt an, daß sie aufgrund alter päpstlicher Zugeständnisse in Mailand gebraucht werde. Und dann erzählt er, daß ein alter, eisgrauer Mann von schlankem Wuchs in weißem Gewand und seidenem Chormantel, einen reich verzierten Stab aus Erlenholz in der Hand, inmitten der Singenden

⁶⁰ Ebenda, S. 122 ff.

⁶¹ Ebenda, S. 120.

⁶² Ebenda, S. 120 Anm. 5.

⁶³ Vgl. oben Anm. 50.

⁶⁴ *Musikerziehung*, S. 25, ohne Quellenangabe.

„*gyrationes et saltus*“ ausführte, so daß die Zuhörer seinen Tanz mehr bewunderten als den Gesang⁶⁵.

Joseph Smits van Waesberghe hat ferner ein Zeugnis für „Dirigieren“ gefunden: „*Man hebe die flache (rechte) Hand (d. h. in der Richtung des Chores) und bewege sie auf und nieder, genau so, wie der Dirigent es vor seinem Chor tut, um alle gleichzeitig (d. h. beim Einsatz und zu Beginn der pausa) singen zu lassen (sicut qui innuit in choro ut aequaliter ab omnibus cantetur)*“⁶⁶.

Von den Quellen, die seit Kienle für Choraldirigieren oder „Cheironomie“ im Mittelalter angeführt werden, bleiben ganze drei übrig, in denen wirklich vom Gebrauch der Hände die Rede ist. Der älteste Beleg findet sich in den *Casus Sancti Galli* Ekkehard's IV. Ekkehard berichtet, daß Kaiser Konrad II. im Jahre 1030 das Osterfest in Ingelheim feierte, und es war ein Mönch von St. Gallen dabei, der zu jener Zeit die Schola in Mainz leitete – wahrscheinlich meint Ekkehard damit sich selber. Als nun dieser Mönch die Hand „*ad modulus sequentiae pingendos rite levasser*“, erhoben sich drei anwesende Bischöfe, die einst Schüler des Mönchs gewesen waren, um mitzusingen⁶⁷. Kienle hat vermutet, daß es sich bei der Sequenz um Notkers Ostersequenz *Laudes Salvatori* gehandelt habe, und fährt fort: „*Da die Melodie sehr einfach ist, war sie des Melodiemalens nicht besonders bedürftig. Wir vermuten, daß es beibehalten wurde, weil es auch bei anderen Gesängen üblich war. Der Kantor wird sich begnügt haben, die Energie einzelner Stellen zu markieren. Aus dem Gesagten ist sicher, daß in St. Gallen, Mainz und überhaupt in Deutschland beim Sequenzengesang das Melodiemalen durch Handbewegungen stattfand, wahrscheinlich, daß es auch bei anderen Gesängen nicht fehlte*“⁶⁸.

Es ist dieser Beleg, von dem die durch Kienle in die musikwissenschaftliche Literatur eingegangene Rede vom „Melodiemalen“ ausgeht. Ein zweiter Beleg für „*modulos pingere*“ war bisher nicht zu ermitteln, der Ausdruck war offenbar kein terminus technicus. „*Modulus*“ ist mit der Bedeutung „Melodie“ gut belegt⁶⁹, der Plural ist wohl im Sinne von „Melodiewendungen“ zu verstehen. Den Herausgeber der *Casus Sancti Galli* hat das Wort „*pingendos*“ in diesem Zusammenhang offensichtlich befremdet, er schlägt die Lesung „*pangendos*“ vor⁷⁰, was die Interpre-

⁶⁵ „*Ubi cantorem eorum, virum statura procerum, canum, vetustissimum, in albis cappam choralem de serico in humero portantem, baculum de aneto maximum rubricatum cum minis ferentem, mirabiles in circuitu canentium gyrationes et saltus facere vidimus, cuius gestus plus quam eorum cantus ab omnibus ammirabantur*“ (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 17, S. 675). Den Hinweis auf dieses Zeugnis verdanke ich Sabine Žak.

⁶⁶ „*Hiermit verfügen wir über einen Text zur Frage der Dirigierpraxis des Gregorianischen Choral, ein Gegenstand, über den bisher noch wenig bekannt ist*“ (*Musikerziehung*, S. 24. Leider gibt Smits van Waesberghe keine Quellenangabe).

⁶⁷ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 2, S. 111.

⁶⁸ *VfMw* I, S. 163.

⁶⁹ Ich danke Fritz Reckow und dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* für den Nachweis von Belegen.

⁷⁰ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 2, S. 111, Anm. 32.

tationsprobleme aber auch nicht löst. „*Pingere*“ wird schon in der Antike auch figurativ gebraucht. Im Mittelalter wird es gelegentlich im Sinne von „*ingere*“ verwendet, und es findet sich der Ausdruck „*manus pingit crucem*“⁷¹. Wenn die Neumen tatsächlich als Aufzeichnung von in die Luft gemalten Zeichen aufs Papier zu verstehen wären, dann würde man statt „*modulos pingendos*“ eigentlich „*neumas pingendos*“ erwarten; zu Ekkehard's Zeit wird „*neuma*“ tatsächlich im Sinne von Notenzeichen gebraucht, im 8. und 9. Jahrhundert heißt „*neuma*“ Vokalise⁷². „*Moduli*“ läßt gerade keine Beziehung zur Notation erkennen. Vielleicht ist ein Andeuten der Melodiewendungen mit der Hand, möglicherweise sind aber auch Handzeichen nach Art der byzantinischen Cheironomie oder der Guidonischen Hand gemeint. Die Stelle läßt sich nicht eindeutig interpretieren, einen Zusammenhang zwischen Handbewegungen und Notenzeichen belegt sie jedenfalls nicht.

Ein zweiter Beleg stammt aus dem Ordo des Beroldo, der die liturgischen Bräuche am Dom zu Mailand im 12. Jahrhundert beschreibt. Gelegentlich der Vesper am Tage vor Epiphanie berichtet Beroldo, daß der Primicerius die Antiphon anstimmt und „*mediante manu et voce descensionem antiphonae, et ascensionem*“ angibt⁷³. Auch dieses Zeugnis mag sich auf Cheironomie oder auch auf eine unbestimmtere Art von Andeutung des Melodieverlaufs beziehen.

Eine weitere Quelle für Handbewegungen bei der Chorleitung im Mittelalter ist die gleichfalls im 12. Jahrhundert niedergeschriebene „*Gemma animae de divinis officiis*“, ein allegorischer Traktat des Honorius Augustodiniensis, der allerdings nichts mit Autun zu tun hat, sondern Regularkleriker in Regensburg war. In diesem Traktat heißt es: „*Praecentor qui cantantes manu et voce incitat, est servus qui boves stimulo mimans dulci voce bobus jubilat*“⁷⁴, und: „*Cantores manu et voce alios ad harmoniam incitant, quia et ducere alios manibus pugnando, et voce hortando ad certamen instigant*“⁷⁵. Die beiden Zeugnisse sagen noch weniger aus als die des Ekkehard IV. und des Beroldo: mit dem „*incitare*“ könnte lediglich eine aufmunternde Geste oder ein Einsatzzeichen gemeint sein, und nicht einmal das läßt sich entscheiden.

Es kann also keine Rede davon sein, daß eine Technik des „Melodiemalens“ mit der Hand bei der Leitung des Choralgesangs im Mittelalter allgemein verbreitet oder auch nur eindeutig belegt wäre.

VIII

Fassen wir zusammen: Der Terminus „Cheironomie“ wurde in der Byzantinischen Musik in Verbindung mit Handzeichen zur Andeutung von Intervallschritten

⁷¹ „*pingere*“ in A. Blaise, *Lexicon Latinitatis medii aevi*, Tournai 1975. Vgl. Du Cange.

⁷² Vgl. E. A. Beichert, *Die Wissenschaft der Musik bei Alfarabi*, Diss. Freiburg/Br. 1930 und KmJb 1932, und M. Huglo in *Revue de Musicologie* 49, S. 166 Anm. 2.

⁷³ *Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis Kalendarium et Ordines* ed. M. Magistretti, Mailand 1894, S. 80.

⁷⁴ cap. 17. Migne SL 172, S. 549.

⁷⁵ cap. 76. Migne SL 172, S. 567.

gebraucht, die Sache ist im 5./6. Jahrhundert zuerst belegt. Die Frage, ob die „Guidonische Hand“ des Mittelalters mit der byzantinischen Cheironomie zusammenhängt, bleibt offen.

Hickmann hat „cheironomische“ Handzeichen bereits in altägyptischen bildlichen Darstellungen des dritten und zweiten Jahrtausends vor Christus erkennen wollen. Zwischen diesen und den byzantinischen Belegen fehlt bis jetzt jedes Zwischenglied. Im klassischen Griechisch ist „Cheironomie“ mit der Bedeutung musikalischer Handzeichen nicht nachweisbar. Frühchristliche Belege für das Singen nach Handzeichen sind nicht bekannt.

André Mocquereau hat unglücklicherweise und offenbar ohne Kenntnis der historischen Zeugnisse die Formulierung „*cheironomische Neumen*“ für linienlose Neumen eingeführt, die eben das nicht angeben, was anzugeben der Gegenstand der Cheironomie gewesen ist, nämlich präzise Tonschritte. Und er hat „Cheironomie“ für ein „*melodiamales*“ Dirigieren des Gregorianischen Gesangs eingeführt, das Ambrosius Kienle, offensichtlich von der eigenen Praxis ausgehend, in mittelalterliche Zeugnisse hineininterpretiert hatte. Davon angeregt hat Oskar Fleischer die Hypothese von der Entwicklung der Neumenschrift aus solcher „Cheironomie“ aufgestellt.

Die mittelalterlichen Zeugnisse sind spärlich und finden sich nicht in der musiktheoretischen Literatur. Wir haben Belege für ausdruckshafte oder allegorische Gestikulation beim Singen, für „Dirigieren“ im Sinne von Einsatz- und Tempoangabe, und wir haben zwei Zeugnisse, die sich entweder im Sinne eines Andeutens der Melodiewendungen oder von cheironomischen Handzeichen bzw. der Verwendung der „Guidonischen Hand“ bei der Chorleitung deuten lassen. Wir haben kein Zeugnis für einen Zusammenhang zwischen Notenschrift und Handbewegungen, und wir haben erst recht kein Zeugnis für „*Melodiamales*“ aus der Zeit der Entstehung der Neumenschrift. Fleischers Hypothese beruht auf nichts als der irrigen Annahme, die Notenzeichen seien von Anfang an als „Neumen“ bezeichnet worden, und auf der Assoziation der Neumenzeichen mit Dirigierbewegungen. Seine Vorstellung vom Niederschreiben der „*in die Luft gezeichneten Tonbewegungen*“ oder der „*Auf- und Abbewegungen des Kehlkopfs beim Singen*“ aufs Pergament ist musikhistorisches Gemeingut geworden, obwohl ein Blick in eine beliebige Handschrift mit Neumen zeigt, daß sich beim besten Willen nicht alle Neumenzeichen als „*in die Luft gezeichnete Tonbewegungen*“ interpretieren lassen: Das Schriftbild beispielsweise eines Porrectus, Scandicus, Salicus, Climacus resupinus entspricht gar nicht dem Melodieverlauf, und wie soll man sich eigentlich die entsprechenden Handbewegungen vorstellen? Wie hat man sich überhaupt die Aufzeichnung der „in die Luft gemalten Neumen“ auf das Pergament zu denken; sollte der Kopist die Handbewegungen des Chorleiters wirklich spiegelbildlich abgemalt haben? Es empfiehlt sich, den Terminus „Cheironomie“ präzise für das zu gebrauchen, was er historisch besagt. Die Funktion der Cheironomie zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung ist differenzierter und weniger emphatisch zu betrachten, und wir haben nach einer besseren Erklärung für die Entstehung der Neumenschrift zu suchen.

Die rhythmische Interpretation eines Trouvèreliedes

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Die Debatte über die rhythmische Interpretation mittelalterlicher einstimmiger Lieder hält seit dem Beginn unseres Jahrhunderts an. Der folgende Beitrag will mit Hilfe eines Beispiels aus der Trouvèreliteratur etwas zu diesem Problem beisteuern.

Die folgenden Arbeitshypothesen liegen den weiteren Ausführungen zugrunde: 1. In der Trouvèrekunst sind Dichtung und Melodik untrennbar verbunden; 2. der Rhythmus ist in den Trouvèrehandschriften hie und da klar mensural notiert, und solche Manuskripte können zum Verständnis des Rhythmus dienen, wo derselbe nicht notiert ist; beide Arten von Chansoniers wurden ja um die gleiche Zeit niedergeschrieben, nämlich meistens zwischen 1240 und 1270; 3. wo keine Quelle den Rhythmus notiert, kann er aus zwei Umständen bestimmt werden, nämlich aus der metrischen Betonung des Gedichtes und aus der Verteilung der melodischen Ornamente.

Zunächst soll hier die musikalische Seite des rhythmischen Problems bedacht werden.

Wie schon festgestellt, gibt es mehrere Trouvèremanuskripte, welche Mensuralnotation benützen, um den Rhythmus kenntlich zu machen; die Mehrzahl der Trouvèrelieder jedoch ist in einer Notation überliefert, die keine unterschiedlichen Notenzeichen benützt. Wo der Rhythmus klar notiert ist, ist er offensichtlich nicht einem starren Metrum unterworfen, sondern kann sich im Laufe eines Liedes von einem Modus zu einem anderen wenden, wenn das Gedicht es so verlangt. Aber entweder das ganze Stück hindurch oder zumindest in der einzelnen zusammenhängenden Phrase weist die Musik einen oder eine bestimmte Kombination jener gleichförmigen Grundrhythmen auf, die die polyphone Musik der Epoche beherrschen und die allgemein von den theoretischen Schriften her als die sechs Modi bekannt sind, die sämtlich dreiteilige Zeiteinheiten verwenden. Dies mußte ja erwartet werden, da die Trouvères auch in polyphoner Komposition tätig waren; von Adam de la Halle z. B. sind mehrere Motetten und mehrstimmige Chansons bekannt. Was weiter ausschlaggebend ist, ist die Tatsache, daß unzählige Phrasen und selbst mehrere ganze Chansons im Motetten- und Conductus-Repertoire wiederkehren, wo sie alle einem strikten Rhythmus und Metrum unterworfen sind, was kaum denkbar wäre, wenn sie ursprünglich anders gesungen worden wären.

Bei der Erwähnung der Termini Rhythmus und Metrum ist es angebracht, eine Autorität auf dem Gebiete der Trouvèreliryk heranzuziehen. Das Folgende ist ein Zitat aus Roger Dragonettis *La technique poétique dans la chanson courtoise*¹.

¹ Rijksuniversitaet de Gent, Bruges 1960, S. 500–502; Übersetzung vom Verfasser.

Dragonetti kommt zu dem folgenden Resultat einer gründlichen Forschungsarbeit: „In normalen Versen ist der Rhythmus mit Hilfe einer rationalen und proportionalen Zeiteinheit organisiert . . . In der Tat, jeder Rhythmus setzt ein Metrum voraus, das nicht einfach ein zusätzliches Kunstmittel darstellt, sondern . . . eine essentielle Grundlage für die Perzeption des Rhythmus ist. Metren haben daher eine strukturelle Funktion, die klar aus der Analyse der höfischen Dichtung hervortritt, wo die regulierende Wirkung metrischer Struktur eine besonders wichtige Rolle spielt.“

Diese Tatsache geht nicht nur aus der Motettenliteratur der Epoche hervor, sondern kann auch von einer Analyse des historischen Hintergrundes abgeleitet werden sowie von einer grundsätzlichen Betrachtung der Verskunst und des Reims. Nationalsprachige Poesie des Abendlandes trat erstmalig in Spanien auf, als Imitation der blühenden arabischen Dichtung, welche auf einer komplizierten Theorie der Metren gebaut war. Ihrerseits wurden diese Troubadourlieder von den Trouvères nachgeahmt, deren Reimkunst metrische Akzente voraussetzt. Ohne solche Akzente ist es z. B. unmöglich, männliche und weibliche Reime einander gegenüberzustellen; und Akzente setzen Metrum voraus. Ohne Metrum verliert ein Gedicht in der Tat seinen Charakter als solches und verwandelt sich in Prosa.

Wir haben somit festgestellt, daß sowohl die Musik als auch die Poesie der Trouvèrelieder eine metrische Interpretation verlangen, d. h. durchgängige Regelmäßigkeit von Akzentuierung innerhalb der einzelnen Teile eines Liedes oder im ganzen. Weiter muß man aus historischen Gründen annehmen, daß diese Dichtung den lateinisch-klassischen Einfluß aufzeigen wird; und in der Tat sind alle Metren, die man in diesen Liedern antrifft, als Jamben, Trochäen oder Daktylen zu erkennen. Das Versmaß mag sich aber von Zeile zu Zeile oder von Versgruppe zu Versgruppe ändern, auch können zwei Metren in einem Vers alternieren. Somit wird es nötig, die folgenden Fragen aufzuwerfen: Wie erkennt man das poetische Metrum? (Dazu weiter unten.) Und wie können diese Versmaße rhythmisch interpretiert werden? Denn Jamben können innerhalb des modalen Systems rhythmisch dargestellt werden wie in Beispiel 1a oder 1b; Trochäen wie in Beispiel 1c, 1d oder 1e; und Daktylen wie in Beispiel 1f oder 1g.

a)  b) 

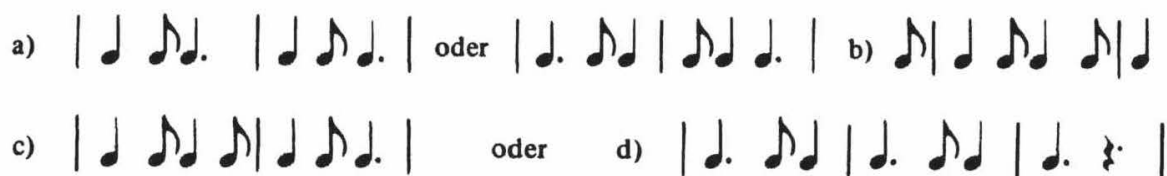
c)  d)  e) 

f)  g) 

Wo die Notation selbst keinen Aufschluß über den Rhythmus gibt, steht für seine Wahl nur ein Anhaltspunkt zur Verfügung. Dies ist eine musikalische Eigenart, die von der kontemporären Motette bezeugt wird, nämlich die Verteilung der Ornamente, d. h. das Aufscheinen von Gruppen von zwei oder mehr Noten über einzelnen

Textsilben. Obwohl solche Verzierungen oft auf kurzen und unbetonten Werten vorkommen, finden sie sich in der überwiegenden Mehrzahl, besonders wenn sie mehrtönig sind (drei oder mehr Noten enthalten), über akzentuierten Silben oder zumindest auf verhältnismäßig langen Notenwerten, nämlich denen, die in Beispiel 1 mit einem x bezeichnet sind. In der Tat, wenn solche Ornamente vielfach zu kurzen Notenwerten gesungen werden sollen, würde das Tempo des Liedes sehr verlangsamt werden müssen, was aber den Eindruck des Textes wie der Melodie stark beeinträchtigen würde. Wo daher die Mehrzahl der Verzierungen, besonders der vieltönigen, über betonten Silben von Jamben oder Trochäen oder den ersten und dritten Silben von Daktylen erscheinen, werden am besten die Rhythmen von Beispiel 1a, 1d und 1g Anwendung finden; wo sie hauptsächlich auf unbetonten Silben von Trochäen zu stehen kommen, ist Rhythmus 1e indiziert; und wo sie ununterschiedlich auf beiderlei Silben verteilt sind, mag man 1b, 1c oder 1f heranziehen.

Oft ist die Entscheidung über das dichterische Versmaß schwer, weil das Skandieren öfter zu Akzenten führt, die in nichtpoetischer Rede falsch angebracht wären. Freilich benützt Poesie in allen Sprachen bisweilen solche falschen Akzente, die beim Vortrag durch sogenannte schwebende Akzentuierung ausgeglichen werden. Im allgemeinen muß man annehmen, daß diejenige Interpretation, die die wenigsten falschen Akzente erfordert, das Versmaß am besten ausdrücken wird. Weitere Anhaltspunkte für die Beurteilung des Versmaßes von Trouvèreliedern kann man aus traditionellen Versordnungen der lateinischen und der Motettenliteratur der Epoche ableiten. So ist der zehnsilbige Vers gewöhnlich daktylisch; der sechssilbige besteht entweder aus zwei katalektischen trochäischen Dimetern oder wird durch eine lange Silbe und drei katalektische Trochäen ausgedrückt, wie das in Beispiel 2a gezeigt ist; aber er kann auch in drei Jamben kommen (Beisp. 2b); und siebensilbige Verse können entweder trochäische Dimeter oder daktylische Trimeter sein (Beisp. 2c, 2d).



Was hier wesentlich ist, ist die Tatsache, daß bloße Silbenzählung einfach der Sachlage nicht gerecht wird. Die vielen jambischen Verse mit ihren Anakrusen und die zahlreichen weiblichen Versenden widersprechen dieser Annahme, da beide für ihre Ausführung vom metrischen Akzent abhängen.

Ein letzter wichtiger Anhaltspunkt muß noch erwähnt werden. Viele Trouvèrelieder weisen Wiederholungen innerhalb der Strophe auf. Die wohlbekannteste Form a-a-b ist nur die weitaus häufigste Erscheinungsform. Auch in den durchkomponierten Strophen haben oft eine oder mehrere Verse die gleiche Melodie. In der Tat gibt es recht wenige Lieder, die vollkommen ohne Wiederholung sind. Und Wiederholung

weist offenbar auf die gleiche rhythmische Struktur hin, ohne welche die melodische Identität kaum erkennbar wäre.

Es ist nun an der Zeit, alle diese Schlüssel zu Metrum und Rhythmus der Trouvèrelieder, die oben besprochen wurden, zusammenzufassen und sie dann an der modernen Wiedergabe eines Liedes zu erproben.

Die musikalischen Anhaltspunkte kann man folgendermaßen katalogisieren:

1. Manuskripte in Mensuralnotation;
2. Verteilung der Ornamente;
3. Zitierung von teilweisen oder ganzen Trouvèreliedern in Motetten und Kondukten des 13. Jahrhunderts;
4. Wiederholung von Phrasen innerhalb der Lieder.

Die dichterischen Hinweise sind:

5. der Verlauf der Akzentuierung;
6. die Betonung von Reimsilben;
7. gewisse traditionelle metrische Ordnungen wie z. B. der daktylische Zehnsilber.

Viele Forscher folgen in ihren Ausgaben der Ansicht, die hier vertreten wird, eine klare Darlegung der obigen Prinzipien ist jedoch nirgends zu finden. Und eine solche Darlegung ist notwendig, besonders weil ein kürzlich erschienenenes Buch, das oft zitiert wird, leider auf einer frei-rhythmischen, deklamatorischen Aufführungspraxis aller mittelalterlichen einstimmigen Lieder besteht² – eine Praxis, die einerseits der Evidenz der historischen Entwicklung zuwiderläuft und auch gewissen musikalischen Quellen, andererseits zu unbefriedigenden Resultaten führt, sowohl was die Melodien als auch was die Gedichte betrifft: Das Gedicht wird zur Prosa und das Lied zum Rezitativ. Sicherlich ist eine steife, metronomische Aufführung von Trouvèreliedern genauso unerfreulich wie eine ähnliche eines Beethovenschen Werkes; und ebenso muß eine doktrinäre modal-rhythmische Inangriffnahme von Übertragungen zurückgewiesen werden zugunsten von grundlegender Flexibilität in Kombination mit den obigen Prinzipien, die auch anscheinend das Motto der mittelalterlichen Dichter-Sänger darstellt. Die Aufführung des folgenden Liedes muß daher mit einiger Freiheit geschehen; aber die moderne Notation soll den ausführenden Künstlern als ein wichtiger Wegweiser dienen.

Unser Beispiel ist ein etwas ungewöhnlich gestaltetes, reizendes Lied, das anonyme *Au renouvel du tens* (SpR³ 980). Dieses Lied ist in vier eng verwandten Handschriften enthalten, von denen keine den Rhythmus angibt. Dieser muß daher gänzlich aus den oben besprochenen Anhaltspunkten erschlossen werden. Der Text der ersten Strophe erscheint in Beispiel 3; kleine x zeigen die normalen Betonungen an, d. h. diejenigen die aufscheinen würden, wenn das Gedicht als Prosa vorgetragen würde.

² H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht 1972.

³ H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Band I, Leiden 1955.

1. a Au rēnouvé^xl du tēns que la florēte
2. a nēst par ces prēz et indēte et blanchēte,
3. b trouvaⁱ soz une coudrēte coillānt violēte
4. b' dāme qui rēsembloⁱt fēe et sa cōnpaignēte,
5. c a qui el se dēmentoⁱt
6. (c) de de^us amis qu'ele avoⁱt,
7. (d) au quēl ele ert amie:
8. c où au pōvre qu'est cortois,
9. (c) preūz et lārges plus que rois
10. (d) et bia^us sanz vilanie,
11. b où au rⁱche qu'a assēz avoⁱr et mānandⁱe,
12. b' mēs en li n'a ne biautē ne sēns ne cōrtoisie.

Die Musik folgt in Beispiel 4 ohne rhythmische Differenzierung, aber Klammern und Buchstaben zeigen identische und nahezu identische Phrasen an. Die Form der Melodie enthüllt sich als: a-a, b(=a')-b', c-c, b-b'.

The musical notation consists of four staves, each representing a different version of the melody. The first staff is labeled 'a/a' and has a bracket above it labeled '1/2 b'' indicating a half-measure repetition. The second staff is labeled 'b/b'' and has a bracket above it labeled '1/2 a' and two first/second endings marked '1.' and '2.'. The third staff is labeled 'c' and has a bracket above it labeled '1/2 a'. The fourth staff is labeled 'b/b'' and has two first/second endings marked '1.' and '2.'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and repeat signs.

Die vier Manuskripte enthalten sehr ähnliche Versionen dieser Melodie. Nur hier und da findet man, daß eine Note anders ist oder eine Pause ausgelassen wurde. Die einzigen kurzen Ornamente erscheinen in b und b'.

Im Hinblick auf das Gedicht ist es leicht zu sehen, daß alle Reime weiblich sind außer den inneren Kurzzeilen in den c-Teilen. Die Struktur des Gedichtes ist in Beispiel 5 analysiert. Hier bezeichnen Buchstaben, denen Zahlen in Klammern folgen, die Reime mit der Anzahl der Silben vom ersten bis zum letzten Akzent; Striche vor und nach den Zahlen zeigen Anakrusen bzw. weibliche Endungen an. Ein Plus-Zeichen zwischen Versen weist auf ununterbrochenen Rhythmus ohne Pause zwischen den Versen hin. Unter den Zeilen, die den Versen zugeordnet sind, erscheinen Buchstaben, die sich auf die musikalischen Wiederholungen beziehen⁴.

⁴ Vgl. H. Tischler, *A New Approach to the Structural Analysis of 13th-Century French Poetry*, *Orbis Musicae* 5 (1975-76), S. 3-18.

a(10-) – a(10-) oder a(-9-) – a(-9-)
 a a a a

b(13-) – b(13-)
 b b'

c(7) – c(7) + d(-5-)
 c c d

c(7) – c(7) + d(-5-)
 c c d

d(13-) – d(13-)
 b b'

Da die Melodie von „a“ von der vierten Note an mit dem Ende der „b“-Melodie identisch ist, muß man annehmen, daß auch der Rhythmus der beiden Passagen der gleiche ist (vgl. oben Punkt 4). Ein Skandieren des Textes der musikalisch identischen Phrasenpaare „b“ und „b“ (Verse 3–4 und 11–12) zeigt, daß die Mehrzahl der Prosa-Akzente eine trochäische Lesung nahelegt: Von den 23 Prosa-Akzenten in diesen vier Versen (vgl. Beispiel 3) fallen 19 mit trochäischen Betonungen zusammen, während nur vier eine jambische Interpretation unterstützen würden; 13 jedoch sind einer daktylischen Ausführung angemessen. Dieses Erkenntnis zeigt in der Tat an, daß eine daktylische Lösung gut möglich wäre, und sie erweist sich auch in den übrigen Versen als annehmbar. Tatsächlich bestärken die zehnsilbigen „a“-Verse diese Interpretation (vgl. oben Punkt 7). Aber zwei relativ unbedeutende Details begünstigen die trochäische Lesart: Die Ornamente in „b“ und „b“ sind dann besser plaziert und Verse 7 und 10 (vgl. weiter unten) erhalten eine bessere Betonung, wenn sie jambisch anstatt daktylisch gelesen werden und damit besser in ein trochäisches Kontinuum passen. Nichtsdestoweniger sind die Rhythmen von Beispiel 1d, 1f und 1g fast gleich annehmbar. Die drei möglichen Übertragungen der „b“-Phrasen erscheinen übereinander in Beispiel 6b.

a)

1. Au re-nou - vel du tens, que la flo - re - te
 2. nest par ces prez et in - dete et blan - che - te,

b)

3. trou-vai soz u - ne cou - dre - te coil-lant vi - o - le - te
 4. da-me qui re - sem-bloit fe - e et sa con-pai - gne - te,

c)

5. a qui el se de-men - toit 6. de deus a - mis qu'ele a - voit,
 8. ou au po - vre qu'est cor - tois, 9. preuz et lar - ges plus que rois

7. au quel ele ert a - mi - e:
 10. et biaux sanz vi - la - ni - e,

d)



11. ou au ri - che qu'a as - sez a - voir et ma-nan - di - e,
12. mes en li n'a ne biau - te ne sens ne cor-toi - si - e.

Wenn die daktylische Lesung akzeptiert wird, folgt die ganze Strophe diesem Metrum und alle Probleme verschwinden. Wenn man die trochäische Lösung wählt, stößt man in den „a“- und „c“-Teilen auf leichte, aber willkommene Unregelmäßigkeiten. Wie oben erwähnt, ist bis auf die ersten drei Noten die Melodie der Verse 1 und 2 identisch mit dem Großteil der „b“-Phrasen. Die ersten drei Silben der Anfangsverse können wohl jambisch vorgetragen werden. Andererseits schreiben zwei der vier Handschriften nach der ersten „a“-Phrase einen Strich, der gewöhnlich eine Pause bedeutet, obwohl er gelegentlich nur das Ende eines Textverses anzeigt. Alle Pausen in diesem Lied sind in ähnlich widersprechender Weise notiert, d. h. sie erscheinen nur in einem, in zwei oder drei der Manuskripte. Daher ist anzunehmen, daß auch hier, wie am Ende der Verse 3, 4 und 11, eine Pause gemeint ist. Daraus folgt, daß die drei Anfangsilben des zweiten Verses am besten als Daktylus aufgefaßt werden – und nicht, wie ein bloßes Rezitieren nahelegen könnte, jambisch (vgl. Beispiel 5, wo beide Möglichkeiten angegeben wurden) – und daß sie mit der betonten ersten Note eines Taktes einsetzen; diese Interpretation muß dann natürlich auch auf Vers 1 ausgedehnt werden. Somit ergeben sich die Übertragungen der „a“-Teile in Beispiel 6a.

Die zwei „c“-Teile präsentieren sowohl melodisch wie poetisch je drei kurze Einheiten. Die Reime, das Skandieren und die eingeschalteten Pausen beweisen, daß die ersten zwei, melodisch identischen Kurzzeilen in der trochäischen Lesart Dimeter bilden. Die letzten Kurzzeilen hingegen folgen ihnen ohne Unterbrechung, da keine Pausen eingeschoben sind, und sie sind jambisch. Der Rhythmus dieser Zeilen, aus Beispiel 6c ersichtlich, bekräftigt und bestätigt vielleicht den trochäischen Takt für die anderen Teile des Liedes. In summa: Mehrere metrische und rhythmische Formulierungen dieses Liedes sind möglich und befriedigend. Dies mag wohl als ein Beweis für die große Variabilität der Auffassung und Aufführung, die dieser Kunst innewohnte, verstanden werden.

Au renouvel du tens ist ein Dialog zwischen einer jungen Dame und ihrer Begleiterin oder Dienerin. Die erste Strophe beschreibt die Frühlingslandschaft; die Dame fragt ihre Begleiterin um Rat, ob sie von ihren zwei Verehrern den reichen aber

unsympathischen, oder den armen und anziehenden wählen solle. Die Freundin antwortet in der zweiten Strophe, sie solle den ersteren heiraten. In der dritten Strophe weist die Dame diesen Rat zurück, und in der vierten sendet sie die Nachtigall zum anderen Mann, um ihm ihre Liebe anzubieten. Die Strophen 2–4 folgen in Beispiel 7. Sie bestätigen die metrisch-rhythmische Analyse der ersten Strophe⁵.

„Ma douce suer, mon conseil en creez:
Amez le riche, grant preu i avrez;
car se vous volez deniers, vous en avrez assez;
ja, de chose que il ait, mes soufrete n'avrez.
Il fet bon le riche amer,
qu'il a assez a doner;
je seroie s'amie.
Se je lessoie mantel
d'escarlate por burel,
je feroie folie;
car li riches veut amer et mener bone vie,
et li povres veut joer sanz riens doner s'amie.“

„Or ai oï ton conseil, bele suer,
du riche amer; ne.l ferois a nul fuer!
Certes ja n'iert mon ami par deseure mon cuer!
Dame qui a cuer joli ne.l feroit a nul fuer.
Dames qui vuelent amer
de bon amor sanz fausser –
comment que nus me die –
ne doivent riens demander,
pour nus qu'en sache parler,
fors bone amor jolie.
Toutes fames je les he – et Jhesus les maudie –
qu'aiment honme pour doner; c'est grant ribauderie.

E! fine Amor, tant m'avez oubliee
que nuit et jor ne puis avoir duree,
tant m'a sa tres grant biaute tainte et descoloree;
tant pens a li nuit et jor que toute en sui muee.
Rosignol, va, si li di
les maus que je sent pour li,
et si ne m'en plaing mie;
di li qu'il avra m'amor,
car plus bele ne meillor
de moi n'avra il mie;
di li qu'il avra assez puis que je sui s'amie,
q'il ne lest pas pour deniers a mener bone vie.“

⁵ Textedition von Professor Dr. Samuel Rosenberg, Indiana University.

Neu entdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein

von Ivana Pelnar, Baton Rouge/California

Im Kodex 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Wolkenstein-Handschrift A)¹ befinden sich auf Blatt 18r zwei untextierte Stimmen, die Oswald Koller als Nr. 124 seiner Ausgabe² übertragen hat. Die erste dieser Stimmen ist später von Friedrich Ludwig³ als möglicher Kontratenor des vorangehenden Liedes bezeichnet worden (*Sag an, herzlieb*, fol. 17v, 18r), obwohl diese Zuweisung als problematisch gilt⁴. Die Zugehörigkeit der Triplum-Stimme⁵ blieb bisher unbekannt.

Unmittelbar vor diesem Doppelblatt, auf fol. 17r der Hs. A, ist das einstimmige Lied *Frölichen so wel wir* (KO 26) aufgezeichnet, bei dem schon Walter Salmen einen „*einzelstehenden Tenor*“ vermutet hat, der „*nach den eingetragenen Pausen und der von den übrigen einstimmigen Melodien völlig abweichenden Faktur zu urteilen nur in einem mehrstimmigen Satz sinnvoll erklingt*“⁶. Bei den von Salmen erwähnten Pausen handelt es sich um eine Brevispause, gefolgt von zwei Minimenpausen, die im zweiten Teil des Liedes dreimal in regelmäßigen Abständen auftreten⁷. Im zweiten Teil der vermeintlichen Triplum-Stimme fällt ein dreimaliger, jeweils um einen Ton höher rückender Ansatz (*c''*, *d''*, *e''*) im auftaktigen Rhythmus (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩.) auf, dessen Tonlage sich zu den Phrasenanfängen von KO 26 nach den obengenannten Pausen (*c'*, *d'*, *g'*) gut zuordnen ließe. Da auch eine Korrelation der Kadenzpunkte zwischen KO 26 und der einzelstehenden Oberstimme positiv ausfiel, kam ich zu der Annahme, daß es sich bei dem bisher nicht identifizierten „Triplum“ um den Diskant zu *Frölichen so wel wir* handeln müsse.

¹ Jetzt als Faksimile: *Oswald von Wolkenstein. Handschrift A*, hrsg. von U. Müller und F. V. Spechtler, Stuttgart 1974.

² *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und Weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig*, Bearb. J. Schatz (Text) und O. Koller (Musik), Wien 1902, Neudruck 1959 (DTÖ Jg. IX/1, Bd. 18).

³ F. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. II, Leipzig 1928, S. 36*f., Anm. 3.

⁴ W. Salmen, *Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein*, MD 7 (1953), S. 172, Anm. 45.

⁵ Die rotgeschriebenen Bezeichnungen *Tenor* und *Triplum* wurden hier, ähnlich wie auf dem Blatt 14r bei *Du ausserweltes schöns mein herz*, vertauscht. Die Lage der Stimmen kann man der Schlüsselung nach feststellen: die zweite Stimme (*C'*-Schlüssel) ist eindeutig eine Oberstimme.

⁶ Salmen, op. cit., S. 171.

⁷ In der Hs. B (Innsbruck, Universitätsbibliothek, o. Sign.; Faksimileausgabe: *Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: Die Innsbrucker Handschrift B*. Hrsg. Hans Moser und Ulrich Müller, Göppingen 1972, LITTERAE. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 12) sind die Pausen nur ungenau aufgezeichnet. Auch hier steht das Lied im Zusammenhang von mehrstimmigen Liedern, jedoch nur als „Füller“ auf dem freigebliebenen Rest des Blattes. In A wurde mit dem Lied ein Blatt der neuen Lage angefangen.

Die Übertragung der zweiten Hälfte dieses zweistimmigen Liedes bereitete keine Schwierigkeiten. Etwas rätselhafter blieb die erste Hälfte, vor allem stimmten die Anfänge beider Stimmen nicht überein. Eine weitere Beobachtung klärte dieses Problem: Bei KO 26 gleicht das Anfangsmelisma dem Schlußabschnitt des Liedes, und die Oberstimme fängt mit einer Kadenzfloskel an, die mit der Schlußkadenz identisch ist. Offensichtlich fehlt also der Oberstimme der Anfang (vgl. Beispiel 1).

Beispiel 1 □, ◇ = rot

[1. Vers]

[11. Vers]

[1.] **f**

[11.] bind mir der krancz von ro - sental - /

Die erste Hälfte des Liedes ließ sich nun ebenfalls ohne weiteres übertragen, nachdem nur noch ein Schreibfehler korrigiert wurde⁸.

Bei dem kurzen fehlenden Anfangsabschnitt der Oberstimme vermutete ich rotgeschriebene Noten, die in einem zweiten Arbeitsgang ausgeführt werden sollten, aber vergessen wurden. Schon die fehlerhafte Bezeichnung der Einzelstimmen auf Blatt 18r läßt einen musikalisch unerfahrenen Rubrikator vermuten, der vielleicht nach ungenau gehaltenen Anweisungen des Notenschreibers arbeitete. So könnte man sich auch den fehlenden Hinweis auf die eine Seite weiter folgende Oberstimme erklären, der auf Blatt 17r hätte angebracht werden müssen⁹. Fehlt aber tatsächlich so ein Hinweis? Blättern wir in der Hs. A noch ein zweites Blatt weiter zum Lied *Nu rue mit sorgen* (fol. 19r). Dort finden wir die Schlußbezeichnung „*finis*“ vom Rubrikator durchgestrichen. Daneben steht der Vermerk „*I.v.*“, gefolgt vom ebenfalls roten Kustos-Zeichen. Meiner Vermutung nach handelt es sich hier gerade um unseren fehlenden Hinweis, der wegen der ähnlich aussehenden Blattaufteilung nach dem falschen Lied angebracht wurde. Der Vermerk bedeutet: weitere Noten zu diesem Lied (= Kustos) befinden sich umseitig (= „*I.v.*“, Abkürzung für „*in verso*“).

⁸ Am Ende der ersten Zeile wurde durch Terzverschreibung eine Kadenzfloskel nach *f* notiert, gefolgt von Pausen und einem *a'*-Kustos. Letzterer führte zur nochmaligen Aufzeichnung der Kadenz am Anfang der nächsten Zeile, diesmal korrekt nach *a'*, mit dem Anfang der folgenden Phrase auf *c*".

⁹ Die lange Oberstimme, die fast drei Systeme einnimmt, hätte auf die zwei freigebliebenen Systeme von fol. 17r tatsächlich nicht gepaßt. Der Schreiber hat wohl mit der Textaufzeichnung falsch kalkuliert und hatte das nächste Lied schon eingetragen, bevor er (bzw. der Notator) feststellen mußte, daß Blatt 17r für eine zweistimmige Aufzeichnung nicht ausreichte.

Auf diese Weise konnte ich also das Lied *Frölichen so wel wir*, bei dem es sich eindeutig um Mehrstimmigkeit westlicher Prägung handelt, vollständig rekonstruieren und die Verwirrung seiner Aufzeichnung klären.

Bei weiteren Untersuchungen zur Musik um die Wende des 15. Jahrhunderts stieß ich wenig später auf den Artikel von Hélène Wagenaar-Nolthenius über eine in jüngerer Zeit entdeckte niederländische Handschrift, das Leidener Fragment¹⁰. Mit großer Freude stellte ich fest, daß Oswalds Lied *Frölichen so wel wir* mit der Ballade auf fol. 3v *Ay je cause destre lies et joyeux* eines im Leidener Fragment mehrmals vertretenen aber sonst unbekanntem Martinus Fabri identisch ist. Dieser Befund wirft neues Licht sowohl auf Wolkenstein als auch auf jenen Fabri und stellt erneut die Frage nach der Musizierpraxis in Randgebieten der musikalischen Entwicklung, zu denen man neben dem süddeutschen Raum auch die Niederlande zu dieser Zeit noch zählen muß.

Wagenaar-Nolthenius konnte die nähere Identität von Martinus Fabri nicht feststellen, da es sich um einen damals in den Niederlanden sehr verbreiteten Namen handelt. Bei dem anderen in dieser Handschrift namentlich vertretenen Komponisten vermutet sie einen Bürger von Dordrecht in Zeeland, der in den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts gelebt haben soll¹¹. Die durchaus weltlichen Musikstücke des Leidener Fragments repräsentieren nach Wagenaar-Nolthenius die Musizierpraxis bürgerlicher Liebhaberkreise der nördlichen niederländischen Provinzen¹².

Wie konnte Oswald von Wolkenstein zu einem bisher als Unikum betrachteten Musikstück aus diesen Kreisen kommen? Die Hypothese, Oswald habe seine Vorlagen auf seinen Reisen kennengelernt, muß mit diesem neuen Befund als endgültig widerlegt betrachtet werden (die Niederlande werden von Oswald nie erwähnt). Zwischen Zeeland und Deutschland existierten jedoch damals rege Handelsverbindungen (ein Lied des Leidener Fragments verwendet ein „verdeutschtes“ Niederländisch)¹³. Auf diesen Wegen dürfte manches niederländische Lied nach Deutschland gekommen sein. Daß niederländische Lieder am Anfang des 15. Jahrhunderts beliebt gewesen sein mußten, beweist nicht zuletzt¹⁴ Oswald selbst dadurch, daß er das Lied *Ach got, wër ich ain bilgerin* in der Hs. A in einer „verniederländischten“ Fassung aufzeichnen läßt und das spätere Lied *Grasselick lif, war hëf ick dick verloren*¹⁵ sogar nur in dieser Sprache dichtet.

¹⁰ Hélène Wagenaar-Nolthenius, *De Leidse Fragmenten. Nederlandse Polifonie uit Einde der 14de Eeuw*, in: *Renaissance-Muziek. 1400–1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, hrsg. von J. Robijns, Leuven 1969 (*Musicologica Lovaniensia* I), S. 303–315.

¹¹ Ebenda, S. 306f.

¹² Ebenda, S. 307.

¹³ Ebenda, S. 305.

¹⁴ Später findet man niederländische Lieder z. B. in dem Lochamer-Liederbuch.

¹⁵ Dieses Lied zeigt nähere Verwandtschaft in der Satztechnik zu den Note-gegen-Note komponierten Liedern des Leidener Fragments.

Die Handelswege und die dort reisenden Spielleute sind aber nicht die einzigen möglichen Vermittler, die Fabris Ballade zu Oswalds Ohren hätten bringen können. Bisher nicht erörtert wurden noch folgende Merkmale des Leidener Fragments: Die Pergamentblätter dienten als Einbände von Büchern eines Sepulcherinnen-Klosters zu Culemborg¹⁶, und der obengenannte Komponist aus Dordrecht wurde in der Handschrift als Hugo Boy „*monachus*“ bezeichnet. Diese Angaben würden eher für den monastischen Ursprung des Fragmentes sprechen. (Wagenaar-Nolthenius mutet einem Mönch das unfromme Lied *Genade Venus frouwe zart* nicht zu¹⁷; ich brauche hier dagegen nur an derartige Lieder des Mönchs von Salzburg zu erinnern.) Die engen Kontakte, die Klöster miteinander unterhielten, und die Beliebtheit weltlicher Melodien in monastischen Kreisen (und sicher nicht nur in für den liturgischen oder paraliturgischen Gebrauch veränderter Form) ist allgemein bekannt. Es ist also, auch in diesem Fall nicht auszuschließen, daß Oswald für sein Lied *Frölichen so wel wir* eine schriftliche Vorlage der niederländischen Ballade in dem ihm nahestehenden Kloster Neustift bei Brixen vorfinden konnte¹⁸.

Ein auffallender Unterschied zwischen der Oswaldschen und der Leidener Version des Liedes ist die Textierung der Tenorstimme: eine Eigenart, die schon Theodor Göllner bei Oswald beobachtet und hervorgehoben hatte¹⁹. Bei Oswald fehlt der Kontratenor, und auch die ursprüngliche Textstruktur der Ballade wurde nicht beachtet²⁰, was zur Auslassung der *ouvert*-Endung der *prima pars* führte (vgl. Beispiel 2). Wir können ferner ein typisches Verfahren bei Oswalds Neutextierung übernommener Melodien feststellen: die Zerlegung längerer Notenwerte durch die Unterlegung mehrerer Silben, die melodisch in häufiger Tonwiederholung resultiert²¹. Oswald variiert rhythmisch auch die Floskeln an den Versenden, anstatt den charakteristischen Rhythmus ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, wie er stets in der Ballade vorkommt, beizubehalten.

¹⁶ Wagenaar-Nolthenius, op. cit., S. 303.

¹⁷ Ebenda, S. 306.

¹⁸ Siehe die Forschungsergebnisse von Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck-Hamburg 1972 (Germanische Studien 242), besonders Kapitel 9.

¹⁹ Th. Göllner, *Landinis ‚Questa fanciulla‘ bei Oswald von Wolkenstein*, Mf 17 (1964), S. 398.

²⁰ Wohl ist aber ein Bezug auf den französischen Text des Anfangs *Ay je cause d'estre liés et joyeux* (= ich habe Grund heiter und fröhlich zu sein) denkbar. Vermutlich lag Oswald nur der musikalische Satz mit der ersten Textzeile, die diesen identifizierte, vor.

²¹ Näheres zu Oswalds Vorgehen bei Neutextierungen übernommener Liedsätze sowie eine Neuausgabe der Lieder unter Berücksichtigung aller Konkordanzen finden sich in der Dissertation der Verfasserin *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein* (Diss. München 1977).

Beispiel 2 $\square, \diamond = \text{rot}$

Leitmotiv

... loyale-ment a - mer
... ques au defa - mer

1)

Leitmotiv

Leitmotiv

... phifferlingen roch / an wen-ken/gedenken/wo mir die zart enphloch /

parle qui voelt...

2)

her wi - der ker / ...

1) *a'* – die ursprüngliche *ouvert*-Endung2) die ursprüngliche *clos*-Endung

Eine viel stärkere Veränderung erfährt das Rondeau *En tes doulz flans* aus dem Codex Reina²², das Oswald für sein Lied *Frölich, zärtlich, lieplich und klärlich, lustlich, stille, leise* (A fol. 32v, B fol. 23r) verwendet hat²³. Wo die durch Tonwiederholungen betonten Vorhalte im Diskant als Synkopen der Rondeau-Oberstimme noch leicht identifizierbar bleiben, ist der Tenor mit seiner Zerlegung aller längeren Werte besonders am Anfang beinahe unkenntlich gemacht. (Wieder textiert Oswald den Tenor und läßt den Kontratenor aus.) Oswald gleicht hier einen französischen Liedsatz den einheimischen Vorstellungen an, wie sie z. B. in *Ach, senliches leiden* oder *Wol auf, wol an* zum Vorschein kommen (vgl. Beispiel 3). In der *secunda pars* kommt eine besonders markante Abweichung vor, an der Stelle, wo der französische Satz mit einem charakteristischen Melisma auf der Penultima schließt: „*di (-re)*“. Das Melisma fängt im Tenor mit einem synkopierenden Sprung an: mit der Quint *g-d'* (der noch kurz darauf eine Quart *g-c'* folgt). Vorher bewegte sich diese Stimme

Beispiel 3

The musical score consists of five staves. The first two staves are vocal parts: the top staff is labeled 'PR' and the second 'A 1)'. The lyrics 'En tes doulz flans...' are written below the first staff, and 'Frölich leise' below the second. The third and fourth staves are instrumental parts, both labeled 'PR'. The fifth staff is labeled 'A 2)' and contains the lyrics 'Frölich/zärtlich/lieplich/und klärlich/lustlich stille leise / ...'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

1) falscher C⁴-Schlüssel; Diskant versetzt (beginnt auf der dritten Linie)

2) falscher C⁴-Schlüssel

3) 

²² Paris, Bibl. Nationale, Nouv. acq. frç. 6771, fol. 77r. Wie viele andere von Oswald verwendete Stücke war auch dieses in der (verbrannten) Handschrift Straßburg, Stadtbibliothek, 222 C 22, vertreten (fol. 10v als Kontrafaktur *Felix dei genitrix*).

²³ Ich möchte mich für den freundlichen Hinweis des Germanisten Hans-Dieter Mück bedanken, der mich auf die Ähnlichkeit der beiden Oberstimmen aufmerksam machte.

Beispiel 4

... po - roit di - (re)

krancz

... sunnen glancz / wol auf zu dem tancz / machen ei - nen scho - nen krancz / ...

- 1)
- 2)

vorwiegend schrittweise und rhythmisch gleichmäßig. In der Oberstimme fehlt an dieser Stelle die den Satz sonst beherrschende Vorhaltbildung (vgl. Beispiel 4).

Oswald benutzte den synkopischen Aufsprung im Tenor für einen thematischen Umschwung im Text. Bis zu diesem Punkt beschrieb er eine Tagelied-Situation, hier aber schiebt er einen typischen Ausruf des Frühlingsreigens ein: „*Wol auf zu dem tanz!*“ Der Diskant wird um eine Brevisinheit gegenüber dem französischen Satz verschoben (die Longa des Tenors wird zur Brevis) und auch melodisch geändert. Interessant ist der sprunghafte Rhythmus ($\sqrt{\cdot} \overline{\cdot} \overline{\cdot}$), der in der Hs. A an dieser Stelle das Tanzhafte noch unterstreicht (die Hs. B hat wiederholte Minimen). Der Wechsel im melodischen und rhythmischen Verfahren, der in der Vorlage in Form eines Penultima-Melismas erscheint, wird bei Oswald mit einem neuen, sprachlichen Sinn gefüllt. Dabei geht Oswald noch einen wesentlichen Schritt weiter: er verändert die Vorlage auch musikalisch, um eine engere Wort-Ton-Korrespondenz zu erzielen.

Daß das Verfahren der Neutextierung vorhandener Liedsätze im südwestdeutschen Gebiet in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, ist schon mehrmals festgestellt worden²⁴. Die Zahl der Kontrafakturen Wolkensteins, die

²⁴ K. von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 43–59; Göllner, op. cit.

vorwiegend späte französische *Ars-Nova*-Sätze mit handschriftlicher Parallelüberlieferung in Reina und Straßburg²⁵ darstellen, konnte hier um ein weiteres Stück aus demselben Umkreis erweitert werden. Darüber hinaus konnte ein französischer Liedsatz aus dem bei Wolkenstein bisher nicht belegten niederländischen Raum ermittelt werden; es ist die dritte Kontrafaktur, deren Komponist uns namentlich überliefert ist²⁶. Die nunmehr elf bekannten Kontrafakturen Oswalds²⁷ beweisen unter anderem, daß wir schon zu dieser Zeit mit der Verbreitung eines ziemlich einheitlichen musikalischen Repertoires über den gesamten westeuropäischen Raum rechnen müssen. Oswalds schöpferische Umwandlung der Liedsätze aus diesem Repertoire, die er durch seine besonders auf Satzstruktur hellhörige Neutextierungen erzielt, sprengt eigentlich den Rahmen des Begriffes „Kontrafaktur“, wie wir ihn gewöhnlich verstehen.

²⁵ S. Anm. 22.

²⁶ Die beiden anderen sind ein *Virelai* von J. Vaillant (entdeckt von D. Plamenac, *Faventina*, in: *Liber amicorum Charles van den Borren*. Antwerpen 1964, S.149f.) und eine *Ballata* von Francesco Landini (vgl. Göllner, op. cit.).

²⁷ Die ersten sechs Kontrafakturen wurden von Friedrich Ludwig erkannt (s. Anm.3). Es folgten die zwei obengenannten Stücke (Anm.26) und eine Entdeckung Erika Timms (op. cit., S. 144f.).

Die Missa super „Nos amis“ von Johannes Tinctoris von Reinhard Strohm, London

Im folgenden Beitrag soll über eine bisher verschollen geglaubte Messe von Johannes Tinctoris berichtet werden, die in anonymer Überlieferung im Codex Strahov erhalten ist (Ms. D.G.IV.47, Bibliothek der ehemaligen Prämonstratenserabtei Strahov, Nationale Kunstakademie, Prag). Überlegungen zur Chansongrundlage sowie zur geschichtlichen Stellung des Codex Strahov gehen voraus bzw. schließen sich an.

1. Die Chansons

„*Nos amis vous vous abusez*“ lautet der Textbeginn eines dreistimmigen Rondeaux, das in mehreren Chansonniers aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Es sind: Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett 78 C.28 (fol. 36v–37r); El Escorial, Ms.IV.a.24 (*EscB*; fol. 124v–125r)¹; New Haven, Yale Univ. Library: *Mellon* Chansonier (fol. 79v–80r)²; Washington, Library of Congress, Ms. M 2.1 L 252 Case: Laborde Chansonier (fol. 67v–68r). Eine Bearbeitung für Tasteninstrument steht im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 245)³; die ersten beiden Textworte mit ihrer Melodie sind zitiert im Glogauer Liederbuch, Quodlibet Nr. 117⁴. Der Text ist bei Jean Molinet erwähnt und außerdem abgedruckt im *Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique* (1501) als Nr. 23 der Chansonsammlung⁵.

Die Komposition ist in allen Quellen anonym bis auf *Mellon*, wo sie mit „*A. Basin*“ bezeichnet ist. Bukofzer, gefolgt von Southern, schließt auf Pierre Basin, der 1467–1481 als „*sommelier*“ der burgundischen Hofkapelle belegt ist, außerdem 1465 und ab 1481 als Sänger, später succentor und Kanonikus an S. Donatian in Brügge, wo er 1497 starb⁶. Es gibt aber keinen Grund, die Zuschreibung in *Mellon* zu

¹ Eileen Southern, *El Escorial Monastery Library, Ms.IV.a.24*, MD 23 (1969), S. 41–79; Maria Rika Maniates, *Combinative Chansons in the Escorial Chansonier*, MD 29 (1975), S. 61–125. Die Chanson ist Nr. 105 nach Southern, Nr. 109 nach Maniates.

² M. Bukofzer, *An Unknown Chansonier of the 15th Century*, MQ 28 (1942), S. 14–49; L. Perkins, *Concerning the Provenance of the Mellon Chansonier*, Abstracts of Papers Read at the 36th Annual Meeting of the AMS, Toronto 1970, S. 22f.

³ *Das Buxheimer Orgelbuch*, ed. Bertha Antonia Wallner, Teil III, Kassel 1959 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 39).

⁴ *Das Glogauer Liederbuch*, ed. H. Ringmann, Kassel 1937 und 1943 (Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale, Bd. 4 und 8), (Berlin Staatsbibl. Mus.ms. 40098).

⁵ *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, ed. E. Droz und A. Piaget, 2 Bde., Paris 1910 und 1924 (Faks.-Ed. der Ausgabe Paris 1501; Introduction), fol. LXII^r.

⁶ G. v. Doorslaer, *La Chapelle Musicale de Philippe Le Beau*, Revue Belge d'Archéologie et d'histoire d'art IV (1934), S. 29; vgl. a. Jeanne Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939; A. C. de Schrevel, *Histoire du Seminaire de Bruges*, Bruges 1888 (Annales de la Société d'Émulation 1887, vol. 37), S. 155 ff.

korrigieren: Ein Adrien Basin wird nach Marix im Jahre 1468 am burgundischen Hof für Gesangsdienste bezahlt, obwohl nicht Kapellmitglied (zusammen mit Busnois und Ghizeghem)⁷; ein Adrien Basyn ist etwas später in nicht-musikalischem Zusammenhang in Brügge belegt (1482 als einer der Vertreter Brügges auf der Versammlung der États de Flandre in Ypern, 1488 als einer von vielen Teilnehmern am Aufstand der Brügger Bürgerschaft gegen Maximilian von Österreich⁸).

Entstehungszeit und Herkunftsort der Chanson sind unbekannt. Sicher war sie aber schon vor 1470 verbreitet: Der Berliner Chansonnier entstand wohl 1465/66 in Florenz, *EscB* vor 1470 in Neapel, der Chansonnier Laborde zu unbekannter Zeit in Frankreich/Burgund. Die einzige Quelle mit Namenszuschreibung, der *Mellon-Chansonnier*, soll um 1476 unter Mitwirkung von Tinctoris in Neapel für Beatrice von Aragon angefertigt worden sein⁹. Den Schluß der Handschrift bildet Tinctoris' Huldigungsmotette *Virgo Dei throno digna*; Basins Chanson steht unmittelbar davor.

In *EscB* wird die Chanson auffallenderweise von einem Rondeau mit ganz ähnlichem Textbeginn gefolgt; er lautet „*Nous amyes sont che les mos*“ (fol. 125v–126r: Unikum)¹⁰. Der Text dürfte teilweise entstellt sein; von der Musik ist nur der Cantus erhalten, vom Text nur die ersten vier Zeilen. Es folgt eine Transkription der beiden Rondeaux (die Übertragung von *Nous amyes* verdanke ich David Fallows):

Mellon Chansonnier, fol. 79v-80r

The image shows a musical score for three parts: Cantus, Tenor, and [Contra]. The lyrics are as follows:

Part	Lyrics
Cantus	Nos amys vous vous abu
Tenor	Nos amys vous vous abu sez
[Contra]	(no lyrics shown)

⁷ Marix, a. a. O., S. 260. Den Hinweis auf Adrien Basin verdanke ich David Fallows.

⁸ L. Gilliodts-Van Severen, *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges. Section Première: Inventaire des Chartes*, 9 Bde., Bruges 1871–1885, Bd. VI, no. 225, 226.

⁹ Zum Berliner Chansonnier vgl. P. Reidemeister, *Die Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts*, München 1973 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4). Dort auf S. 54 auch eine Übertragung von A. Basins *Nos amis* (ohne Text). A. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Bibl. Apostolica Vaticana C.G.XIII.27)*, New York 1975, Institute of Medieval Music (Musicological Studies XXVII), S. 234f. und Anm. 1, hält die Quelle für neapolitanisch und meldet gegen Reidemeisters Identifizierung der Florentiner Herkunft „*deep reservations*“ an, einstweilen ohne diese zu begründen. Zur Datierung von *Mellon* vgl. zuletzt L. Perkins, a. a. O. (Anm. 2).

¹⁰ Nr. 106 nach Southern, Nr. 110 nach Maniates (vgl. Anm. 1).

sez d'attendre

l'amou reu se gra ce Aul tré que

vous a prins sa pla ce

votre franchois en vain usez

Escorial B, fol. 125v

Nous a - myes sont

che les mos De nous en - vo - yer
 en ga - lé - e? Que d'ardaint
 feu soyes bru - lé - e, Se ne
 chan - giés vo - stre pour - pos!

Vous n'estez point des plus rusez
 pour prendre tel[le]beste a la chace
 Nos amys etc.

Envers aultres vous excuses
 J'ay plus leal qui me pourchace
 Pour ce querez qui pour vous face
 C'est a ung mot plus n'y pensés
 Nos amys etc.

Die Textversion von *Nos amis* in *Mellon* ist nicht nur sprachlich zuverlässiger als in anderen musikalischen Quellen, sondern kann auch gegenüber der etwas abweichenden Fassung im *Jardin de Plaisance* als *lectio difficilior* gelten.

Beide Rondeaux quatrains sind metrisch ganz ähnlich (Silbenzahl, Reimstellung). Es scheint musikalische Beziehungen zu geben – etwa zwischen dem Beginn des Contra von *Nos amis* und dem des Cantus von *Nous amyes* –, doch läßt sich deren Ausmaß wegen der unvollständigen Überlieferung nicht abschätzen. Auch der Textinhalt scheint irgendwie aufeinander bezogen: Es handelt sich um eine schroff-ironische Abweisung oder Kritik, die im ersten Fall gegen die Männer, im zweiten gegen die Frauen gerichtet ist. Offenbar folgerichtig hat *Nos amis* im *Jardin de Plaisance* die Überschrift „Autre rondel de refus“ (vorausgeht *L'homme banni de sa plaisance*).

Nehmen wir Textinhalt und Metrum zum Ausgangspunkt, dann lassen sich den genannten Rondeaux zwei, vielleicht drei weitere im Sinne einer „Familienähnlichkeit“ zuordnen. Eines davon ist eine relativ bekannte Komposition von Robert Morton, deren Text lautet: „*Cousine vous vous abusez, Se plus que scuser ne me face, Qui portes l'amour à besac[e], Dont vous amis est refuseis*“ (nach Bibl. Riccardiana Firenze ms. 2356, fol. 9v–10r). Die Chanson ist von Plamenac ediert worden¹¹. Kein Zweifel dürfte bestehen am inhaltlichen und sprachlichen Zusammenhang dieses Stücks besonders mit *Nos amis*. Aber auch die Musik scheint beiden anderen Stücken eng verwandt, ja sie stellt Bezüge zwischen diesen selbst her: Der Cantusbeginn von

¹¹ D. Plamenac, *The „Second“ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana*, *Annales Musicologiques* II (1954), S. 105–187. Im themat. Katalog Nr. 5 und 28, Ed. S. 172.

Nous amyes zitiert notengetreu den imitierenden Einsatz von Tenor und Cantus in *Cousine*, dessen Contra wiederum dem Cantusbeginn von *Nos amis* ähnelt. Dort findet sich außerdem die Anfangsimitation im Brevisabstand wie bei *Cousine*, und die harmonische Anlage stimmt überein: Mittelkadenz auf *D*, Finalis *A*.

Ein viel älteres Stück ist das anonyme Rondeau Nr. 203 im späten Teil des Codex Reina (fol. 103r), dessen Text sich ohne weiteres in denselben Zusammenhang fügt¹²: „*Amis, vous n'estes pas usé De dames par amours prier, Quant pour ung petit refuser Estes si malement tourblé! Vous n'avez pas assez rusé, Bien l'aparchoy à voy parler. Amis, vous n'estes pas etc.*“ Das sind Ähnlichkeiten mit *Nos amis* und *Cousine*, die bis hin zur Wortwahl gehen; es ist, als ob Ausdrucksweisen der anderen Texte ironisch zitierend aufgegriffen würden. Die Musik freilich gehört einer früheren Generation an und paßt stilistisch genau zu den Rondeaux *Je vueil chanter* und *Ce mois de may* von Dufay, zwischen die das Stück in der Quelle gestellt ist. (Allerdings fällt auf, daß das Verhältnis von Mittelkadenz – phrygisch auf *E* – und Finalis *D* mit *Nous amyes* übereinstimmt.)

Es dürfte sich bei allen vier Chansons um „rondeaux de refus“ handeln: Man könnte sie vortragen in einer Art fortgesetzten Streitdialogs um Liebe, der ganz aus rondeaux quatrains besteht – Frauen und Männer würden abwechselnd einander „abweisen“ – mit *Cousine* als Antwort auf *Nos amis*, *Amis vous n'estes pas* als Erwiderung auf *Cousine*, und *Nous amyes* vielleicht als späteren Teil des Dialogs. Das würde heißen, daß auch die in der Vertonung von Basin und Morton überlieferten Texte schon aus dem früheren 15. Jahrhundert stammten, daß es womöglich noch weitere Vertonungen zu diesem musikalisch-literarischen Gesellschaftsspiel des „Abweisens“ gegeben hätte. Als Schauplatz des Spiels könnte man sich den burgundischen Hof (ein vager Begriff) vorstellen. Merkwürdigerweise gibt es im Codex Perugia Com. ms. 431 (fol. 79) ein Rondeau mit dem Text „*Madame trop vos me spremes*“ (leider ist kein weiterer Text erhalten) und der Zuschreibung „*Dux Burgensis*“ – für den Text oder (auch) die Musik? Dort folgt das Stück immerhin auf *Nul ne si frocte* von Symon (le Breton), also die Chanson über die Devise des Bastards Antoine de Bourgogne.

Sollte unsere Chansonfamilie etwas mit dem burgundischen Hof zu tun haben, dann überrascht nicht, daß ihre Mitglieder überwiegend in neapolitanischen Handschriften auftauchen. In Neapel war es nun besonders Johannes Tinctoris, der den kulturellen Austausch mit Frankreich/Burgund aktiv förderte. Dabei ging es nicht nur um Musik, sondern um höfische Lebensformen allgemein¹³. Zu diesen gehörte natürlich auch die

¹² Paris Bibl. Nat., Nouv. acq. fr. 6771; ed. Nigel E. Wilkins, *A 15th-Century Repertory from the Codex Reina*, CMM 37, Rom 1966, Nr. 18. Dort Transkriptionsfehler am Beginn des Contra: Die ersten fünf Noten müssen eine Minima (Achtel) später erklingen, die fünfte Note (*g*) ist nicht punktiert.

¹³ Vgl. P. O. Kristeller, *Iter italicum*, 2 Bde., London 1967, Bd. I, S. 409, zu Napoli, Bibl. Naz. XIV D.20: „*articuli et ordinatione dell'ordine del Toson d'oro . . . li quali . . . Johannis Tinctoris . . . musico per mandato de la Sacra Regia Maiestà ha traducti de lingua di Borgogna in*

Komposition von Meßzyklen auf Chansongrundlage, und deren Aufführung im höfischen Gottesdienst. Tinctoris selbst hat eine *Missa super Nos amis* geschrieben.

2. Die Messen

Schon die Frühgeschichte der Cantus-firmus-Messe ist gekennzeichnet durch das Auftreten von „Familien“: Meßzyklen über denselben c.f., meist einen symbolhaften oder sonst außermusikalisch bedeutsamen c.f.: *Caput, L'homme armé, Le serviteur, O rosa bella* usw.¹⁴ Auch zu *Nos amis* lassen sich heute drei verschiedene Meßzyklen nachweisen. Einer ist fragmentarisch erhalten im Chorbuch Lucca (Nr. 11, anonym)¹⁵. Der Tenor von Basins Chanson wird im wesentlichen notengetreu und in Augmentation durchgeführt. Eine andere vierstimmige Messe über diesen Tenor steht im Chorbuch Modena Est. α. M. 1.13 (Nr. 4). Sie ist anonym, wird aber von Ludwig Finscher Johannes Martini zugeschrieben¹⁶.

Tinctoris schreibt im Vorwort seines *Tractatus alterationum*, welcher „*Guillelmo Guignandi Protho-Capellano serenissimi ducis mediolani*“ gewidmet ist¹⁷: Er habe gehört, daß „*quendam cantorem tuo subjectum imperio me palam asseruisse circa quamdam alterationem musicam errasse, eo quod, quoniam in manibus suis habuisset officium nostrum, jam olim super ‚Nos amis‘ editum, in ipso sub tempore perfecto inter duas breves, duas semibreves quarum ultima non alteratur, hoc in modo reperuisset:*

J. Tinctoris, *Tractatus alterationum*



In quo se admodum esse rusticum ostendit, non advertens alterationem aliquam non debere fieri ubi nullus est defectus numerus . . .“¹⁸

lingua italiana“.

¹⁴ L. Lockwood, *Aspects of the „L'homme armé“ Tradition*, RMA Centenary Essays, PRMA 100 (1973/74), S. 97–122.

¹⁵ R. Strohm, *Ein unbekanntes Chorbuch des 15. Jahrhunderts*, Mf 21 (1968), S. 40ff. Die Identifizierung der Messe gelang erst nach Erscheinen des Artikels. Verf. bereitet derzeit eine größere Studie über die Quelle vor.

¹⁶ L. Finscher, Artikel *Johannes Martini* in MGG VIII (1960), Sp. 1725. W. Nitschke, *Studien zu den Cantus-firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968 (Berliner Studien zur Mw.13), S. 369, stützt diese Annahme.

¹⁷ J. Tinctoris, *Tractatus de musica*, Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series, Bd. 4, Paris 1864, S. 66. NA von A. Seay, in: J. Tinctoris, *Ten Treatises in Ms. Sources* (Corpus Scriptorum de Musica 22/I), American Institute of Musicology 1976.

¹⁸ Mit „*nullus est defectus numerus*“ ist gemeint, daß die scheinbar zu alterierende Semibrevis selbst schon die dritte einer Perfektion ist; sie gehört nämlich zu den zwei Pausen am Anfang. Tinctoris geht auf das Zitat nicht weiter ein. Es findet aber seine erste Alterationsregel Anwendung, wonach der zweite von zwei alleinstehenden gleichen Werten nur dann alteriert wird, falls sich kein dritter gleicher Wert hinzuzählen läßt, der zunächst steht oder durch syncopatio von ihnen getrennt ist. Im Beispiel ist die Semibrevis von den zwei Pausen durch die synkopierte Brevis + Minimen getrennt.

(„Ein unter deiner Herrschaft stehender Sänger hat öffentlich behauptet, ich hätte mich bei einer musikalischen Alteration geirrt, und zwar finde er in der ihm vorliegenden Messe von mir, die ich vor langer Zeit über ‚*Nos amis*‘ veröffentlicht habe, unter dem tempus perfectum zwischen zwei Breven zwei Semibreven, deren zweite nicht alteriert werde: [Notenbeispiel]. Damit zeigte er sich sehr unwissend, indem er nicht erkannte, daß keine Alteration stattfinden darf, wo keine Zahleneinheit unvollständig ist . . .“)

Daß mit diesem Zitat eine sonst unbekannte Messenkomposition von Tinctoris belegt ist, haben weder der Neuherausgeber des Traktates noch der Neuherausgeber der musikalischen Werke eines Wortes gewürdigt¹⁹. Die Entstehungszeit dieser *Missa super Nos amis* ist mit Tinctoris' Formulierung „*jam olim . . . editum*“ angedeutet. Nach Schäfke²⁰ (gefolgt von Hüschen in MGG) ist der *Tractatus alterationum* nicht lange nach dem *Liber de arte contrapuncti* (1477) anzusetzen. Der Name des Widmungsträgers gibt in der Transkription von Coussemaker und Seay allerdings Rätsel auf. Es könnte Antonio Guinati gemeint sein, erster Kapellmeister der herzoglichen Kapelle 1472–1479²¹; van der Straeten dachte hingegen an einen Guillelmus Guarneri, der von Gafurius erwähnt wird²². In Sartoris Liste der herzoglichen Sänger kurz vor 1474 steht an zweithöchster Rangstelle ein „*Guillelmus*“²³, während Antonio Guinati nicht genannt ist. In den drei Listen seit 1475 wird der Protocapellanus nicht mit dem Namen, sondern nur dem Titel „*Abbate*“ erwähnt („*Vice-Abbate*“ und Vorsteher der capella da camera war in jenen Jahren Gaspar van Weerbeke)²⁴. Entgegen van der Straeten scheint die Gleichung Guinati–Guignand plausibel. Ist sie richtig, dann müßte der Traktat vor 1480 entstanden sein, und die *Missa super Nos amis* wäre dann eher vor als nach 1470 zu datieren. Tinctoris' Worten zufolge war sie der Mailänder Hofkapelle schon bekannt (wie im übrigen

¹⁹ Seay (vgl. Anm. 17) vermerkt zu dem Zitat nur, daß das Werk nicht auffindbar sei. Vgl. J. Tinctoris, *Opera omnia*, ed. W. Melin, American Institute of Musicology 1976 (CMM 18). Der präventive Titel „*Opera omnia*“ – gerade bei einem solchen Autor – hätte wohl die Aufgabe eingeschlossen, den vermutlichen Bestand der musikalischen Werke wenigstens zu diskutieren, z. B. auch die vollständigen Kompositionen in den Traktaten.

²⁰ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, S. 236 ff.

²¹ E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza*, Archivio Storico Lombardo ser. IV, vol. XIV (1887).

²² E. van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Bd. VI, Bruxelles 1882 (Repr. New York 1969), S. 9 und 31.

²³ C. Sartori, *Josquin des Près cantore del Duomo di Milano*, Annales Musicologiques IV (1956), S. 66.

²⁴ C. Sartori, a. a. O., S. 64–66. Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. IV, S. 401 und 423, setzt Guignand sowohl mit Guinati als auch mit Guarneri gleich. Der letztere ist aber 1474 an die Päpstliche Kapelle übergewechselt (vgl. F. X. Haberl in *VfMw* 3, 1887, S. 231 ff.): vielleicht fehlt deshalb der Name „*Guilelmus*“ von da an in den Sforza-Listen. Gafurius erwähnt Guarneri als um 1480 in Neapel lebend, zusammen mit Tinctoris, Ycart u. a.: vielleicht ist damit nun wieder Guinati gemeint, der nach 1479 in Mailand nicht mehr belegt ist. Vgl. a. R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960, S. 125 und Anm. 60. Tinctoris' Guignand scheint eher mit Antonio Guinati identisch als mit Guilelmus Guarneri.

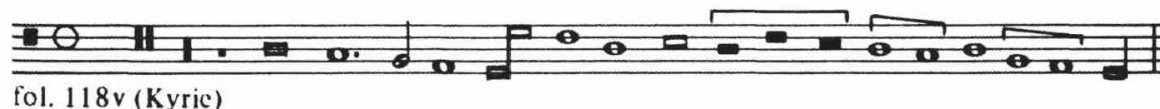
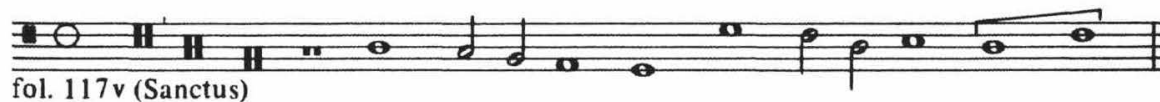
auch seine *Missa sine nomine* Nr. 3, die im dritten Gafurius-Codex – Milano, Archivio del Duomo ms. 2268 – als Unikum überliefert ist). Tinctoris hat den *Tractatus alterationum* wegen der an seiner *Missa super Nos amis* vorgebrachten Kritik geschrieben, und diese Kritik bezog sich auf eine ungewöhnliche, aber logische Anwendung der Alterationsregeln, wie sie in dem Notenbeispiel zum Ausdruck kommt.

3. Die Überlieferung der *Missa super Nos amis* im Codex Strahov

Nun findet sich ein anonymer dreistimmiger Meßzyklus, auf den Tinctoris' Notenzitat genau paßt, im Ms. D.G.IV.47 des Klosters Strahov. Er scheint vollständig: Gloria und Credo stehen auf fol. 114v–116r (Nr. 104, 105), das Sanctus auf fol. 117v–118r (Nr. 107), das Kyrie auf fol. 118 (Nr. 108) und das Agnus – ein einziger Satz – auf fol. 119r (Nr. 109), während fol. 119v leer ist. Auf fol. 116v–117r ist ein nicht zugehöriges Gloria eingeschoben (Nr. 106). (Die Numerierung folgt dem thematischen Index von Robert Snow²⁵; zu Besonderheiten der Niederschrift vgl. weiter unten.) Sanctus und Agnus sind offenbar Unika, doch finden sich Kyrie und Gloria in Codex Trient 89 (fol. 162v–164r, Nr. 612, 613), und das Credo im Codex Speciálník (vgl. unten S. 50 und Anm. 49) auf S. 168–170, jeweils anonym. Die Konstellation der Konkordanzen ist typisch für den Codex Strahov insgesamt. Sie sind von Robert Snow festgestellt worden, der den Zyklus als anonyme *Missa sine nomine* bespricht. Louis E. Gottlieb hat Kyrie und Gloria nach Trient 89 transkribiert²⁶.

Hier die Incipits des Tenor aller Sätze und eine vollständige Übertragung des Agnus Dei:

Codex Strahov



²⁵ Robert J. Snow, *The Ms. Prague, Strahov Monastery D.G.IV.47*, Ph. Diss. Univ. of Illinois 1968 (University Microfilms Ann Arbor, 69–1456).

²⁶ Louis E. Gottlieb, *The Cyclic Masses of Trent Codex 89*, Ph. Diss. Univ. of California Los Angeles 1958 (Microfilms CU 3237), Teil II.

fol 119r (Agnus)

Tenor

Contratenor

5

10

15

20

Cantus: Tempus 8 nach Minima *d'* Semibrevispause; Tenor: Tempus 18 (ab 3. Note) bis Ende einen Ton höher notiert; Contra: Tempus 11 2. Note *d* statt *c*.

In Kyrie bis Sanctus beginnt der Tenor nach einem längeren Außenstimmenduetten jeweils dieselbe Tonfolge, die nur z. T. verschieden rhythmisiert ist. Gleiches Material erscheint im Tenor auch am Ende dieser Sätze; im Inneren der Sätze Gloria, Credo und Sanctus (dort auch im ganzen Osanna und am Ende des Benedictus) ist der Tenor offenbar frei komponiert. Das Kyrie hat keinen frei komponierten Tenorabschnitt, sondern das Christe-Duett ohne Tenor ist umrahmt von zwei dreistimmigen Sätzen, deren Tenormaterial vollständig und notengetreu im Agnus wiederkehrt. Dort allein erscheint der c. f. in seiner geschlossenen, zweiteiligen Anlage mit Mittelkadenz auf *D* und Finalis *A*, und zwar nach einem einleitenden, frei komponierten Tenorabschnitt von fünf tempora Länge. Auch Snow hält die Fassung des Tenor in Kyrie und Agnus für den ursprünglichen c. f., vielleicht sogar einen *cantus prius factus*. Eine Besonderheit der Messe ist die zusätzliche Paraphrasierung liturgischer Melodien trotz Fremden: Der Cantusbeginn im Kyrie zitiert, vom Contratenor imitiert, das Kyrie IV der Editio Vaticana („*Cunctipotens genitor*“; in Quellen der Zeit auch „*Kyrie angelicum*“ genannt); der Contratenor des Gloria beginnt mit einem Zitat des Gloria IV, und der Cantus des Credo beginnt mit einer Anspielung auf das Credo IV („*Credo cardinale*“), das ja schon im 14. Jahrhundert auch zu mehrstimmiger Vertonung herangezogen wurde²⁷.

Die Übereinstimmung von Tinctoris' Zitat mit dem Tenorbeginn des Credo fällt ins Auge. Während sonst immerhin die Tonfolge gleich ist, wird hier auch der Rhythmus zitiert – und dieser ist außergewöhnlich. Der erste Ton des c. f. ist eine auf der dritten Semibrevis des tempus perfectum eintretende Brevis; die ersten drei Noten sind somit eine synkopisch gestellte Perfektionseinheit, und die folgende Semibrevis ist den beiden Pausen am Anfang als dritter Wert hinzuzuzählen. Ihr folgt zwar, im Unterschied zum Zitat, eine Semibrevis (*d*), so daß das scheinbare Alterationsproblem wegfällt; der Oktavsprung *d–d'* kann aber in der Überlieferung ursprünglich als Ligatur notiert gewesen sein, wie auch im Kyrie – diese hätte denselben Effekt auf die vorangehenden Noten wie eine Brevis. Vielleicht hat sie der Kopist gerade deshalb in Einzelnoten zerlegt, weil er dem Alterationsproblem ausweichen wollte. Tinctoris' Zitat vereinfacht diese Ligatur zu einer Brevis (*d*). Das entscheidende Merkmal ist aber der synkopierte Anfang, und dieser findet sich auch am Anfang des Cantus im Strahov-Credo. Auch im Vergleich mit den anderen Sätzen wird eben dieser Rhythmus hervorgehoben. Sonst enthält die Messe kaum komplizierte Notation.

Für die Entstehungszeit der in Strahov überlieferten Messe gibt nur die Konkordanz in Trient 89 einen Anhaltspunkt: Die Niederschrift der betreffenden Faszikel ist jedenfalls vor 1470, vielleicht um 1465 anzusetzen²⁸.

²⁷ Z. B.: *Polyphonic Music in the 14th Century*, ed. K. v. Fischer, Bd. XII; *Italian Sacred Music*, Monaco 1976, Nr. 10. Credo IV ist auch verwendet in Trient 87, Nr. 179; Gloria IV in Faenza fol. 3v–5 und 90–92v, vgl. *Italian Sacred Music*, App. Nr. 2 und 6; auch Trient Cod. 91, Nr. 1219; Kyrie IV („*angelicum*“) findet sich in zahllosen Sätzen des 15. Jahrhunderts.

²⁸ Auf die Datierung der Trienter Codizes kann hier natürlich nicht genauer eingegangen werden. Cod. 89 ist sicher der zweitjüngste; das Papier der Lage 14 (mit Nr. 612, 613) findet

Daß es sich bei der Messe in Strahov um die *Missa super Nos amis* von Johannes Tinctoris handelt, scheint durch die Übereinstimmung mit dem so charakteristischen Zitat an sich hinreichend belegt. Mögliche Einwände können aber ebenfalls widerlegt werden.

1. Da der c. f. nicht genau mit dem Tenor von Basins Chanson übereinstimmt, könnte man trotz allem behaupten, es handele sich hier gar nicht um eine *Nos amis*-Melodie und somit auch nicht um Tinctoris' Werk. Dann müßte man aber gleichzeitig die rhythmische Übereinstimmung für puren Zufall erklären, was schwer angeht. Melodische Paraphrasierung einer Chansongrundlage ist – auch in dem hier auftretenden Maße – in der c. f.-Technik der Zeit ja gang und gäbe; vor allem stimmt hier die metrisch-harmonische Anlage überein. Die Fassung des c. f. im Agnus könnte so, wie sie ist, als Tenor eines Rondeau quatrain verwendet werden; daß sie zu Basins Cantus (und auch zu dem von *Nous amyes*) nicht paßt, kann nicht nur bedeuten, daß Tinctoris paraphrasiert hat, sondern noch wahrscheinlicher, daß er den c. f. einer anderen, heute verlorenen Chanson mit dem zitierenden Anfang *Nos amis* entnommen hat. Weiter unten kann gezeigt werden, daß das Auftreten einer Komposition aus der *Nos amis*-Familie im Codex Strahov nichts Überraschendes hat.

2. Man mag behaupten, die Messe in Strahov sei zwar über einen *Nos amis*-Tenor, jedoch nicht von Tinctoris komponiert. Dann wäre erst recht zufällige Übereinstimmung auszuschließen; vielmehr müßte dann ein anderer Komponist die Tinctoris-Messe bewußt zitiert haben (umgekehrt kann es nicht sein, weil dem Musiktheoretiker nicht zuzutrauen ist, daß er sich mit seinem Traktat die Idee eines anderen ausdrücklich zuschrieb und sie verteidigte). Nun ist aber die bewußte Mensurierung bei den Zeitgenossen nicht auf Zustimmung, sondern eher auf Kritik gestoßen – es erging ihr also anders als etwa den frühesten *Caput*- und *L'homme armé*-Messen. Das so umstrittene Original (Tinctoris) wäre heute verschollen, die Imitation dagegen wäre schon vor 1470 in die Trienter Codizes aufgenommen worden. Weiter unten kann auch gezeigt werden, daß das Auftreten eines Werkes von Tinctoris im Codex Strahov keineswegs überraschend ist.

4. Zur geschichtlichen Stellung des Codex Strahov

Schon vor geraumer Zeit hat Dragan Plamenac die Aufmerksamkeit der Forschung auf diese Quelle zu lenken versucht²⁹; inzwischen ist die oben zitierte gründliche Monographie von Robert Snow zugänglich³⁰. Allen drei Arbeiten zufolge kann der in sich auch im etwas älteren Cod. 88: vielleicht ist es identisch mit Ochsenkopfwasserzeichen XII, 711 (nachgewiesen 1460–62; nach G. Piccard: s.dazu Th. Noblitt in Mf 1974, vgl. Anm. 31). Vgl. a. G. Spilstedt, *Toward the Genesis of the Trent Codices: New Directions and New Findings*, Studies in Music from the University of Western Ontario I, 1976, S. 55–70.

²⁹ D. Plamenac, *German Polyphonic Lieder of the 15th Century in a little-known Manuscript*, Kgr.-Ber. Köln 1958, Kassel 1959, S. 214–15 (mit 3 Faksimiles); D. Plamenac, *Browsing through a little-known Manuscript* JAMS 13 (1960), S. 102–111 (mit 3 Faksimiles).

³⁰ S. Anm. 25. Vgl. außerdem R. Snow, *The Mass-Motet Cycle: A Mid-15th Century Experiment, Essays in honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday*, ed. G. Reese and R. Snow, Pittsburgh 1969, S. 301–320.

der Bibliothek des ehemaligen Prager Klosters deponierte Codex kaum als eine „periphere“ Quelle im herkömmlichen Sinn bezeichnet werden. Entstanden ist er nach Plamenac und Snow vielleicht im böhmisch-schlesischen Grenzgebiet; nach Plamenac um 1480, während Snow sich auf die Entstehungszeit nicht festlegt – die Wasserzeichen sollen alle aus dem südostmitteleuropäischen Raum und aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen. Unter den 328 Einzelstücken enthält der Codex zwar nicht weniger als 212 Unika; diese sind aber nicht, wie man es von einer peripheren Quelle erwarten müßte, sämtlich lokale Erzeugnisse, sondern bieten auch Unika-Überlieferungen von Musik aus dem europäischen Westen und Süden. Unter ihnen befinden sich z. B. ein Meßzyklus von Standley, eine untextierte Komposition von „*Watlin Frew*“ (= Walter Frye?) und ein Dufay zugeschriebener Contratenor. Die anderweitig überlieferten Werke gehören nicht zum allerverbreitetsten Repertoire, sondern deuten auf besondere Beziehungen des Codex zum Ausland, wie etwa die Messensätze eines „*flemmik*“, von Cornago und Vincenet, die vielleicht englische Messe *Veterem hominem*. Diese Werke sind sonst nur in den Trienter Codizes überliefert, mit denen Strahov die meisten Konkordanzen hat, besonders Tr 93, 90, 88 und 89 (das Hauptrepertoire scheint somit eher den 1460er als den 1470er Jahren anzugehören). Strahov kann trotzdem nicht einseitig von Trient abhängig sein: Beispiel ist außer der hier vollständigen, in Tr 89 unvollständigen *Missa super Nos amis* etwa die *Missa O rosa bella* III, deren Version in Strahov viel enger mit Modena Est. α. M.1.13 verwandt ist als mit Tr 89. Es gibt auch z. B. eine Zuschreibung an J. Pullois (*Flos de spina*), die in keiner anderen Quelle des Stückes auftaucht³¹.

Seiner Zusammensetzung nach ist der Codex sehr ähnlich den genannten Trienter Codizes, besonders 93, 90 und 88: Seine fünf Hauptabteilungen enthalten Introiten, einzelne Messensätze (vor allem Kyrie) und dann zunehmend vollständige Zyklen, Motetten und cantiones, Offiziumshymnen, Magnificat. Ein solches Repertoire paßt auch in seinem Umfang eher zur Musikpraxis einer Domkapelle oder gar Hofkapelle als eines Klosters. Drei deutsche Lieder sind eingestreut; es gibt auch mehrere deutsche c. f. -Titel bei Messen – jedoch kein einziges tschechisches Wort. Einer der c. f.-Titel ist, bei einer in Tr 88 unbezeichneten Messe, „*Rozel im gortn andersch franczose!*“³²: schlesischer Dialekt? Hier müssen die Germanisten entscheiden. Nicht

³¹ Die Konkordanzen des Codex Strahov mit dem Chorbuch des Nikolaus Leopold (München, Bayer. Staatsbibl. Mus. ms. 3154) bieten ein merkwürdiges Bild. Nach Snow sind es die Nrn. 150, 17 (= 146), 268 und 59; sie stehen in Mü 3154 auf fol. 9v, 11v, 12r und 13r, d. h. alle zusammen im 2. Teil des 1. Faszikels. Diese Blätter sind nach Th. Noblitt (*Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, Mf 27, 1974, S. 36–56) vor 1470 zu datieren. Mehr noch, bei Strahov Nr. 150 = Mü 3154 fol. 9v handelt es sich um das „*agnus secundum*“ der Messe von Johannes Pullois, welches nur in diesen beiden Quellen so isoliert überliefert ist.

³² Nach Snow (Anm. 25) S. 104 und Anm. 41 wäre eher zu lesen „... andersch franczosch.“ Plamenac, *German Polyphonic Lieder* ... (Anm. 28) S. 215 deutet an, der deutsche c. f.-Titel könne eine Übersetzung von „*O florens rosa*“ sein, da die Niederschrift der Messe in Tr 88

unbedingt müssen deutschsprachige Kopisten auch in einem überwiegend deutsch besiedelten Gebiet gearbeitet haben, gerade wenn man nicht ein Kloster, sondern etwa eine Domkapelle als Herkunft annimmt; so wäre neben Schlesien auch z. B. Mähren nicht auszuschließen.

Die Tinctoris-Messe ist im Hauptabschnitt II von Snows Schreiber 2 eingetragen, der wohl etwas später gearbeitet hat als der Hauptschreiber 1, aber anscheinend noch in Kontakt mit diesem. Die durchgehend von Schreiber 2 kopierten Nummern 99–109 sind die *Missa super Hilf und gib Rat* von *Philipi* (Nr. 99–102; Unikum) mit zugehöriger Motette *O gloriosa mater* über denselben c. f. (Nr. 103; mit anderem Text auch Tr 89 fol. 354v)³³, und eben die *Missa super Nos amis* (Nr. 104, 105, 107–109) einschließlich des nicht zugehörigen Gloria Nr. 106. Alle diese Nummern können auch als selbständige Faszikel anderweitig entstanden sein, jedoch in engem zeitlichen und örtlichen Zusammenhang mit der Arbeit von Hauptschreiber 1. Das Gloria Nr. 106 steht auf einem Lesefeld, das für den zweiten Teil des Credo Nr. 105 von *Nos amis* benötigt worden wäre, hätte dies den üblichen Umfang: die Textierung gelangt auf Lesefeld fol. 115v/116r nur bis „... *et sepultus est*“, während doch das c. f.-Material hier aufgebraucht und, im Vergleich mit dem vollständigen Gloria, eine zweite Durchführung des c. f. nicht zu erwarten ist³⁴. Ferner fällt auf, daß das Kyrie zwischen Sanctus und Agnus eingeschoben ist; letzteres enthält nur eine Anrufung, mit der das ganze c. f.-Material aufgebraucht ist, aber danach ist eine Seite (fol. 119v) leer. Die anscheinend unsichere Behandlung des polyphonen Ordinariumszyklus durch die Kopisten (und Sänger?), die ja auch in den mittleren Trienter Codizes auffällt, sollte einmal vom liturgiegeschichtlichen Standpunkt aus überprüft werden.

Snows Diskussion der *Missa super Nos amis* (bei ihm Nr. 9, op. cit., S. 95 ff.) zielt darauf ab, die Unterschiede gegenüber der franko-flämischen Tradition zu betonen. Die Diskantparaphrasen von liturgischen Ordinariumsmelodien erwähnt er überhaupt nicht. Wegen der c. f.-Behandlung und Mensurierung möchte er einen deutschen Komponisten annehmen, Ähnlichkeiten sieht er mit der *Missa super Sig säld und Heil* (in Strahov nur das Sanctus, Nr. 84; vollständig in Tr 91) sowie im c. f. von *Nos amis* mit dem deutschen Lied *Ich fahr dahin, wenn es muss sein*, zitiert in den Glogauer Quodlibet Nr. 118 und 119; doch handelt es sich dort um eine strukturell ganz verschiedene Melodie. Trotzdem zielt Snow, der auch auf das Zitat „*Sig säld und Heil*“ im Glogauer Quodlibet Nr. 119 verweist (an anderer Stelle auch auf das Zitat „*Hilf und gib Rat*“ in Nr. 119), damit in die richtige Richtung: ist doch auch *Nos amis* im Quodlibet Nr. 117 zitiert (vgl. oben)³⁵.

(Nr. 423–425, 427) als Nr. 426 eben die Motette *O florens rosa* von Pullois einschließt. Verf. kann aber keinen musikalischen Zusammenhang zwischen Messe und Motette entdecken.

³³ Vgl. R. Snow, *The Mass-Motet Cycle* . . . (Anm. 30).

³⁴ Snow macht keine Angabe darüber, ob die Niederschrift des Credo im Codex Speciálník etwa umfangreicher ist. Ein Mikrofilm dieser Handschrift war dem Verf. bei Fertigstellung des Ms. noch nicht zugänglich.

³⁵ Die drei Quodlibet sind abgedruckt bei Ringmann (Anm. 4), Teil I, S. 40 ff.

Nun sind die in den drei Glogauer Quodlibet zitierten Incipit meist deutschen Liedern entnommen, die in teils mehrstimmiger, teils einstimmiger Fassung in verschiedenen deutschen Handschriften der Zeit vorkommen: im Schedelschen und Lochamer-Liederbuch, im Buxheimer Orgelbuch und eben im Glogauer Liederbuch selbst; z. B. findet sich *Sig säld und Heil* im Schedelschen Liederbuch (fol. 122v) und zweimal im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 229, 243). *Nos amis* – nämlich die Chanson von Adrien Basin – ist, wie so viele andere Chansons, mit diesen Liedern „mitgereist“: sie steht im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 245). Ein prominenter Vertreter dieser in deutschen Quellen zirkulierenden ausländischen Lieder ist natürlich Dunstables *O rosa bella*, auf dessen Oberstimme ja alle drei Glogauer Quodlibet komponiert sind. Unter den vielen Liedern außer *O rosa bella*, die in den Glogauer Quodlibet zitiert werden, sind aber nur vier, die auch als Messentenores nachweisbar sind – und drei davon (die Ausnahme ist *Gross senen*) kommen in Messen des Codex Strahov vor: *Hilf und gib Rat*, *Sig säld und heil*, und eben *Nos amis*. Dabei muß freilich offen bleiben, ob das letztere Zitat in Glogau sich auf Basins Chanson bezieht oder auf den Tenor der Tinctoris-Messe, falls diese nicht identisch sind. Aber *Nos amis* ist überhaupt der einzige erkennbare fremdsprachige Text unter diesen Zitaten außer *O rosa bella*.

Der Codex Strahov selbst weist Beziehungen zum Repertoire der deutschen Quellen auf, z. B. enthält er drei mehrstimmige deutsche Lieder³⁶. Auch einer seiner anderen Chansontenores, „*De madame*“ in der Messe von Vincenet (identifiziert von Snow), steht auch im Buxheimer Orgelbuch und im Schedelschen Liederbuch³⁷.

Alles zusammengenommen bedeutet dies wohl, daß einerseits ein überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen dem Codex Strahov und deutschen Quellen, besonders dem Glogauer Liederbuch und hier wieder den Quodlibet besteht (trotz der verschiedenen Zweckbestimmung der Quellen), daß aber andererseits auch ausländische Kompositionen – sowohl die Chansons als auch die zugehörigen Meßzyklen – in diesem Überlieferungszusammenhang eine Rolle spielen. Vielleicht wurden in diesem Bereich Meßzyklen um so eher in die Handschriften aufgenommen, wenn auch die zugehörige Liedvorlage bekannt war, oder umgekehrt.

Damit ist noch nicht alles über die Beziehungen zwischen Strahov und Glogau gesagt, die schon von Plamenac betont wurden. Nach Snow gibt es drei Unika-Konkordanzen zwischen den beiden Quellen, darunter die Neujahrs-Cantio *Vimini-bus cinge*, die in beiden Quellen in derselben außergewöhnlichen Notation aufgezeichnet ist (Glogau Nr. 142, Strahov Nr. 243). Auch einige der Kopistenhände scheinen durchaus ähnlich, und für beide Quellen ist, unabhängig voneinander,

³⁶ Konkordanzen in anderen deutschen Quellen gibt es für *Käm mier ein Trost* und *Mein Herz in hohen freuden*; vgl. zuletzt C. Petzsch, *Unbekannte Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 4*, Mf 23 (1970), S. 38.

³⁷ In Strahov nur das Sanctus, Nr. 82; die ganze Messe in Tr 91; die Chanson in Buxheim Nr. 3, Schedel fol. 90v. Vgl. Eileen Southern, *Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century*, JAMS 21 (1968), S. 258–285.

dieselbe Entstehungszeit vermutet worden: um 1480. Dieses Datum muß für den Codex Strahov einstweilen Konjektur bleiben.

Im Falle des Glogauer Liederbuchs verhilft u. a. eine Komposition von Johannes Tinctoris zur Datierung: die Motette *Virgo dei throno digna* (Nr. 259), die spätestens 1476 im *Mellon-Chansonier* aufgezeichnet wurde und wohl damals entstand. Es ist eine Huldigungsmotette für Beatrice von Aragon, die 1476 in Neapel den Ungarnkönig Matthias Corvinus heiratete³⁸. Das Glogauer Liederbuch ist nicht nur die älteste aller deutschen Quellen für dieses Stück, sondern nach *Mellon* die älteste nachweisbare überhaupt. Im Chansonrepertoire des Liederbuchs findet sich außerdem die verbreitete Chanson *Hélas le bon temps* von Tinctoris. Auch sie ist in den erwähnten älteren deutschen Quellen nicht überliefert³⁹. Muß man nicht annehmen, daß die Schreiber des Glogauer Liederbuchs auf italienische Quellen zurückgreifen konnten, etwa aus Neapel, wo diese beiden Kompositionen von Tinctoris ja verfügbar waren? Es gibt auch noch andere auffallende Beziehungen zwischen dem Liederbuch und neapolitanischen Quellen⁴⁰. Entsprechendes muß aber auch für den Codex Strahov gelten, in dem ja nicht nur die Tinctoris-Messe, sondern auch Kompositionen von den neapolitanischen Hofmusikern Cornago und Vincenet überliefert sind (freilich nur Einzelsätze – Nr. 82 und Nr. 94–95 –, während die vollständigen Meßzyklen in Trient 88 bzw. 91 stehen).

Die Glogauer Quodlibet passen erst recht in einen solchen Zusammenhang. Die Gattung findet sich um diese Zeit noch nicht in anderen deutschen Quellen, sondern in den Chansoniers von Dijon und Sevilla (letzterer wahrscheinlich aus Neapel), in *EscB* und wohl etwas später in Florenz (Magl. XIX, 176). Unter den sehr verschiedenen Techniken, die in den „combinative chansons“ angewendet werden, vertreten die drei Glogauer Stücke eine relativ seltene, bei der einer vollständig zitierten und als c. f. fungierenden Melodie (hier Dunstables *O rosa bella*, Cantus) eine oder zwei „Cento“-Stimmen hinzugefügt werden. Diese „category I“ (nach Maniates) kommt in Florenz gar nicht vor (nicht mehr?), in Dijon und *EscB* je einmal, in Sevilla dreimal bei insgesamt vier Stücken; zwei der Sevilla-Beispiele sowie dasjenige in *EscB* verwenden als c. f. eine Stimme aus *O rosa bella*⁴¹. Tinctoris zitiert

³⁸ Einen noch genaueren Anhaltspunkt scheint allerdings Nr. 138 zu geben: eine Huldigungskomposition auf die Herzöge von Schlesien, Friedrich und Ludmilla, und ihren 1477 geborenen Sohn Johannes. Am Textende Klage über den Krieg und Gebet um Frieden. Der schlesische Konflikt war aber mit dem Vertrag von Olmütz 1479 (vgl. unten) im wesentlichen gelöst.

³⁹ Konkordanz zu beiden Stücken in J. Tinctoris, *Opera omnia* (Anm. 19).

⁴⁰ Vgl. Maria Rika Maniates, *Combinative Chansons* (Anm. 1); dies., *Combinative Chansons in the Dijon Chansonier*, JAMS 23 (1970), S. 228–281; D. Plamenac, *The two-part Quodlibets in the Seville Chansonier*, in: *The Commonwealth of Music*, ed. G. Reese (Fachr. Curt Sachs), New York 1965, S. 163–181; ders., *Origins and National Aspects of the Quodlibet*, Kgr.-Ber. New York 1961, Kassel 1961, Bd. 2, S. 53–57.

⁴¹ In einem dritten Sevilla-Quodlibet, mit Cantus „*Mon seul plaisir*“ (Nr. 29, ed. D. Plamenac, *The two-part Quodlibets*), wird ebenfalls *O rosa bella* zitiert – nur das Dreiklangsmotiv – und unmittelbar darauf folgt ein Zitat mit dem Text „*Helas quel doeil*“ (?). Das bezieht sich vielleicht

im *Proportionale musices* (vor 1476 in Neapel entstanden) eine Variante des *EscB*-Stückes: Als Unterstimme zum Cantus *O rosa bella* erscheint statt des Liedanfangs „*He Robinet*“ zunächst die *L'homme armé*-Melodie⁴² – offenbar der einzige Fall außer den Glogauer Quodlibet, wo eine auch als Messentenor bekannte Melodie in der Cento-Stimme zitiert wird. Man kann vermuten, die Verfasser der Glogauer Quodlibet hätten mehr oder weniger direkt von Vorbildern aus dem neapolitanischen Kreis um Tinctoris gelernt.

Daß das Glogauer Liederbuch, und eben auch der Codex Strahov, irgendwie spezifisch mit der Musikkultur des aragonesischen Hofes in Neapel zu tun haben könnten, klingt überraschender als es in Wirklichkeit ist. Der historische Kontext ist ja einfach der, daß Schlesien und Mähren seit 1469 faktisch, seit 1479 auch nominell unter der Herrschaft von Matthias Corvinus standen, und zwar bis zu dessen Tod 1490. Der Ungarnkönig hatte sich im Verlauf seiner Kriege mit Georg Podiebrad von Böhmen 1469 in Olmütz zum König von Böhmen ausrufen lassen (er kontrollierte aber nur Mähren), im selben Jahr in Breslau auch zum König von Schlesien; der Anspruch auf Mähren und Schlesien wurde 1479 in Olmütz durch Vertrag mit Ladislaus Jagiello von Polen gefestigt. Zeitweilig hat Corvinus auch Kaiser Friedrich III. aus Wien verdrängt, und er residierte dort um 1470 und 1485–1490. Seine Hofkapelle war berühmt; seine Heirat mit Beatrice von Aragon 1476 konnte dem ohnehin bestehenden kulturellen Zustrom aus Italien (zu nennen sind außer Neapel auch Ferrara und Mailand) nur noch weiter die Tore öffnen⁴³. Tinctoris stand seit 1476 persönlich in Kontakt mit der Hofkapelle in Buda⁴⁴.

Man wird nicht sagen dürfen, die politischen Zusammenhänge erklärten das Zustandekommen von Codex Strahov und Glogauer Liederbuch; sie können sich aber in Teilen des Repertoires niedergeschlagen haben. Die Grundlage einer entwickelten polyphonen Musikpraxis ist für Glogau ja nachgewiesen; es muß sie auch für den Codex Strahov gegeben haben. Man wird hier erinnert an die Forschungen Fritz Feldmanns zur Musikpflege in Schlesien, u. a. in Breslau; daneben ist aber Mähren, besonders Olmütz, nicht zu vergessen, dessen Kathedrale dem

auf Tinctoris' Chanson *Helas le bon temps* (Sevilla Nr. 54, ed. Ringmann I, 63; Melin), und zwar auf eine charakteristische Stelle kurz vor der Mittelkadenz: Cambiata-Ketten in punktiertem binärem Rhythmus in enger Imitation. Mit eben dieser Struktur schließen in der *Missa super Nos amis* alle Sätze außer dem Sanctus; es ist neben dem Kopfmotiv die einzige wiederkehrende Passage der Messe, die von allen Stimmen ausgeführt wird, freilich aus dem c. f. entwickelt: vgl. Notenbeisp. S. 41 f., Takt 17 ff.

⁴² Vgl. u. a. L. Lockwood, „*L'homme armé*“ *Tradition* (Anm. 14), S. 100 f.

⁴³ Vgl. E. Haraszi, *Les Musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon*, in: *La musique instrumentale de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris 1955, S. 35–39; ders., *La musique hongroise*, Paris 1933 (*Les Musiciens Célèbres*), S. 23. Aus der letzteren Stelle scheint hervorzugehen, daß bei den Friedensfeiern in Olmütz 1479 – in Anwesenheit zahlreicher Fürsten – Mitglieder der Hofkapelle beschäftigt waren.

⁴⁴ Vgl. K. Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, neu hrsg. von W. Fischer, Tutzing 1961.

tschechischen Nationalheiligen St. Wenzel geweiht ist⁴⁵. Zwei Hymnen auf St. Wenzel (der allerdings auch in Schlesien verehrt wurde) finden sich im Codex Strahov (fol. 262v). Der in Strahov am häufigsten vertretene Komponist ist Johannes Touront, der vielleicht im tschechischen Raum gewirkt hat⁴⁶; in schlesischen Quellen sind seine Werke viel seltener. Daß das Repertoire des Codex Strahov ganz und gar katholisch ist und deutsche Obertöne hat, spricht wiederum sehr gegen das reformatorische Böhmen, während Schlesien und Mähren katholisch waren.

Der Codex Strahov muß bald nach seiner Entstehung in tschechische Kreise gelangt sein, erstens wegen seines heutigen Aufbewahrungsortes in dem Prager Kloster, und zum anderen, weil der in Prag entstandene tschechische Codex Speciálník (Hradec Králové II A 7), der kurz nach 1500 entstanden sein dürfte, nicht weniger als 13 Konkordanzen aufweist⁴⁷. Das übrige Repertoire des Speciálník weist jedoch auf neue, selbständige Beziehungen zum Süden und Westen. Einmal kommt in dieser Quelle der Name von Tinctoris vor: bei einem isolierten Credo (S. 256–261). Melin hat festgestellt, daß es sich um das Credo aus Josquins *Missa super L'ami baudichon* handelt⁴⁸. Hingegen ist die einzige wirklich von Tinctoris stammende Komposition im Speciálník, unser *Credo super Nos amis* (S. 168–170), anonym aufgezeichnet.

Vielleicht aber glaubte man bei der Niederschrift dieses Codex zu wissen, daß eines der Stücke, ein isoliertes Credo, von Tinctoris war: Man setzte nur den Namen an die falsche Stelle. Als Grund für die Verwechslung wäre denkbar, daß man die (allerdings unbezeichneten) Tenores beider Messen wegen ihrer Namensähnlichkeit vertauschte: *L'ami baudichon* und *Nos amis*. Damit wäre unsere *Missa super Nos amis* sozusagen in die falsche Familie geraten.

Aber hat man denn den Tenor von Josquins Messe gekannt und deshalb überhaupt verwechseln können? Es scheint so. Nicht nur sind drei Sätze aus dieser Messe auch in einem Zwickauer Codex des frühen 16. Jahrhunderts überliefert, der viele Konkordanzen mit tschechischen Quellen aufweist⁴⁹; auch der simple c. f. selbst – wohl ein altes französisches Tanzlied⁵⁰ – ist in leicht paraphrasierter Form Grundlage einer

⁴⁵ Zur Mehrstimmigkeit an der Olmützer Kathedrale vgl. zuletzt: J. Sehnal, *Hudební Skladby z Kodexu Olomoucké Kapitální Knihovny CO 362 český vícehlas v 2 polovině 15. století* (= Musikkompositionen aus dem Codex CO 362 der Olmützer Dombücherei und die tschechische Mehrstimmigkeit in der 2. Hälfte des 15. Jh.), *Časopis Moravského Musea* (Acta Musei Moraviae) LVI (1971), S. 165–191.

⁴⁶ Vgl. P. Gülke, Artikel *Touront, Johannes* in MGG 13 (1966), Sp. 592f.

⁴⁷ Vgl. J. Černý, *Soupis Hudebních Rukopisů Muzea* (= Katalog Museum Hradec Králové), *Miscellanea Musicologica Universitatis Carolinae Pragensis* XIX (1966), Nr. 7: II A 7 (Speciálník Královéhradecký).

⁴⁸ J. Tinctoris, *Opera omnia* (Anm. 19), S. XII.

⁴⁹ RISM B IV³, ed. K. von Fischer und M. Lütolf, München 1972, Bd. I, S. 407ff.

⁵⁰ Vgl. *Werken van Josquin des Prés*, ed. A. Smijers, 20. Aufl.: IX. *Missa L'ami baudichon*, Amsterdam 1940 (*Inleiding*). Der nahezu vollständige Text des Liedes scheint nur in der Niederschrift der Messe im Cod. Verona Cap. DCCLXI überliefert, wo es im Kyrie unter dem

vielleicht schlesischen Meßkomposition um 1500 geworden. Es handelt sich um die von Fritz Feldmann edierte *Missa anonyma II* des Breslauer Codex Mf. 2016, die der Herausgeber allerdings als *Missa super voces musicales*, d. h. mit künstlich geschaffenen c. f., interpretiert⁵¹. Daß diese Komposition deutscher Herkunft sei, darf man Feldmann wohl glauben. Aber die Herkunft ihres c. f. zeigt wieder einmal, daß die musikalischen Beziehungen zwischen den Ländern des mitteleuropäischen Ostens einerseits und zwischen Westen und Süden Europas andererseits damals doch enger waren als sich bislang erkennen ließ.

c. f. heißt: „*L'ami baudichon madame, Kyrieleison. Plumes vostre. Christe eleison. Il en est sayson. Kyrieleison.*“ Als Rekonstruktion schlage ich folgenden Text vor, der genau auf das einfache Melodieschema passen würde: „*L'ami baudichon, madame, l'ami baudichon. Plumes vostre [lit], madame, il en est sayson. L'ami baudichon, madame, l'ami baudichon.*“ Die erste Zeile des Liedes wird in literarischen Quellen der Zeit (vgl. H. M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400–1550*, Cambridge/Mass. 1963, S.248) in unzweideutig anstößigem Kontext zitiert.

⁵¹ *Missa Anonyma II aus dem Codex Breslau Mf. 2016*, hrsg. von F. Feldmann, Das Chorwerk 56, Wolfenbüttel 1956.

KLEINE BEITRÄGE

Die Guido-Handschrift Hartmann Schedels von Reinhard Wiesend, Würzburg

Hartmann Schedel (1440–1514), Arzt aus Nürnberg und eine der großen Gestalten des Humanismus in Deutschland, hinterließ bei seinem Tod eine beachtliche Bibliothek von Handschriften und frühen Drucken. Einen großen Teil von ihr konnte Hans Jakob Fugger 1552 von einem Erben Schedels erwerben; wenige Jahre später bezeichnete der Ankauf der Fuggerschen sowie der Widmannstettschen Bibliotheken durch Herzog Albrecht V. den Beginn der Bayerischen Hofbibliothek. Zahlreiche Bände der Schedelschen Sammlung befinden sich heute noch in der Bayerischen Staatsbibliothek München; Umfang und Art dieser Sammlung geben ebenso über die vielfältigen Interessen des Sammlers, Kopisten und Autors Schedel Aufschluß wie allgemein über Wissen und Denken seiner Zeit¹.

Die Musik betreffen jedoch nur wenige Exemplare. Zu nennen sind: a) eine Liederhandschrift, das sogenannte *Schedelsche Liederbuch* (cgm 810, olim Mus. mss. 3232 bzw. Cim. 351^a)², b) die *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* des Hugo von Reutlingen in der Ausgabe Straßburg 1488 (4^o Mus. th. 703), c) Petrus Tritonius' Odensammlung *Melopoiae* in der Ausgabe Augsburg 1507 (Rar. 291, olim 2^o Mus. pr. 81) sowie d) eine Handschrift mit den vier Traktaten Guidos von Arezzo (Mus. mss. 1500).

Die letztgenannte Handschrift wurde von der Guido-Forschung bisher übersehen; auch anlässlich der kritischen Editionen von Guidos *Micrologus* und *Prologus in Antiphonarium*³ durch Joseph Smits van Waesberghe wurde sie nicht berücksichtigt. Das Versäumnis erstaunt insofern, als die Handschrift durch den Katalog von Julius Joseph Maier⁴ sowie durch die Arbeit Richard Staubers seit langem bibliographisch erfaßt war; beiläufig erwähnt wurde sie zudem in den Bestandsübersichten von Reinhold Schlötterer⁵ und Hans Schmid⁶. Erklären läßt sich das Versäumnis vor allem aus einer Inkonsequenz der Münchner Bibliothek: Während die anderen

¹ Vgl. R. Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek = Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte*, Bd. VI/2–3, Freiburg i. Br. 1908.

² Faksimile, hrsg. von B. Wackernagel, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 84, Kassel usw. 1978; Übertragung ebda., Bd. 74/75 (in Vorb.). Vgl. auch H. M. Birmingham jr., *Schedel's song book and its role in the development of the German tenor song*, Phil. Diss. Indiana University 1973 (Ann Arbor/Mich. University Microfilms 1974).

³ *Micrologus: Corpus scriptorum de musica* (CSM), Bd. 4, (Rom) 1955; *Prologus in Antiphonarium: Divitiae musicae artis* (DMA), Bd. A.III, Buren 1975.

⁴ J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, 1. Teil = Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. VIII/1, München 1879, S. 156.

⁵ Artikel *Münchener Musikhandschriften*, MGG IX, Sp. 900.

⁶ *Bayerische Musikhandschriften des Mittelalters*, in: *Musik in Bayern*, Bd. II, Katalog der Ausstellung Augsburg 1972, Tutzing 1972, S. 67 ff., bes. S. 72. – H. Bessler spricht im MGG-Artikel *Schedel* lediglich allgemein von musiktheoretischen Werken (XI, Sp. 1610).

Guido-Manuskripte in der Handschriften-Abteilung aufgestellt sind⁷, wird das Schedelsche Exemplar merkwürdigerweise in der Musiksammlung verwahrt.

Die hochformatige Papierhandschrift mißt 15x26 cm. Der Einband, ein mit Pergament überzogener Pappkarton, zeigt Reste einer Verschnürung. Daß er nicht mehr original ist, beweisen nicht nur die Herstellungsart der Einbanddeckel und die Papierqualität des Vorsatzblattes; ganz deutlich macht das auch die von Schedel mit roter Tinte in die Hs. eingetragene Folierung, denn das Exemplar beginnt bereits mit fol. 5.

Solche Fragmente sind nach den Angaben Staubers (S. 146) typisch für den heutigen Zustand der Schedelschen Bibliothek; sie sind zurückzuführen auf die etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfolgte Zertrennung von Konvoluten in ihre Einzelteile. Im Falle der Guido-Hs. ist auch bekannt, was ehemals beigegeben war, zumindest dahinter. In Schedels eigenem Bücherverzeichnis findet sich nämlich im Zusammenhang mit einer Reihe von Schriften des Quadriviums, die unter der Rubrik „*Libri Astronomie Astrologie et Mathematici etc.*“ verzeichnet sind, der Eintrag „*Musica Guidonis et flores Musicae*“⁸. Das Konvolut aus Handschrift und Druck hat Schedel durchgehend foliert, die Guido-Hs. mit 5–55, die *Flores* mit 56–154. Was den Guidotraktaten vorgebunden war, ist allerdings nicht mehr bekannt.

Der Spiegel der Hs. (9,4x14 cm) ist jedem Blatt eingeritzt, geritzt sind auch die Linien der Notenbeispiele, soweit sie nicht farblich ausgezogen sind. Neben der schwarzen Tinte verwendete Schedel auch Farben, und zwar Blau vor allem für Initialen, Rot für Überschriften, Folierung und sonstige Hervorhebungen. In den Notenbeispielen ist die *F*-Linie rot ausgezogen, im Gegensatz zur gelben *C*-Linie; Gelb wird sonst auch zur Verzierung bei einigen Schemata verwendet⁹. Die Schrifttypen erinnern in ihrem gedrungenen, runden Duktus an Buchschriften der karolingischen Minuskel etwa des 11. Jahrhunderts. Sie dürften für Schedels lateinische Kopien typisch sein¹⁰.

Von kleinen Zusätzen abgesehen enthält die Hs. jene vier Traktate, die von der Guido-Forschung¹¹ inzwischen als authentisch bestimmt wurden. Die Reihenfolge – *Micrologus*, *Regulae rhythmicae*, *Prologus in Antiphonarium*, *Epistola* – entspricht der von Smits van Waesberghe angenommenen Chronologie ihrer Entstehung¹².

⁷ Vgl. K. Halm u. a., *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. II/2, München 1876, bzw. die Aufstellung in CSM 4, S. 34–40. Unklar bleibt, warum in CSM 4 (S. 38 und S. 75) die Hs. clm 4622 als M8 unter die Münchner Guido-Hss. aufgenommen wird, obwohl sie keine der original guidonischen Traktate enthält, sondern lediglich eine *Mensura Gyidonis*, ediert bei Gerbert, *Scriptores . . .* (im folgenden immer GS) I, S. 347b.

⁸ Stauber, S. 107. Der Eintrag „*Liber musicalis cum cantilenis*“ unter der Rubrik „*Libri a paucis legendi*“ (Stauber, S. 133) bezieht sich wohl auf das Liederbuch; die *Melopoiae* erschienen erst nach der Abfassung des Verzeichnisses und wohl auch seines Nachtrags (Stauber, S. 102).

⁹ Gelegentlich anzutreffende Bleistifteintragungen stammen wohl aus dem 19. Jahrhundert; sie verweisen jeweils auf GS. Aus derselben Zeit stammen wohl auch die wenigen Eintragungen mit farbigen Bleistiften (vor allem rot), die z. B. fehlende Kapitelzählungen ergänzen.

¹⁰ Vgl. die Schriftproben bei K. Schottenloher, *Hartmann Schedel. Ein Gedenkblatt zum 400. Geburtstag des Nürnberger Humanisten*, Philobiblon XII (1940), S. 279ff., bes. S. 285, 288f.

¹¹ Vor allem: J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Areentino eiusque vita et moribus*, Florenz 1953; H. Oesch, *Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate* (= *Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, Bd. II/4), Bern 1954.

¹² *De Guidone*, S. 140f. Die von Oesch, S. 79f., vorgeschlagene Reihenfolge *Prologus*, *Micrologus*, *Regulae rh.*, *Epistola* wird auch eingehalten von E. L. Waeltner – M. Bernhard, *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo* (= *Veröff. der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 2), München 1976. – Smits van Waesberghe verteidigt seine Chronologie neuerdings in der Einleitung zu DMA, A.III, S. 12–14.

Bei den Zusätzen handelt es sich zunächst um den auch bei Gerbert abgedruckten Anhang zu den *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 33, Zeile 27 – S. 34), der nicht von Guido stammt. Eine zweite Erweiterung betrifft ein Kurztonar, das zwischen *Micrologus* und *Regulae rhythmicae* eingeschoben ist.

Die Handschrift ist wie folgt angelegt:

[fol. 1–4 fehlen]

- fol. 5 1. *Micrologus* (GS II, S. 2–24; CSM 4, S. 79–234)
 „*IC.XC. MICROLOCVS GVVIDONIS IN MVSICAM. Gymnasio musas placuit . . .*“
- fol. 27^v „*. . . cuius summa sapiencia per cuncta viget secula Amen. EXPLICIT MICROLOGVS ID EST BREVIS SERMO GVIDONIS. LAVS DEO. HS.*“
- fol. 28–28^v 2. Kurztonar
 „*I. tonus AVTENTVS PROTVS . . .*“
 Das Tonar enthält drei Spalten von jeweils acht Melodie- und Textincipits, die nach den Tonarten geordnet sind. Während die zweite Gruppe acht „*Gloria Seculorum amen*“-Formeln angibt und die dritte Anfänge von Introitusantiphonen verzeichnet („*Factus est*“, „*Clamaverunt*“, „*Ego, clamavi*“, „*Omnis terra*“, „*Domine refugium*“, „*Domine in tua*“, „*Ne derelinquas me*“, „*Letabitur iustus*“), enthält die erste Spalte Intonationen der acht Psalmtöne; die Textincipits können im Zusammenhang, als sinnvolle Wortfolge gelesen werden und ergeben eine mnemotechnische Hilfe für das Einprägen verschieden aufgebauter Tonartmodelle: „*Pater in/Filio/Filius/In patre/Spiritus/Sanctus ab/Vtroque/Procedens*“.
- fol. 29 Es folgt der Kommentar: „*In prescripta siquidem brevi symphonia ad laudem summe trinitatis VIII gradualium troporum [interlineare Ergänzung: vel tonorum] formulas, modos id est vocum motus totos, consonanciarumque diapente et diatesseron species cunctas locis congruis positas quisquis quesieris te reperisse gaudebis. FINIS. 1493*“.
- fol. 29 3. *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 25–S. 33, Zeile 25)
 „*Iteratur Guidonis prologumena de camene sue munusculis sui que mencione nominis. GLISCVNT Corda meis . . .*“
- fol. 35^v „*. . . Auctor indiget et scriptor. Gloria sit domino Amen*“.
- fol. 35^v 4. Anhang zu den *Regulae rhythmicae* (GS II, S. 33, Zeile 27 – S. 34)
 „*Item de Sex modis. Est tonus in numeris . . .*“
- fol. 36 „*. . . Unde duo signum variant loca cuius id ipsum*“.
- fol. 36 5. *Prologus in Antiphonarium* (= *Aliae Regulae*) (GS II, S. 34–37a; DMA, A.III, S. 58–81)
 „*ITEM ALIE GVIDONIS DE IGNOTO CANTV REGVLE IDENTIDEN [!] IN ANTIPHONARII SVI PROLOGVM PROLATAE. TEMPORIBVS nostris . . .*“
- fol. 39 „*. . . si ut debent ex industria componantur*“.
- fol. 39 6. *Epistola* (GS II, S. 43–50)
 „*Epistola GVIDONIS michaeli monacho de Ignoto Cantu directa. Beatissimo atque dulcissimo fratri . . .*“
- fol. 50 „*. . . Boetium in hoc non sequens. Cuius liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est. Explicit MVSICA GVVIDONIS*“.
 Im Gegensatz zur Gerbertschen Edition weist die *Epistola* zahlreiche Notenbeispiele auf und ist mehrmals durch Zwischenüberschriften gegliedert. Bemerkenswert ist vor allem die erste (fol. 41), die den einleitenden, persönlichen Teil der

Epistola von den musiktheoretischen Ausführungen trennt: „... *Et post autem pocula vini confusum bibit acetum./Explicit Epistola. Incipiunt regule./Ad inveniendum igitur ignotum cantum...*“ (vgl. GS II, S. 44b, letzter Abschnitt).

- fol. 50 7. Eigenhändiger Kopiervermerk
 „*Scripsi Hartmannus Schedel nurembergensis, arcium medicineque doctor*¹³ *Anno domini etc. MCCCCLXXXIII. Nuremberge. LAVS DEO*“.
 fol. 50^v–55^v sind leer, jedoch foliiert.

Schedel selbst hat also 1493, im Jahr der Veröffentlichung seiner *Weltchronik*¹⁴, die Handschrift in Nürnberg geschrieben¹⁵. Heute läßt sich auch genau rekonstruieren, welcher Kodex ihm dabei zur Vorlage gedient hat: es ist ganz eindeutig die Hs. Karlsruhe 504 der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe¹⁶. Die enge Abhängigkeit der Handschriften besteht nicht nur in der exakten Übereinstimmung von Auswahl und Reihenfolge der Texte, sie ergibt sich auch rein statistisch aufgrund der größeren Häufigkeit gemeinsamer Lesarten gegenüber allen anderen Guido-Handschriften¹⁷. Schedel kopierte genau und hielt sich geradezu sklavisch an die Vorlage; selbst interlineare Ergänzungen hat er in der Regel wieder als solche geschrieben. Wie gering die Differenzen zwischen Vorlage und Kopie sind, möge die kleine Zahl von Angaben verdeutlichen, mit der im Anhang dieses Artikels alle Abweichungen innerhalb des *Prologus in Antiphonarium* erfaßt sind; für die übrigen Traktate ergäbe sich ein proportional ähnliches Bild.

Die umfangreiche Karlsruher Handschrift wurde im wesentlichen um 1100 im Kloster St. Michael bei Bamberg angelegt¹⁸, vermutlich auf Veranlassung Frutolfs († 1103, als Prior). Auf Frutolfs musiktheoretisches Interesse dürfte auch zurückzuführen sein, daß eine ganze Reihe von Schriften und Notizen zur Musik in den Kodex aufgenommen wurde. Frutolfs *Breviarium de musica* und sein Tonar¹⁹ sind allerdings nicht enthalten. Es ist wohl auch keine

¹³ Diese für Schedel typische Formulierung seines akademischen Titels (vgl. die zahlreichen Belege bei Stauber) ist auf die Verleihung des Doktors der Medizin in Padua (1466) zurückzuführen, wo die medizinische und die Artistenfakultät eine Einheit bildeten (vgl. H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, New Edition, hrsg. von F. M. Powicke und A. B. Emden, Oxford 1936, Bd. 1, S. 233 ff., Bd. 2, S. 9 f.). Das Studium der artes konnte man sonst bekanntlich nur mit der Promotion zum magister artium abschließen. Diesen Titel erlangte Schedel 1460 in Leipzig; vgl. seinen Bericht über die Leipziger Studienzeit, zitiert bei W. Wattenbach, *Hartmann Schedel als Humanist*, *Forschungen zur deutschen Geschichte* XI (1871), S. 349 ff., bes. S. 358–361.

¹⁴ Vgl. hierzu E. Rücker, *Die Schedelsche Weltchronik* (= *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 33), München 1973.

¹⁵ Die Initialen „HS“ am Ende des *Micrologus* und der Vermerk „FINIS 1493“ am Ende des Kurztonars lassen vielleicht den Schluß zu, daß die Traktate mit Unterbrechungen kopiert wurden.

¹⁶ Beschreibung der Hs. bei W. Brambach, *Die Karlsruher Handschriften = Die Handschriften der großherzoglich badischen Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe*, Bd. IV, Karlsruhe 1896, S. 92–94. Der fotomechanische Nachdruck des Katalogs (Wiesbaden 1970) enthält S. 303 f. zahlreiche Literaturangaben zu dieser Hs. Vgl. auch CSM 4, S. 25 f. und DMA, A. III., S. 34 f.

¹⁷ Eine ähnlich enge Abhängigkeit ist etwa für die Guido-Hss. M3 und M4 festzustellen. Ein Stemma aller Guido-Hss. ist bisher nur angekündigt (DMA, A. III., S. 17).

¹⁸ Nach Karlsruhe kam sie, über Umwege, erst im 19. Jahrhundert, in der Folge der Säkularisation.

¹⁹ Vgl. C. Vivell, *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius* (= *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse*, Bd. 188/2), Wien 1919. Auf S. 112 gibt Vivell eine Abbildung von fol. 187 der Karlsruher Hs. (Beginn des *Chronicon Frutolfi*) wieder,

direkte Beziehung zwischen diesen Werken und dem zwischen die Guidotraktate eingeschobenen Kurztonar anzunehmen, dessen Merkformel sich bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen läßt²⁰. Erwähnt sei hier nur noch, daß sich der Kommentar zum Kurztonar („*In prescripta siquidem . . .*“) auch in der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Hs. clm 9921 (Guido-Hs. M1) findet²¹, jedoch nicht als Erklärung zu einem Tonar, sondern nach dem auf fol. 48 ohne den Kontext der *Epistola* zitierten Hymnus „*Ut queant laxis*“. In diesem Zusammenhang ist der Kommentar allerdings sachlich unangebracht, da mit „*Ut queant laxis*“ vor allem die Solmisation und nicht Tonarten oder Intervalle in Erinnerung gebracht werden sollen; auch vom Inhalt her ist er deplaciert, da kein Bezug zur „*summa trinitas*“ vorliegt. Gemeinsam ist lediglich die didaktische Verwendbarkeit der Melodien²².

Die Abhängigkeit der Schedelschen Kopie vom Karlsruher Kodex läßt sich aber auch aus der Biographie Schedels plausibel machen. Spätestens seit 1490 stand Schedel in Kontakt mit Abt Andreas von St. Michael, den er mehrfach medizinisch betreute²³. Anlässlich seiner Reisen nach Bamberg dürfte er auch auf die Guido-Handschrift gestoßen sein; kopiert hat er sie dann vermutlich in Nürnberg.

Daß Schedel geradezu penibel kopierte, wurde bereits erwähnt; die Gewissenhaftigkeit erstreckte sich jedoch nicht nur auf den Text, sondern auch auf die zahlreichen Musikbeispiele und sonstigen schemaartigen Darstellungen. Am merkwürdigsten scheint dabei, daß Schedel verzichtete, die Notenbeispiele in der Notierungsweise seiner Zeit wiederzugeben, also etwa in der weißen Mensuralnotation (wie er sie im Liederbuch verwendet) oder zumindest in der gerade üblichen Art der Choralnotenschrift. Statt dessen finden sich Melodien, die nur mit Tonbuchstaben aufgezeichnet sind, teilweise auch mit Verwendung von Linien und Schlüsseln, Melodien, die diastematisch angeordnete, sich an geritzten Linien orientierende Neumen verwenden, wobei häufig die *F*- und *C*-Linie farbig eingetragen sind; es findet sich das Prinzip der diastematisch angeordneten Textsilben, wie es für die *Musica Enchiriadis* typisch ist, und es werden selbst die Dasia-Zeichen angeführt.

Daß Schedel die Notationsweisen weder modernisiert noch vereinheitlicht hat, wird nur zum Teil mit Kopistenethos zu erklären sein; er dürfte vielmehr gehnt haben, daß die Notationsvielfalt, die er im Karlsruher Kodex vorfand, im Rahmen der Guidotraktate durchaus sinnvoll und begründbar ist. Die Situation im Karlsruher Kodex stellt keine Ausnahme dar; man kann also nicht davon ausgehen, daß die Handschrift von minderer Qualität sei und die verschiedenen Notierungen lediglich verderbte Lesarten darstellten. Ein Blick in andere frühe Guido-Handschriften belehrt schnell eines Besseren²⁴.

allerdings mit der falschen Signatur cod. 505; es dürfte auch verfehlt sein, von einem „*Autograph*“ Frutolfs zu sprechen.

²⁰ M. Huglo, *Les Tonaires* (= *Publications de la Société française de musicologie*, Bd. III/2), Paris 1971, S. 391f.

²¹ Darauf weist schon Smits van Waesberghe in CSM 4, S. 26, hin. – Varianten in M1: „*In hac siquidem . . .*“; „*te*“ (drittletztes Wort) fehlt, was sprachlich korrekter ist. – Datierung nach W. Irtenkauf, *Zur mittelalterlichen Liturgie- und Musikgeschichte Ottobeurens*, in: *Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei*, Augsburg 1964, S. 165 ff.

²² M. Huglo, *Les Tonaires*, S. 392, gibt für fol. 48 irrtümlich das Kurztonar an und nicht den Kommentar.

²³ Belege bei Stauber, S. 86, wo allerdings irrtümlich das Bamberger Zisterzienserinnenkloster St. Theodor genannt ist (das Schedel natürlich auch besuchte).

²⁴ Vgl. z.B. Faksimiles in CSM 4 und DMA, A.III. – Auf das Vorkommen verschiedener Notierungen in den Guido-Hss. wurde ich durch Th. G. Georgiades aufmerksam gemacht, der auch die Entstehung meiner Münchner Magisterarbeit *Die Notierungen der Musikbeispiele in den Münchner Guido-Handschriften* (1971, masch.) anregte; auch mir war damals die Existenz der Schedelschen Kopie entgangen.

Das mag erstaunen, da doch Guido als der Erfinder der sogenannten „Guidonischen Notation“ gilt (deren Prinzipien, Noten in Linien mit gewissen Schlüsselungsmöglichkeiten zur Angabe der Halbtöne, im Grunde noch heute in Kraft sind). Tatsächlich jedoch beschreibt Guido ausdrücklich verschiedene Notationsarten: Während er die Dasia-Zeichen mit dem ihnen zugrunde liegenden System ablehnt, da es z. B. das für ihn selbstverständliche Prinzip der Oktavidentität nicht zuläßt²⁵, äußert er sich positiv über die Verwendung von Tonbuchstaben²⁶, denen er jedoch die Neumen in Linien als praktikablere Methode vorzieht. Die erwähnte Vielfalt dürfte also durchaus auf die „Originalfassung“ von Guidos Traktaten zurückgehen, denn abgesehen von adiastematischen und nicht geschlüsselten Neumen haben alle Notierungsarten gemeinsam, daß sie den genauen Tonort angeben, also die Fähigkeit besitzen, „die einzelnen Töne für sich und in ihrem Zusammenhang festzuhalten . . . , die Musik als Eigenständiges sichtbar zu machen“²⁷. Gegenüber dieser Eindeutigkeit unterscheiden sich etwa Tonbuchstaben und Neumen in geschlüsselten Linien nur noch graduell: sind neumierte Melodien spontaner zu erfassen und deshalb für die Praxis geeigneter, so kann den Tonbuchstaben Anschaulichkeit im Sinne der Theorie zu eigen sein. Die grundsätzliche Gleichwertigkeit der beiden Notierungen ist somit die Voraussetzung für ihre gleichzeitige Verwendung; ihre Vertauschung, etwa bei verschiedenen Notierungen derselben Melodie in den verschiedenen Handschriften, bleibt ohne Folgen. Innerhalb der Traktate werden sie aber meist spezifisch eingesetzt, je nach Betonung des theoretischen oder praktischen Aspekts. Ähnlich bewußt verwendet Guido das Prinzip der diastematisch angeordneten, „wandernden“ Silben: Im *Micrologus* (Kap. XVII, 18) ist es Hilfsmittel im Zusammenhang mit seiner „ars inveniendi“ von Melodien, während es in der *Epistola* („*Tu Patris sempiternus es filius*“, entsprechend GS II, S. 47b, dort jedoch graphisch falsch) durch dreifache Sekundverschiebung der Melodie, die ebenso wie ihre Darstellungsweise der *Musica Enchiriadis* entnommen ist (GS I, S. 165), das Tonsystem veranschaulicht. Demonstrierte es in der *Musica Enchiriadis* durch vierfache Verschiebung der Melodie die Identität der jeweils fünften Töne, und war es für diesen Traktat die einzige Möglichkeit der graphischen Darstellung von Melodien, so ist es für Guido eine, in den beiden genannten Fällen die geeignetste von mehreren ihm zur Verfügung stehenden Notierungsmöglichkeiten.

Guidos Verdienste um die Ausprägung einer zugleich eindeutigen und anschaulichen Notation werden durch solche Feststellungen, die ja ohnehin nur den Sonderfall der Traktate betreffen, nicht berührt. Seine Bestrebungen allerdings – wie z. B. Smits van Waesberghe²⁸ – lediglich von der Praxis her zu erklären, ist einseitig. Gewiß spielte „das musikpädagogische Anliegen einer nicht zu mühevollen Schulung im Vom-Blatt-Singen und Aufschreiben der Melodie“ eine Rolle, vielleicht auch „das Raumproblem auf dem teuren Pergament“²⁹. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß die theoretisch wie graphisch eindeutige Fixierung von Melodien in einer bestimmten musikgeschichtlichen Situation angestrebt wird. Zum erstenmal wird Eindeutigkeit zwingend notwendig, und zwar aufgrund innermusikalischer Gegebenheiten: durch das gleichzeitige Erklingen verschiedener, aufeinander bezogener Töne im Organum.

*

²⁵ Z. B. *Micrologus*, Kap. V, 19–24; *Regulae rh.*, GS II, S. 26, Zeile 35–37 („*Mirror . . .*“).

²⁶ Z. B. *Regulae rh.*, GS II, S. 30, Zeile 12 ff. („*Solis litteris . . .*“).

²⁷ Th. G. Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, AfMw XIV (1957), S. 223 ff., hier S. 225; auch in: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 73 ff.

²⁸ Vor allem: *De Guidone*, S. 47 ff., sowie ders., *The musical notation of Guido of Arezzo*, MD V (1951), S. 15 ff.

²⁹ Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* (= *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III/3), Leipzig 1969, S. 110.

Anhang: Zum *Prologus in Antiphonarium* (Numerierung nach DMA, A.III)

1. Differenzen bei Schedel gegenüber Hs. Karlsruhe

- 14 „vineam ^{am} putare“; wohl Mißverständnis, da K wegen einer schadhafte Stelle im Pergament „vine-am“ trennt
 21 „enim“ statt „autem“
 37 „Quomō“, also wohl eindeutig „Quomodo“ (K: „Quō“)
 44 „ergo“ statt „igitur“
 51 „et“ statt „vel“
 53 „diversis autem autem“
 55 „linearum“ statt „litterarum“
 56 „utilem tibi“
 59 „in inter lineis“: ohne Überschreibung
 60 „et“ statt „vel“
 67 „ordine tertio“
 „in qua est“: ohne Überschreibung
 70 (Schema:) natürlich keine Rasur
 73 „vocis“ statt „notis“

2. Differenzen bei Schedel und Hs. Karlsruhe gegenüber DMA, A.III

- 57 „usu habeas“ (nicht „usa“!)
 59 „ipsa est est littera sexta“
 66 „Iuxta minium supra est littera septima in qua est tonus“
 73 „cantus“ statt „cantos“ („cantos“ dürfte ein Druckfehler sein; die Verbesserung wird schon von Waeltner–Bernhard, S. VII, vorgeschlagen)
 75 „istas“
 76 „dividatur an vox“

Einige Bemerkungen zu Machauts „Lay de l'Ymage“ von Ety Mulder, Utrecht

„Die mittelalterliche Kunstanschauung sucht Abschweifungen nicht durch Übergänge zu verschleiern . . . Sah man doch in der Abschweifung – egressio, excessus – eine besondere Eleganz . . .“ Diese Sätze von Ernst Robert Curtius¹ beziehen sich auf einige mittelalterliche Literaturformen, in denen innerhalb eines einzigen Rahmens eine bunte Fülle von Themen an uns vorüberzieht.

Als Widerspiel zu Ordnungsprinzipien, mit denen wir aus rezenten Kulturperioden vertraut sind und mit deren Hilfe wir in mittelalterlichen Strukturen kein System entdecken können, betont Curtius für diese Epoche die Bedeutung der Ordnung aufgrund von Zahlen oder Zahlenverhältnissen. Er nennt dies Zahlenkomposition. Die Zahl, Symbol des tiefsten Zusammenhanges der Dinge, ist in diesem Sinne ein verborgener, oft geheiligter Bestandteil, sie ist das

¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, S. 491.

Bindeglied in vielen Strukturen, deren Bausteine große Verschiedenheit in Umfang, Beschaffenheit und Material haben.

Huisman² gibt zahlreiche Belege für die Existenz solcher Ordnungen aufgrund von Zahlen, die im deutschen Leich und im französischen Lay mittels Zahlenverhältnissen Formkonstruktionen gliedern; er gibt auch Hinweise auf ein entsprechendes Gleichgewicht des Aufbaus in der musikalischen Komposition der betreffenden Texte. Es zeigt sich dann, daß die Zahl als Bezugspunkt in der musikalischen Formgestaltung dient. Beispiel einer solchen Form, in der die auf den ersten Blick „versteckten“ Gliederungen von Verszahlen in musikalischen Mustern akzentuiert werden, ist der anonyme *Lay des Amants*³ aus dem 13. Jahrhundert.

Der spätmittelalterliche Kulturrahmen, in dem Guillaume de Machaut neunzehn Lays komponierte und dichtete, kann weder auf Curtius' Ausgangspunkt eines absoluten Mangels an Zusammenhang des Textinhalts noch auf Huismans „eiserne“ Zahlensymmetrie im Strukturaufbau reduziert werden. Ein einstimmiger Lay von Machaut ist und bleibt eine Form, in der die einzelnen Bestandteile sehr unterschiedlich sein können, in Länge, Gehalt, Ambitus und Atmosphäre. Wenn man jedoch – auch bei Guillaume de Machaut – mit dem Bestehen von Gesetzmäßigkeiten im Zahlenbereich rechnet, so zeigt sich, daß ein wichtiges Hilfsmittel bei der Suche nach Gestaltungsprinzipien in greifbarer Nähe liegt.

Zum Beispiel verweist der Rahmen der Zahlen im *Lay de l'Ymage*⁴ auf Stellen in der Struktur, die voller Symbolik stecken und als solche eine verbindende Funktion für den Zusammenhang haben.

Dieser Betrachtungsweise liegt der Gedanke zugrunde, daß jede Gesetzmäßigkeit in Machauts Schöpfungen mit seiner in hohem Maße von stereotypen Mustern beherrschten Gedankenwelt zu tun hat, daß dieses „Denken in Mustern“ über die in der Machautliteratur oft besprochene „motivische“ Denkweise des Komponisten hinausgeht. Dazu ist es nur erforderlich, die Umschreibung „Denken in Mustern“ durch „Denken in Figuren“ zu ersetzen.

Die doppelte Bedeutung dieses Begriffs schließt ein, daß das „Motiv“ – im Melodieaufbau von Machaut so schwerwiegend – als Stereotyp ein literarisches Gegenstück in der Personifikation hat, die in Machauts zentralem Thema (l'amour courtois), also in fast allen Texten grundlegend ist.

Nicht nur in der Musik, sondern auch im Text geht es im gesamten Werk Machauts um „unveränderliche Gestalten“. In der Musik um das Motiv oder das Muster, im Text um die allegorische Person oder den allegorischen Gedanken.

Damit man aufgrund des Abschnitts- und Strophenschemas des *Lay de l'Ymage* Folgerungen ziehen kann hinsichtlich der Struktur der Musik und der Symbolik, die dabei eine Rolle spielen könnte, ist an erster Stelle der Inhalt des Textes von Bedeutung. Diesen Text kann man, wie so oft bei Machaut, als eine Aneinanderreihung von statischen „Gemütszuständen“ sehen, in denen die Kunst des höfischen Liebens nun einmal schematisiert ist, und die nicht immer mit der gleichen Logik aneinandergereiht sind. Aber eines ist klar: es geht im *Lay de l'Ymage* um die Verherrlichung des Bildnisses der Geliebten.

Die Folge der verschiedenen Anzahlen der Verszeilen in jedem Abschnitt ist folgende:

Strophe:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Anzahl der Verse:	16	16	16	20	16	28	20	20	18	16	20	16

Wie üblich in den Lays von Machaut, stimmen erste und zwölfte Strophe in Anzahl der Verse, Reimschema und Melodie überein. Es zeigt sich jedoch eine Anhäufung von Verszeilen gerade vor der Mitte der Komposition, in der sechsten Strophe. Auch diese Form der „Symmetrie“, die durch eine verhältnismäßig große Anzahl von Verszeilen in der Mitte entsteht, ist in den Lays

² J. A. Huisman, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*, Utrecht 1950.

³ Ebenda, S. 107.

⁴ L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco 1957, Bd. 2, S. 30.

von Machaut durchaus üblich. Beispiele sehen wir u. a. im *Lay de Nostre Dame*⁵ oder im *Lay Par Trois Raisons*⁶.

Abgesehen von der neunten Strophe, betragen die Versanzahlen jeweils ein Vielfaches der Zahl vier; dabei ist die Verszahl der sechsten, umfangreichsten Strophe 7x4 und die aller fünf vorausgehenden Strophen ein Dreifaches davon (21x4).

Die siebte Strophe ist an eine „clasière“, „tresorière“ und „portière“ zu dem *ymage* der Geliebten gerichtet. Diese kann keine Geringere als Maria sein, deren Zahl sehr oft sieben, und deren Symbol eine Pforte ist.

Es ist gewiß nicht auszuschließen, daß in einem Lay, der dem Bildnis der Geliebten gewidmet ist, eine „geheiligte“ und auf Maria bezogene Zahl wie sieben eine völlig selbständige Rolle in dem Formaufbau spielt, frei von anderen Bestandteilen und unabhängig von unmittelbaren Gemütsbewegungen. Wenn man jedoch den Gedanken eines derartigen mystischen Prinzips für möglich hält, ist man gehalten, dies anhand der greifbaren Strukturelemente zu prüfen.

Wenn der Mittelpunkt des Lay erreicht ist, richtet der Dichter-Komponist sich in der sechsten Strophe unmittelbar an Amours, den er im Vorhergehenden schon umständlich gelobt hat.

Die besondere Stellung der sechsten Strophe wird durch Tritonusabstände hervorgehoben, die sonst nirgends in diesem Stück vorkommen (Ende der 5.–Anfang der 6. Strophe: *b–e*; Ende der 6.–Anfang der 7. Strophe: *g–cis*). In den Versen liegt der Grundgedanke des *Lay de l'Ymage* beschlossen: die Rose, die ich in meinem Herzen hege, ist das „*Ymage*“ von Ihnen, teure Liebe . . .

Die Rose symbolisiert im Spätmittelalter in einem gewissen Maße von Austauschbarkeit die erreichbare Liebe und Maria. Daß die Zahl sieben, entwickelt aus der Anzahl der Verse dieser Strophe, an dieser Stelle eine symbolische Rolle spielt, ist hier ebenso einleuchtend wie die Tatsache, daß die unmittelbare Anflehung Marias in der darauffolgenden Strophe erfolgt.

Von großer Bedeutung ist die melodische Struktur des Motivs



mit dem die 6. Strophe beginnt und schließt. Dieses Motiv kommt ferner in der ersten und zwölften Strophe vor, was sich aus der Gesetzmäßigkeit der Symmetrie erklären ließe. Es findet sich aber auch in der vierten Strophe, und aus dem Zusammenhang von Text und Musik lassen sich hier noch andere, tiefer liegende Beweggründe als die obengenannten anführen. Das Motiv steht hier zum Text „*c'est obeissance, c'est ma souffrance, c'est ma soustenance . . .*“, in einer Aufzählung von Eigenschaften, deren Träger nicht erwähnt wird. Mit dem gleichen melodischen Motiv setzt aber die sechste Strophe mit den Worten „*. . . pour ce, bon-amour . . .*“ ein. Kurz, es ist dieser *bon-amour*, auf den schon die vierte Strophe bei der Aufzählung der Eigenschaften vorausgreift.

Daß es richtig ist, die Erscheinung dieses Motivs in beiden Strophen aus diesen Gründen miteinander in Zusammenhang zu bringen, kann aus zwei literarischen Quellen erklärt werden, in denen Machaut Umschreibungen von *Amour(s)* gibt.

Machauts Begriff der Liebe ist in hohem Maße durch die Merkmale bestimmt, die die Personifikation *Amour* im *Roman de la Rose* bekommt, der Bibel der Erotik des 13. Jahrhunderts. *Amour* ist die mit Pfeil und Bogen gerüstete Gottheit (übrigens: ist er der Gott der Liebe oder die Liebe Gottes?), die buchstäblich herzerreißend mit ihren Waffen verfährt. Denn das

⁵ Ebenda, S. 34.

⁶ Ebenda, S. 15.

⁷ G. de Machaut, *Dit du Lyon*, ed. E. Hoepffner (*Œuvres de G. de Machaut*, Bd. 2), Paris 1911, S. 167.

Erlebnis der „amour courtois“ ist passio, in der doppelten Bedeutung von Leidenschaft und Leiden. Etwas von dieser Doppeldeutigkeit bringt auch die vierte Strophe des *Lay de l'Ymage* zum Ausdruck: „*n'il n'est desplaisance . . . en ceste souffrance . . . ains me plaist . . .*“

Bei der Aufzählung der „anonymen“ Eigenschaften in der vierten Strophe liegt der Vergleich mit einem ausdrücklich *Amours* gewidmeten Abschnitt in Machauts *Dit du Lyon* nahe. Beide Aufzählungen finden übrigens ihre fast wörtliche Grundgestalt in der Definition des Liebesgottes, die der *Roman de la Rose* gibt⁸.

Lay de l'Ymage
c'est bonne esperance
c'est obeissance
c'est douce plaisance
c'est jolie pacience
c'est douce aligance
c'est ma souffiance
c'est deduis, se Dieus me gart
c'est ma contenance
c'est ma soustenance
quant je fais reverence
à la douce ramembrance
qui de mon cuer ne se part

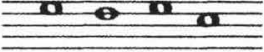
Dit du Lyon
c'est mes desirs
c'est m'esperance
c'est ma santé
c'est ma baudour
c'est mes confors
c'est ma valour
c'est ma dolour
c'est ma durté
c'est toute ma bonneurté
c'est ma mort
c'est ma maladie
c'est ce qui me soustient en vie

Daß es schließlich in der vierten Strophe um Eigenschaften der Gottheit *Amours* geht, wird durch den Inhalt von Machauts *Prologue*⁹ unterstützt: als die drei Kinder der Gottheit findet man dort *Dous Penser*, *Plaisance* und *Esperance*, die in der vierten Strophe des *Lay de l'Ymage* in umgekehrter Reihenfolge auftreten (im ersten, dritten und elften Vers). Die Vertauschung der allegorischen Figuren *Dous Penser* und *Douce Ramembrance* sieht man oft bei Machaut, und sie wird im *Roman de la Rose* erklärt¹⁰. Der Süße Gedanke an die Geliebte ist Erinnerung.

Eine besondere Bedeutung der neunten Strophe des Lay, der einzigen, die in ihrer Anzahl der Verse nicht auf vier zurückgeführt werden kann, könnte von der Tatsache her erklärt werden, daß hier ein Motiv in einer Tonhöhe einsetzt, die bis zu dieser Stelle noch nicht erreicht wurde, nämlich mit *h'* zu den Worten: „*de cest ymage*“ (T. 161).

In derselben rhythmischen Gestalt war es, mit fast den gleichen Worten, schon in der siebten Strophe aufgetreten (T. 121); auch in der sechsten Strophe, wo es genau die gleiche Gestalt wie in der siebten Strophe hat, aber mit einem anderen Text (T. 102). Der Ton *h'* kommt noch einmal in der neunten Strophe vor, und dann erst wieder in der letzten, der zwölften, die überhaupt eine hohe Lage hat, und wo dieser Ton, übrigens an unauffälligen Stellen, noch dreimal erklingt. Äußerst auffallend dagegen ist die Stelle, wo in dieser letzten Strophe zum einzigen und letzten Mal ein melodisches Muster noch um einen Ton höher (*c''*) einsetzt, und zwar dort, wo Machaut mit Nachdruck und auch zum Abschluß des Lay behauptet, daß er „*nie eine andere lieben wird*“ (T. 219).

Der *Lay de l'Ymage* enthält schließlich noch einen Symbolstoff, der nicht auf irgendeine Form von Zahlenordnung zurückzuführen ist. Es betrifft hier die Bedeutung, die in dieser Komposition dem häufig beschriebenen, in vielen Gestalten in Machauts Gesamtwerk auftretenden

Motiv  beigemessen wird. Diese Figur, die bei Machaut außerordent-

lich häufig auftritt, erhält im *Lay de l'Ymage* eine Bedeutung, die unverkennbar im Zusammenhang mit dem Text steht.

⁸ *Le Roman de la Rose*, ed. F. Lecoy, Paris 1970, Bd. 1, S. 263 (Vers 4264).

⁹ *G. de Machaut, Prologue*, ed. Hoepffner (9Œuvres . . ., Bd. 1), Paris 1908, S. 1.

¹⁰ *Le Roman de la Rose*, Bd. 1, S. 81 (Vers 2631).

Sie kommt in folgenden Formen vor:

In allen Fällen gilt, daß das Motiv von einem Thema im Text begleitet wird, das in engem Zusammenhang mit der „dame“ steht; der Reihe nach: „ma dame“ „douce plaisance“, „sa figure“, „dame pure“/„sa portraiture“, „son doulz dangiers“, „sa douce ymage“/„Amours“. Bei den Worten „douce plaisance“ und „son doulz dangiers“ gibt es keinen unmittelbaren, jedoch einen indirekten Zusammenhang zwischen Text und Musik. *Plaisance* ist, wie oben angedeutet, eine allegorische Gestalt, die zu den drei Kindern des *Amour* gehört. *Dangiers* wird im *Roman de la Rose* als eine allegorische Figur beschrieben, welche die „natürliche“ Zurückhaltung der Geliebten darstellt. In der zwölften Strophe kommt das Motiv zweimal in der gleichen Lage vor. In verhüllter Form tritt es danach in der gleichen Tonhöhe noch zweimal auf, und zwar zu Anfang und Ende eines Textabschnittes, in dem ein Anagramm verborgen ist und das in der Musik von zwei identischen Motiven (T. 216, 221) umschlossen ist: „sans li changier, N'autre ja mais n'ameray“. „Ch“ (aus „changier“), „aut“ (aus „autre“) und „ma“ (aus „jamais“) ergeben den Namen *Machaut*.

Es ist dem Anagramm in den letzten Verszeilen des *Voir Dit*¹¹ verwandt: „pour li changier, nule autre dame madame le . . .“

In diesen Verszeilen des *Voir Dit* liegt, wie Machaut selber erörtert, sowohl sein eigener Name als auch der seiner Peronne beschlossen. Die Ähnlichkeit dieser beiden Textfragmente macht wahrscheinlich, daß auch im *Lay de l'Ymage* ein Anagramm vorliegt. Das Auftreten von Anagrammen an Schlußstellen von Texten ist in dieser Epoche übrigens weit verbreitet. Die hohe Lage dieser Strophe, die Tatsache, daß das „Machaut-Motiv“ dort viermal erscheint, und das Anagramm mit dem Namen des Komponisten unterstreichen den Steigerungscharakter dieses Schlußteils.

Die Frage nach einer genauen Abgrenzung der verschiedenen Formen der Symbolik, die in diesem *Lay* erscheinen, liegt nicht im Rahmen dieses Artikels. Auch die Frage nach den Abstufungen in die Tiefe, in die das Symbol seinen Deuter führt, bleibt einstweilen unbeantwortet. Sicher ist, daß der *Lay de l'Ymage* einer der Wegweiser zu den Beweggründen des Komponisten sein könnte, eines Komponisten, dem in unserer Zeit, wegen für uns gar nicht so abwegiger Motive, der Stempel des „Rationalisten“ aufgedrückt wurde. „Ratio“ jedoch ist ein zeitgebundener Begriff und umfaßt mehr als das, was – wie bei Machaut – aus der äußerlichen Formgebung abgelesen werden kann.

In seinem Themenreichtum enthüllt der *Lay de l'Ymage* ja schon einen Bruchteil der doppelten Wirklichkeit, in der eine spät-mittelalterliche „ratio“ ihre Grundlage hatte.

¹¹ G. de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, ed. P. Paris, Paris 1875, S. 370.

Einige mittelalterliche Ursprünge für die kontrapunktischen Techniken in Bachs Inventionen¹

von Fred Flindell, Berlin

Komplexe Kontrapunkttechniken, wie wir sie in idealer Deutlichkeit in Bachs Inventionen² finden, sind ein Phänomen, das nicht nur in einer historisch-musikalischen Epoche oder in einem Kontinent angesiedelt ist. Die Techniken haben sich mit bemerkenswerter Fähigkeit unterschiedlichen Stilen und Epochen angepaßt.

Die Vielfalt von kontrapunktischen Kunstgriffen in Bachs Inventionen wurde in einzelnen Fällen auf analytischer Ebene auf entsprechende Vorkommnisse im Repertoire von Notre-Dame und von St. Victor zurückverfolgt. Obwohl keine systematische, die Ursprünge der verschiedenen bekannten Kunstgriffe wie Kanon, Stimmtausch, doppelter Kontrapunkt, Ostinato, Imitation, Sequenz etc. erschöpfend behandelnde Studie erschienen ist, geben doch existierende primäre theoretische Quellen des 13. Jahrhunderts praktisch Kunde von den damaligen zeitgenössischen Techniken wie Stimmtausch und Sequenz³. Moderne Autoren haben Prototypen für viele, wenn nicht für alle technischen Mittel in Bachs (zweistimmigen) Inventionen entdeckt, ohne jedoch auf das Wesen und die Bedeutung ihrer Entdeckungen, wie

¹ Kongreß-Referat Berlin 1974. – Meine Wahl fiel auf ein Referat dieser Art, weil von der Kongreßleitung in der Einladung zum Kongreß ausdrücklich Referate erbeten wurden, „die für den öffentlichen Vortrag geeignet und deren Thematik von allgemeinem Interesse ist.“

² Einige Beispiele: Inventio I: Umkehrung: T. 3–4 (Oberstimme = o), Vergrößerung: T. 3–4, 21 (Unterstimme = u), Stimmtausch: z. B. T. 7–8, Krebsbewegung: T. 19 (u). Inventio II: Kanon: T. 3, 13, Doppelter Kontrapunkt: T. 3, 13; T. 3 (o) = T. 13 (u) eine Quarte abwärts; T. 3 (u) = T. 13 (o) eine Quinte aufwärts, Tonleiter: T. 22 (u). Inventio IV: Orgelpunkt: T. 29–33, Sequenz: T. 11 f., zur Steigerung: Gegenbewegung: T. 50. Inventio VI: Doppelter Stimmtausch: T. 1–8; 21–28 A B, 43–50 B A, Doppelter Stimmtausch und gleichzeitige Umkehr: T. 18–19 (u); T. 60–61 (o). Inventio VII: Engführung: T. 11–12. Inventio VIII: Kanon: T. 1–9; 12–14; 26–31, Sequenz: T. 21–23. Inventio IX: Doppelter Stimmtausch: T. 1–9, Doppelter Kontrapunkt: T. 7 (o) = T. 11 (u) transp. Quarte abwärts; T. 7 (u) = T. 11 (o) transp. Quinte aufwärts; T. 1–3 (u) = T. 17–19 (o) transp. Quarte aufwärts; T. 1–4 (o) = T. 17–19 (u) transp. Quarte abwärts; T. 20–22 (u) = T. 22–24 (o) Sekunde aufwärts; T. 21–22 (o) = T. 23–24 Sekunde abwärts. Inventio XI: Stimmtausch mit Umkehrung: T. 4–5, motivische Krebsführung: T. 10, T. 16 vgl. T. 3 (Sechzehntel), Engführung: T. 11. Inventio XII: Umkehrung: T. 1 (u), 4 (o), 14 (u), 18 (o), 21 (u), 22 (o) vgl. T. 1, Abspaltung: T. 9–10. Inventio XIII: Pausenüberbrückung: T. 7–8, 16–17. Inventio XIV: Vierfache Sequenz: T. 14–17, Stimmtausch: T. 3–4. Inventio XV: mel. Umkehrung: T. 1 f., Doppelter Kontrapunkt: T. 1–2 (o) = T. 6–7 (u) transponiert eine Quarte abwärts; T. 1–2 (u) = T. 6–7 (o) transponiert eine Quinte aufwärts; Engführung: T. 12 u. T. 16, Pausenüberbrückung: T. 4, Grundgestalt und Umkehrung gleichzeitig: T. 19, Abspaltung: T. 14–16. Die ganze Invention ist ein Beispiel für konsequente Durchführung aus einem Motiv. Inventio XVI: Doppelter Kontrapunkt: T. 1–2 (o) = T. 3–4 (u) transponiert eine Quarte abwärts; T. 12–13 (u) = T. 14–15 (o) transponiert eine Quinte aufwärts; T. 12 (2. Hälfte)–13 (o) = T. 14 (2. Hälfte)–15 transponiert eine Quarte abwärts, Sequenz mit Moll-Dur-Wechsel: T. 8–9.

³ A) J. de Garlandia, *De Musica Mensurabili positio*: 1) Sequenzbeispiele: CS I 111a, 113a, 115b, 2) Stimmtausch: 116a; B) Franco, *Ars Cantus Mensurabilis*: Sequenz: CS I, 133a, b; C) W. Odington, *De Speculatione Musice*: Stimmtausch: CS I, 246.

sie sich auf die Geschichte der Polyphonie in ihren vielfältigen Stilen beziehen, einzugehen. Bachs sparsame Einführungsworte zu den zweistimmigen Inventionen enthüllen in erstaunlichem Maße eine kritische Grundlage (sowohl in der Arbeitsweise als auch in der etymologischen Ableitung) für die Entdeckung und Einschätzung dieser Techniken im historischen Zusammenhang.

Wenden wir uns nun der Introdution Bachs zu, dessen pädagogische Absichten in der „*Aufrichtige(n) Anleitung*“ drei Ebenen musikalischer Entwicklung berühren: 1. die zweihändige Koordination auf der Tastatur, 2. das Erfinden guter *inventiones* und ihre genaue und geeignete Durchführung. Letztere gibt uns einen Vorgeschmack auf die Komposition selbst. Die dritte Absicht scheint sich nur auf die Arbeitsweise zu beziehen, denn: „*nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren . . .*“. Hier wird auf eine Ausbildung des Gehörs durch kontrapunktische Übungen abgezielt, eines Gehörs, das in der Lage ist, schöpferisch eine, zwei, dann drei reale Stimmen gleichzeitig zu hören. Um die Wahrnehmungsfähigkeit des Schülers zu stärken, verwendet Bach in den meisten zweistimmigen Inventionen wiederholte, leicht faßbare Motive.

Gehörbildung wird damit zur Voraussetzung für sowohl sauberes und „cantables“ Spiel als auch für das Komponieren. Dies kann nur in aufeinanderfolgenden Stadien erreicht werden. Um einen Schwerpunkt auf die letzte Betrachtung zu legen, ist es wichtig zu wissen, daß Alessandro Scarlatti um 1715 mit Unterbrechungen an einem Werk von ähnlicher pädagogischer Anlage arbeitete. Die letzte Toccata aus seinen *Toccate per cembalo, per bene principiare a sonare et al nobile portamento delle Mani, si avverte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli Segni che li vengono accenati dalle Mani* ist datiert „*Napoli 1723*“, in dem Jahr, in dem Bachs endgültige Fassung der Inventionen entstand. Bei Scarlatti wird der Schüler zunächst in den einstimmigen Komplex eingeführt, d. h. in Passagen, gebrochene Akkorde, die zum Ursprung dieses Genres parallel laufen. Danach gelangt man zu zweistimmigen Werken derselben Gattung⁴. Sowohl bei Bach als auch bei Scarlatti liegt der Schwerpunkt nicht auf der Durchführung rein formaler Pläne, sondern auf der Erfindung und Verwirklichung musikalischer Einfälle in einem organischen Zusammenhang.

Es sollte nicht überraschen, daß das pädagogische „*progressen*“ in Bachs spezifischer Bedeutung deutliche historische Parallelen im 11.–13. Jahrhundert hat. Das Problem, zwei gleiche, schematische, motivische Stimmen als Zusammenhang zu begreifen, sie tatsächlich aus einer organischen einheitlichen Vorstellungskraft heraus zu komponieren, stellt eine Herausforderung für Komponisten und Theoretiker von John Cotton bis zu Anonymus IV dar. Letzterer empfand, daß die Aufgabe bisweilen rationale Erklärungen überstieg und zog, wie Bach, Beispiele zu Rate⁵. Besonders aufschlußreich sind Bemerkungen des Autors des Vatikanischen Ottoboni-Traktats (lat. 3025 V f. 46r, Zeile 29–35), die sich auf die Schwierigkeit, ein zweistimmiges Organum zu komponieren, beziehen: „*. . . et est maxima difficultas in organo cum nullus organizator debet hoc ignorare*“⁶.

Das von Bach hervorgehobene Schlüsselproblem ist dasselbe, nämlich das Hören und Aufeinanderbeziehen von verschiedenen am Anfang jeder Invention vorangestellten melodischen Keimen in einen polyphonen Zusammenhang. Die Parallelen in den kontrapunktischen Verfahren beider Epochen beziehen sich auf vergleichende stilistische Analyse.

Die Frage ist demnach: Sind die unterschiedlichen Stimmen schematisch und mechanisch erfaßt, oder meisterte der mittelalterliche Komponist tatsächlich zwei unabhängige Linien und bezog sie gleichzeitig aufeinander, um eine organische neue Einheit zu schaffen?

⁴ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1936, Bd. II, S. 772–774.

⁵ F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden 1967, Teil I, S. 84, Teil II, S. 11–12.

⁶ Vgl. F. Flindell, *Aspekte der Modalnotation*, Mf 17 (1964), S. 365–366.

Mit diesen Kriterien kommen wir zu einigen Beispielen:

Das Melisma über dem Wort „*prophetica*“ in *Omnis curet homo* aus zwei Handschriften der St.-Martial-Schule (ca. 1150) zeigt eine Lösungsart des Hörproblems, eine schematische, rationalisierte Lösung mit winzigen motivischen Zellen, die sowohl Gegenbewegung und Krebs als auch vierfache Sequenz darstellt⁷. Bemerkenswert ist, daß Stimmtausch bereits im Codex Calixtinus (f. 185) auftritt⁸.

Die beiden nächsten Beispiele enthüllen ein zweites Stadium der Entwicklung kontrapunktischer Kunstgriffe, die um 1200 vorherrschend waren. Im Unterschied zum St.-Martial-Beispiel ist hier der Ausgangspunkt ein Corpus allgemein bekannter, vorgegebener, wiederholbarer melodischer Bruchstücke. In keinem Fall war dieser Vorgang nur auf die polyphone Praxis beschränkt, wie dieses Beispiel aus einem zeitgenössischen monophonen französischen Lai zeigt. Das *Douce dame* des Gautier de Dargies⁹ stellt ganz charakteristisch eine Wiederholung von melodischen Figuren und interessanterweise ihre melodische Abänderung dar. Betrachten wir beides: die Form und Kompositionsart, die später polyphone Beispiele hervorbrachten, so ist es relativ einfach, aus dem monophonen Repertoire eine Grundlage für Perotins Techniken der motivischen Wiederholung (in *R*), Sequenz und Stretto-Kombination (*Q*) herzuleiten (vgl. Beispiel 1)¹⁰. Dieses Beispiel stammt aus dem Organum *Viderunt*. Die Quadrupla zeigen enorm viele andere kontrapunktische Merkmale und geben uns damit eine Reihe von Urbildern für spätere imitative Polyphonie. Perotins Genius hob diese Werke auf eine höhere Erfahrungsebene, ja zu einer bis dahin unbekanntesten gesteigerten polyphonen Synthese. Mit Carl Dahlhaus möchte ich übereinstimmen, daß musikalische Motive, wie auch Worte, mehrsinnig sind¹¹. In einem anderen Zusammenhang klängen Perotins Motive wie flüchtige Fetzen voll unerheblicher modalen Energie. Es ist jedoch der Orgelpunkt, der dem Ganzen Zusammenhang verleiht. Er erfüllt und integriert die abwechselnden *ordines* zu einzigartiger Beschaffenheit.

Wenden wir uns anderen Techniken zu: Das nächste Beispiel ist dem dreistimmigen Organum *Cumque evigilasset*¹² entnommen. Dort zeigt sich ein Kanon am Schluß. Wenn Krebsumkehrung und Wortdeutung durch musikalische Symbolik auftreten, z. B. im Conductus *Naturas deus regulis* (T. 44–46)¹³ (vgl. Beispiel 2) oder Ostinato und Ostinato-Variation (ebenda T. 244–253, I)¹⁴, offenbart sich eine bewußte Meisterschaft in der gleichzeitigen Beziehung aller Stimmen

⁷ Übertragung nach der Hs. Br. Mus. Add. 36881, f. 2 verso und Paris B.N. lat. 3549, f. 26 verso bei H. Anglès, *La música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881*, *Bulletín de la Biblioteca de Catalunya*, Vol. 8 (1928–1932), 1934, S. 307–308.

⁸ Ca. 1137–40. Faksimile und Übertragung bei A. Hughes, *The Birth of Polyphony*, NOHM, Bd. II, S. 302. Auch L. Treitler, *The Polyphony of St. Martial*, *JAMS* 17 (1964), S. 37–39.

⁹ Paris, B.N. fr. 12615, aus *La douce pense* übertragen bei A. Jeanroy, L. Brandin, P. Aubry, *Lais et Descorts Français du XIII^e Siècle*, *Mélanges de Musicologie Critique*, Paris 1901, S. 80–81.

¹⁰ Das Beispiel ist Teil einer Übertragung aus der Dissertation des Verfassers *The Achievements of the Notre Dame School*, Diss. Ann Arbor University Microfilms (Mic 59–4614) 1959, S. 369. Mittleres System: Ma f. 15 verso, F f. 2 verso.

¹¹ *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, *Bach-Jahrbuch* 49, 1962, S. 70: „Musikalische Motive sind nicht anders als Worte, ‚äquivok‘, sie können ihre Bedeutung wechseln.“ Die Bemerkungen L. Treitlers während des Symposiums *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule* (Kongreßbericht Salzburg 1964, Bd. II, S. 72): „But we may want to consider these symmetries primitive in a broader sense: voice exchanges, imitations, inversions, retrogressions (sic), retrograde inversions, and invertible counterpoint are techniques whereby voices are coupled mechanically. They are automatic, anti-creative processes and in this sense they share the spirit of parallel organum“, scheinen im Licht der gegenwärtigen Studie besehen einfältig.

¹² F f. 40 recto. Dieses Beispiel entstammt: *Terribilis est*. Vgl. L R, S. 63.

¹³ F f. 212 recto. Die symbolisierten Worte sind „*retrahit et tribuit*“.

¹⁴ F f. 213 verso, drittes System, Melisma über „*om-(nium)*“.

zueinander. Garlandia beabsichtigte mit der Erklärung seiner *colores* (besonders bei Stimmtausch) eine theoretische Brücke zu dieser Meisterschaft zu schlagen¹⁵.

In einer späteren Zeit, von etwa 1220 an, trifft man auf Beispiele immer größerer Virtuosität wie *Clavus pungens*, ein zweistimmiger Conductus (F. f. 358–359v), der drei verschiedene Kanons und doppelten Stimmtausch enthält¹⁶.

Am Schluß des Eingangsmelismas wird ein Kanon im Intervall der Sekunde versuchsweise ausgeführt, das zweite und das Schlußmelisma enthalten Kanons in der Prim. Symmetrie ist gewährleistet durch Ordnung der Stimmeinsätze in allen drei Kanons. Die St.-Victor-Hs. BN 15139 bietet ein voll entwickeltes Beispiel von doppeltem Kontrapunkt, nämlich *Transfretasse legitur*¹⁷. Hier findet keine Stimmkreuzung statt. Hier wird ein Hinweis auf Auffassungen von Stimmumfang und Entfernung, wie sie in der Renaissance entwickelt wurden, gegeben.

Ein letzter Gedanke: In dem Barock-Wort „inventiones“ (bei Bach) steckt eine gewisse Affinität zum mittelalterlichen Terminus. Bachs Gebrauch des Wortes mag zurückgeführt werden auf Farinas *Paduanen* (1627), B. Marinis Sammlung *Sonate, symphonie . . . con altre curiose e moderne inventioni* und G. B. Vitalis *Artificii Musicali* (1689)¹⁸. Letzteres Werk hat sogar gewisse Ähnlichkeiten mit Bachs *Inventio I* (in *capricio secondo* T. 1 und 5–6) und *Inventio VI* (*capricio primo*, Gegenbewegung und zweiteilige Struktur). *Inventiones* bedeutet in diesem Zusammenhang: musikalische Einfälle, die schon gefunden sind.

Ich habe bereits an anderer Stelle auf die mittelalterliche Bedeutung des Wortes „invenire“ hingewiesen. Genau genommen bedeutet es zur Zeit Francos (CS I, 132b) nicht nur „erfinden“ oder „komponieren“. Franco (und Odington, CS I, 247a) deutet auf etwas Umfassenderes¹⁹. Die Idee für die Komposition wurde buchstäblich in den zeitgenössischen, zur Verfügung stehenden Formeln gefunden, oder man kam selbst darauf. Bach behielt auch im wesentlichen ein unpersönliches Moment in seiner Auffassung von „inventiones“ bei, indem er Suchen und Finden von musikalischen Formeln dem Schaffensprozeß gleichsetzte. Falls Bach den Terminus „inventio“ aus seinen rhetorischen Studien als Schüler bezog²⁰, benutzte er ihn als Titel, z. B. *Inventio* für jedes Stück, nicht als Terminus „inventiones“ = Ideen.

Hermann Kretzschmar verstand diese Bedeutungsschattierung folgendermaßen: „Dazu gehört nach Bach zweierlei: man muß Inventionen, d. h. Einfälle haben oder finden, und man muß sie zweitens durchzuführen verstehen. Beides, meint er, ist eine leichte Sache. Seht Euch nur diese Stücke an: Wie habe ich meine Inventionen (Ideen) bekommen? Ich habe sie aus der Skala

¹⁵ Vgl. Anmerkung 3, A, 1.

¹⁶ E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 34. Gröninger erwähnt nur einen Kanon. Die Anfangsilbe des zweiten Verses enthält auch einen kurzen Kanon.

¹⁷ Folio 269. Vgl. Y. Rokseth, *Le Contrepoint Double Vers 1248*, *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 10–11.

¹⁸ Vgl. L. Torchi (Hrsg.), *L'Arte Musicale in Italia*, Bd. 4, S. 154; vollständiger Titel: *Artificii Musicali ne'quali si contengono Canoni in diverse maniere. Contrapunti doppii, Inventioni curiose, Capritii e sonate di Gio. Battista Vitali*. Auf S. 174 findet man eine dreistimmige *Sinfonia*.

¹⁹ Vgl. E. F. Flindell, *The Hybrid Conductus and the Origin of the Cantio*, AMS Abstracts 1970; Th. Gerold, *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris 1936, S. 328: im Hinblick auf CS I, 132b: invenire = trouver; L. Traube, *Einleitung in die lat. Philologie des Mittelalters*, München 1911 (Nachdr. 1965), S. 89. Traube zitiert R. Bacons *Opus Tertium* (1267): „Multi vero inveniuntur, qui sciunt loqui Graecum“ („gewiß kann man viele finden, die Griechisch sprechen können“).

²⁰ Vgl. H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 110; Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Leipzig 1915, 2. Aufl. „Inventio“ müßte, wenn die rhetorische Analogie standhalten sollte, dem Werk als solchem gleichgesetzt werden.

oder aus dem Dreiklang geholt“²¹. Der mittelalterliche Polyphonist fand seine Materialien unter anderen Umständen in den damaligen zeitgenössischen musikalischen Gebilden²², als wir sie in diesen Beispielen erkennen konnten.

Engführung und Sequenz: Viderunt, F 2 verso

Sequenz, Krebsgang, Krebsumkehrung und Wortdeutung: Naturas deus regulis, F 212 recto

²¹ H. Kretzschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 61.

²² Der Ursprung von Bachs Technik, eine ganze Invention aus einem am Anfang erscheinenden Motiv (z. B. Invention 14) zu entwickeln, kann auf den Ursprung des Rondellus im 12. Jahrhundert zurückgeführt werden. Vgl. F. L. Harrison, *Rota and Rondellus in English Medieval Music*, Proceedings of the Royal Musical Association, Bd. 86 (1959–60), S. 98f. Diese interessante Frage sprengt jedoch den Rahmen der vorliegenden Studie.

BERICHTE

Jean-Jacques Rousseau musicien.
 59. Hauptversammlung der Schweizerischen
 Musikforschenden Gesellschaft
 Biel, 20./21. Mai 1978
 von Peter Hagmann, Basel

Daß die vorjährige Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Biel und besonders auf der idyllisch gelegenen Petersinsel stattfand, hatte seine besondere Bewandnis: Man gedachte des 200. Todestages des Genfers Jean-Jacques Rousseau, der im Jahre 1765 einige Zeit auf der Halbinsel im Bielersee verbracht hat. *Jean-Jacques Rousseau musicien* – ein Kolloquium und ein Konzert vermittelten die Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit den vielschichtigen Problemen, die sich mit Rousseau als Komponisten und Musikdenker verbinden, und gaben darüber hinaus dem von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft getragenen Unternehmen einer Gesamtausgabe der musikalischen Werke Rousseaus einen kräftigen Anstoß.

Dem universellen Geiste Rousseaus entsprechend berührte das von Samuel Baud-Bovy (Genf) geleitete Kolloquium die verschiedensten Fragestellungen. Wulf Arlt (Basel) wies, indem er vom Vergleich eines Rousseauschen Beitrags in seinen beiden Fassungen für Diderots *Encyclopédie* und seinem eigenen *Dictionnaire de musique* ausging, auf die Eigenheiten im Verhältnis zwischen dem Nachdenken über Musik und deren Aufführung hin, wobei er einen besonderen Akzent auf die Auseinandersetzungen zwischen Rousseau und Rameau legte. Jean-Jacques Eigeldinger (Neuchâtel) berichtete über Rousseaus italienische Chansons, ihren Zusammenhang mit den venezianischen Gondelliedern und ihren Niederschlag in literarischen Zeugnissen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, etwa in Goethes *Italienischer Reise*. Mit Rousseau im *Dictionnaire* geäußerten Bemerkungen über den „Ranz des vaches“ befaßte sich Ernst Lichtenhahn (Neuchâtel/Basel), der hier auf die aktuellen Bezüge zu heutigen Fragen der Ethnomusikologie verwies. Dominique Muller (Lausanne/Basel) schließlich, der die Ausgabe der *Airs* und *Chansons* vorbereitet, gab im Sinne eines Zwischenberichts Kenntnis von den Editionsproblemen und steuerte Materialien zu einer Einschätzung der kompositorischen Tätigkeit Rousseaus bei. Die Referate sollen in einem der nächsten Bände der *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* publiziert werden.

Die Frage nach dem Musiker Rousseau, der sich stets als solcher verstand, wurde auch von der Praxis her angegangen. Unter dem Titel *Musique de Rousseau et autour de Rousseau* brachten Montserrat Figueras (Sopran), Pere Ros (Viola da gamba) und Hannes Meyer (Spinett) neben Werken von Clérambault, Rameau und Pergolesi einige Beispiele aus den posthum veröffentlichten *Consolations des misères de ma vie* zu lebendiger Aufführung. Die vom Auditorium der dargebotenen Musik entgegengebrachte Zurückhaltung verdeutlichte den Stellenwert, den unsere Tage dem Komponisten Rousseau zumessen; inwiefern sich hier eine Revision der gängigen Vorstellungen aufdrängt, werden die Arbeiten im Zusammenhang mit der geplanten Edition erweisen müssen.

ISME-Seminar in Bloomington, Indiana von Gudrun Henneberg, Bingen

Vom 2. bis 9. August 1978 hielt die International Society of Music Education ihr siebentes musikpädagogisches Forschungsseminar in Bloomington ab, mit 30 Teilnehmern aus den Vereinigten Staaten, Großbritannien, Argentinien, Australien, Polen, der Bundesrepublik Deutschland, Nigeria, Israel, Bulgarien, Österreich, Schweden, Finnland sowie Kanada, von denen die US-Amerikaner, und nach ihnen die Teilnehmer aus Großbritannien, überdurchschnittlich repräsentiert waren. Die ISME-Tagungen sind thematisch nicht gebunden, was angesichts der sehr unterschiedlichen Voraussetzungen im Schul- und Bildungswesen sowie im Universitätsbetrieb – oder in funktionsgleichen Ausbildungsinstitutionen – der Teilnehmerländer und der an diese Bedingungen anknüpfenden Fragestellungen kaum zu erreichen, aber auch nicht wünschenswert wäre. Der internationale Charakter ist Teil der Grundidee des Seminars.

Da die Referate als Kongreßbericht im *Journal of Research in Music Education* abgedruckt werden, mag es genügen, durch eine repräsentative Auswahl von Themen einen Eindruck des Gebotenen zu vermitteln: *Musical Performance Evaluation Ability: Toward a Model of Specificity* (H. E. Fiske, Kanada); *On the Perception of Rhythmic Forms by Physically Handicapped Children and Those of Low Intelligence in Comparison with Nonhandicapped Children* (H. Moog, Bundesrepublik Deutschland); *Unisex or 'Vive la Différence'? : Research on Sex Differences of Relevance to Musical Abilities* (R. Shuter-Dyson, England); *Pitch Concept Formation in Preschool Children* (C. R. Scott, USA); *Rhythmic Tasks with Three, Four, and Five Year-Old Children: A Study Made in Argentina after Edward Rainbow's Research Project* (A. L. Frega, Argentinien); *A Progress Report on a Three-Year Investigation of the Rhythmic Ability of Pre-School Aged Children* (E. Rainbow, USA); *Auditory Perception at the Pitch/Transient Boundary* (A. T. Hickman, England); *Musical, Spatial, and Verbal Abilities* (K. Karma, Finnland); *The Relationship of Music Discrimination Training to Reading and Associated Auditory Skills* (O. McMahon, Australien). Bereits aus den in diesen Referaten thematisierten Fragestellungen, mehr noch aber aus ihrer methodischen Erschließung durch Test-Reihen und aus diesen gewonnenen Statistiken geht hervor, daß der Bereich der musikpsychologischen Grundlagenforschung und ein an naturwissenschaftlichen Meßverfahren orientiertes Methodendenken dominierten. Spezifisch musikpädagogische Fragestellungen aus dem Bereich der Unterrichtsforschung, ebenso wie aktuelle musiksoziologische oder kulturanthropologische Probleme, traten demgegenüber ganz in den Hintergrund. Eine interessante Ausnahme war das Referat von L. J. New, Nigeria: *The Musical Background of Modern Igbo Children*. Historische Themenstellungen waren gar nicht vertreten.

Über die Gründe nachzudenken, die zu diesem einseitigen Selbstverständnis von Musikpädagogik, das in Bloomington repräsentiert wurde, geführt haben, würde hier zu weit führen. Ein – äußerer – liegt sicherlich in der zahlenmäßigen Überlegenheit der US-Amerikaner in dem Seminar. Daß aus den Reihen der Mitglieder der Research-Kommission selbst der Vorschlag gemacht wurde, im Rahmen des nächsten für 1980 geplanten Forschungsseminars eine Sektion einzurichten, die zu den anstehenden wissenschaftstheoretischen und methodischen Fragen Stellung nimmt, ist sicherlich ein wichtiges Ergebnis des Seminars 1978.

Internationales Symposium über Joseph Martin Kraus (1756–1792) in der Königlichen Musikalischen Akademie in Stockholm vom 15. bis 16. September 1978

von Volker Bungardt, Köln

Nach langen Jahren des Schweigens scheint sich in der Kraus-Forschung nun endlich eine entscheidende Wende abzuzeichnen. Es war und ist das Dilemma um diesen Mann und sein Werk, daß sie zwei verschiedenen Kulturbereichen angehören. Wie bekannt, wanderte Kraus in seinem 21. Lebensjahr von Deutschland nach Schweden aus und verbrachte den Rest seines Lebens als Königlich-Schwedischer Hofkapellmeister am Hofe Gustavs III. Niemand schien sich so recht verantwortlich zu fühlen für das ganze Œuvre von Kraus, und so kam es, daß bis heute die deutsche Musikforschung in Kraus den interessanten Sturm-und-Drang-Künstler sah, der in sich literarische und musikalische Begabungen vereinte, während in Schweden Kraus als der brillante Vertreter einer spezifisch schwedisch gefärbten Operntradition in der Nachfolge Glucks und bedeutender Exponenten der Gustavianischen Kulturepoche galt. ‚In Sachen Kraus‘ hat nun die Königliche Musikalische Akademie zum 200. Jahrestag der Auswanderung des Komponisten einen energischen Vorstoß gewagt und Wissenschaftler beider beteiligter Nationen zu einem gemeinsamen Symposium eingeladen. Über zwei Punkte war man sich schnell einig: daß die bisher vorliegenden Forschungsergebnisse nichts anderes sein können als eine erste Bestandsaufnahme und vorsichtige Interpretation, und daß nun in gemeinsamer Anstrengung der Versuch unternommen werden müsse, der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Mannes die wissenschaftlich erschöpfende Grundlage zu geben. Denn außer einer liebevoll zusammengetragenen Biographie, die inzwischen auch schon über fünfzig Jahre alt ist, und zweier Studien über seine Opern und die Klavierlieder, liegt neben verstreuten Zeitschriftenartikeln nichts vor. Hoffnungsvoller Lichtblick zum Auftakt der Veranstaltung war das Buch von Irmgard Leux-Henschen: eine kommentierte Kraus-Briefausgabe, die in Schweden und Deutschland gleichzeitig erschien. Die vier Referate des Symposions (die übrigens in schriftlicher Form erscheinen sollen) näherten sich auf verschiedenen Wegen dem Phänomen Kraus. Friedrich W. Riedel (Mainz) stellte unter seinem Thema *Von Joseph Martin Kraus zu E. T. A. Hoffmann. Sturm und Drang, Klassizismus und Romantik in der Musikästhetik der Goethezeit* aufschlußreiches Material zusammen, das die Virulenz literarisch-musikalischer Doppelbegabungen in Zeiten des kulturellen Umbruchs an Beispielen deutlich machte. Dabei ergaben sich interessante Aspekte hinsichtlich frühromantischer Gedankengänge in der musikästhetischen Auseinandersetzung zwischen Vertretern des Rationalismus und des Sturm und Drang. Auch Hans Eppstein (Stockholm) streifte in seinem Beitrag *Über Kraus' Instrumentalmusik* diese Problematik, als er versuchte, gewisse, noch längst nicht definitiv ausgeforschte Stileigentümlichkeiten in Kraus' Orchestersatz, seiner Instrumentenbehandlung und vor allem seiner Entfaltung des musikalischen Materials stilistisch einzuordnen. Dabei ergab sich die Notwendigkeit, ständig erneut darauf hinzuweisen, daß mit dem der Literaturwissenschaft entlehnten Begriff des „Sturm und Drang“ eine Klärung hier nicht erzielt werden kann. Fazit seiner Ausführungen war dann auch das Eingeständnis, daß Kraus' Orchesterstil solange ohne Heimat bleiben müsse, solange man sich nicht auf bestimmte, definierte Stilmerkmale für eine Kunst einigen könne, die offensichtlich neben der Hochklassik Haydns, Mozarts und anderer gänzlich abweichende Ziele verfolgte. Man denke nur an den vor- und nachrevolutionären französischen Orchesterstil, der auf die europäische Musikszene einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausübte. Hier zu endgültigen Urteilen zu kommen, bedarf es noch großer Anstrengungen, und gerade hier vermißte man die immer noch ausstehende Detailforschung zur

Sinfonik und Kammermusik von Kraus. Irmgard Leux-Henschen (Stockholm) ging in ihrem Referat *Joseph Martin Kraus' literarischer Einsatz als Briefschreiber und Polemiker* auf die Rolle ein, die Kraus in seiner Stockholmer Zeit als Propagandist Gluckscher Reformideen gespielt hat. Offensichtlich setzte Kraus, der noch in Deutschland anonym eine polemische Streitschrift mit dem Titel *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* herausgab, seine durch den literarischen Sturm und Drang geprägte Auseinandersetzung mit den rationalistischen Strömungen im Musikbetrieb seiner Zeit fort. Interessante und wertvolle Aufschlüsse ergeben sich dabei bezeichnenderweise auch für die schwedische Literaturforschung, weil offenbar Kraus den „Leibdichter“ Gustavs III., Johan Henrik Kellgren, zu Gluck bekehrte, also Kraus die treibende Kraft der Gluck-Pflege auf diesem nördlichen Vorposten war. Der Berichterstatter hob eine bisher nicht beachtete Facette im Schaffen des Komponisten hervor, Bemerkungen über seinen zwar kleinen doch hochstehenden Beitrag zum Klavierlied dieser Zeit. Kraus stellt sich in seinem künstlerischen Ernst auch in den kleinen Liedformen als Antipode des gleichzeitig schaffenden Johann Friedrich Reichardt dar, und steht in einer Linie mit Gluck, Haydn und Mozart als Oden- bzw. Liedkomponist.

Ein Fazit dieses Symposions zu ziehen, fällt nicht leicht, wurden doch mehr Fragen aufgeworfen als gelöst. Im Endergebnis aber wurde bei allen Beteiligten der Wille deutlich, nun gemeinsam weiterzuarbeiten. Erste Ansätze sind gemacht. Neudrucke seiner Sinfonien und seiner Lieder sind in Vorbereitung, eine schwedisch-deutsche Kraus-Gesellschaft hat sich konstituiert und ein nächstes Symposion ist in Vorbereitung. Man will sich wiedertreffen in Buchen im Odenwald im Jahre 1980 und hofft, erste Ergebnisse der Zusammenarbeit präsentieren zu können.

Musik in Humanismus und Renaissance. Arbeitstagung in Lörrach vom 10. bis 12. Oktober 1978 von Silke Leopold, Hamburg

Erstmalig seit ihrer Gründung hatte die Senatskommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu einem musikwissenschaftlichen Kolloquium eingeladen, obwohl dieses Fachgebiet von keinem ihrer Mitglieder repräsentiert wird. Das Bewußtsein der Bedeutung von Musik im humanistischen Kulturzusammenhang mag hierfür ebenso ausschlaggebend gewesen sein wie der Wunsch nach interdisziplinärer Öffnung. An der von Walter Rüegg (Bern) minuziös organisierten Veranstaltung nahmen neben den Mitgliedern der Kommission hauptsächlich Musikforscher aus der Schweiz und der Bundesrepublik teil. Ein thematisch vorbereitendes Konzert der Gruppe 78 für alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis eröffnete die Tagung. Interdisziplinäre Aspekte standen auch bei den Referaten im Vordergrund: das Verhältnis von Dichtung und Musik in den Beiträgen von Kurt von Fischer (*Sprache und Musik im Trecento – Zur Frage einer sogenannten Frührenaissance*) und Wulf Arlt (*Zum Verhältnis von Sprache und Musik im 15. Jahrhundert*), die „Musik in Wissenschaft und Bildung“ bei Werner F. Kümmel (*Musik und Medizin im Humanismus*), Hans F. Plett (*Poeta musicus; über das Verhältnis von humanistischer Rhetorik und Poetik zur Musik*) und Klaus W. Niemöller (*Zum Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im*

deutschen Bildungssystem der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts), die „*Musik im Zusammenwirken der Künste*“ bei Wolfgang Osthoff (*Humanistische Elemente in der Theatermusik des 15. und 16. Jahrhunderts*), Stefan Kunze (*Deutung und Umdeutung der Antike in der Musik des 16. Jahrhunderts*) und Carl Dahlhaus (*Musikalischer Humanismus als Manierismus*). Die zum Teil recht lebhaften Diskussionen zeigten eines abermals in aller Deutlichkeit: wie wichtig neben fachinterner Forschung auch der ständige Dialog mit anderen Fächern und die Auseinandersetzung mit deren Methoden ist. Es werden sicher noch viele interdisziplinäre Veranstaltungen dieser Art nötig sein, um die gegenseitigen Ressentiments der Fächer untereinander und besonders die latente Geringschätzung der „kleinen“ Disziplinen wie Musikwissenschaft abzubauen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Nachtrag Wintersemester 1978/79

Aachen. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Richard Wagner und seine Zeit (2).

Regensburg. Lehrbeauftragter Dr. R. M. BRANDL: Probleme der vergleichenden Musikforschung (Blockkurs).

Würzburg. Lehrbeauftragter Dr. F. ZAMINER: Ü: Die Harmonik des Ptolemäus (2).

Lehrbeauftragter Dr. G. DODERER: Ü: Wechselwirkung zwischen Instrument (Orgel/Cembalo/Clavichord) und Komposition in Südeuropa (2).

Sommersemester 1979

Aachen. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Wolfgang Amadeus Mozart (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Grund-S: Übungen zur Musik der Renaissance (2) – Grund-S: Tabulaturen (durch Frau Dr. V. GUTMANN) (1) – Arbeitsgemeinschaft: Aleatorische Musik (2) – Arbeitsgemeinschaft zu Fragen vergleichender Musikwissenschaft: Tanzmusik des Mittelalters und andalusische Nuba (gem. mit Prof. Dr. W. ARLT) (2) – *Ethnomusikologie*: Übungen zur Musik der Naturvölker (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg i./Br.) (3).

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte der Bach-Forschung (2) – Haupt-S IV: Übungen zur Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (2) – S: Theorie und Praxis der musikalischen Komposition im 16. und 17. Jahrhundert (mit Übungen) (2) – Arbeitsgemeinschaft zur älteren Musikgeschichte (14täglich 2) – Arbeitsgemeinschaft für Fragen vergleichender Musikwissenschaft: Tanzmusik des Mittelalters und andalusische Nuba (gem. mit Prof. Dr. H. OESCH) (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Die Musik in der Kunst- und Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts II (2).

PD Dr. M. HAAS: Musica in der Wissenschaftsgeschichte des 13. Jahrhunderts (mit Übungen) (14täglich 2) – Grund-S: Paläographie der Musik IV: Aufzeichnungsweisen des späten 15. bis zum 17. Jahrhundert (2).

Lektorin Dr. N. van DEUSEN: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. K. KROPFINGER: Geschichte der Sinfonie III (2) – Pros: Übungen zur Vorlesung Geschichte der Sinfonie III (3) – Haupt-S: E. T. A. Hoffmann als Musikkritiker (3).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Geschichte des Konzerts (2) – Pros: Anfänge der Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: „Wozzeck“ von Berg (2) – Doktoranden-Colloquium (2).

Dr. R. ELVERS: Einführung in die Musikbibliographie (2).

B. SMITH: Ü: Einführung in die polyphonen Kompositionstechniken der Kunstmusik bis 1600 (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Fragen der Medienästhetik II (2).

Dr. F. ZAMINER: S: Vers- u. Rhythmuslehren im Mittelalter (2).

N. N.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Ü: Instrumentenkunde (2) –

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

Musikgeschichtliche Übungen (2) – Übungen zur Vorlesung Geschichte des Konzerts (2).

Abteilung Musikethnologie. Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Einführung in die Ethnographie des Tanzes II (2) – Haupt-S: Melodieformen: Struktur und Analyse anhand ein- und mehrstimmiger Beispiele (2).

Dr. R. M. BRANDL: Die Volksmusik der Insel Karpathos (Griechenland) (2) – S: Aspekte irisch-schottischer Volksmusik (2).

A. K. SCHALLER: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) – Transkription II (2).

Lehrbeauftragte Frau Dr. H. NIXDORFF: Instrumentenkunde I (2).

Lehrbeauftragter Dr. H. TOUMA: Ü: Die andalusische Nuba Nordafrikas in Marokko, Algerien und Tunesien II (2) – Pros: Einführung in die arabische Musik (2).

N. N.: Ü: Ausgewählte Themen der Vergleichenden Musikwissenschaft.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Forschungsfreiemester.

Frau Prof. Dr. H. de la MOTTE-HABER: Psychologische Fundierungen musiktheoretischer Vorstellungen (mit Übungen) (2) – S: Analyse exemplarischer Formen (2) – S: Empirische Forschung in der Musikwissenschaft – ausgewählte Literatur (2).

Dr. Th.-M. LANGNER: Robert Schumann und die Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts (2) – Die Kammermusik Beethovens (2).

Dr. P. NITSCHKE: Haupt-S: Ästhetik der Instrumentation (2) – Pros: Mendelssohn und die Gattungen (2).

M. ZIMMERMANN: Pros: Das Musikalische (2) – Pros: Maurice Ravel (2).

Berlin. *Pädagogische Hochschule.* Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Haupt-S: Geschichte der Klaviermusik III: Von Schubert bis Brahms (2) – Pros: Musikalische Analyse. Theorie und Praxis (2).

Prof. Dr. W. BURDE: Haupt-S: Musik des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg (2) – Pros: Übungen zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) – Einführungskurs: Die Musik des Mittelalters (2).

Dr. H. DANUSER: Pros: Johann Sebastian Bach und seine Zeit (2) – Einführungskurs: Das Streichquartett I: Von Haydn bis Beethoven (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Entwurf einer Geschichte der Musik II (2) – S: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (gem. mit Prof. LÜTHI) (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Die kirchenmusikalischen Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1) – Pros: Deutsche Liedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts (2).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Claudio Monteverdi: Prima und seconda prattica (1) – Ü: Übung zur Vorlesung (2).

Pater R. BANNWART: „Schola Gregoriana“ (2).

Dr. J. MAEHDER: Musikästhetik (2) – Ausgewählte Werke der Musik von 1950 bis 1978 (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. Kl. RÖNNAU: Johann Sebastian Bach (2) – Haupt-S: Probleme der musikalischen Editionstechnik (2) – Ü: Zur Beschreibung musikalischer Werke (2).

Dr. Chr. AHRENS: Pros: Entwicklungen der Neuen Musik seit dem Ersten Weltkrieg (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Modal- und frühe Mensuralnotation (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die europäische Musik von 1450 bis 1700 (Musikgeschichte II) (2) – S: Die Requiemvertonungen des 19. Jahrhunderts (2) – S: Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Haupt-S: Quellenkritik und Editionstechnik (Musik des 17. und 18. Jahrhunderts) (2) – S: Doktorandenseminar (1) – S: Musikwissenschaftliche Bibliographie und Methodik (G) (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Seminar zur Formenanalyse (H) (2) – S: Seminar zur Formenlehre der Musik: Das Sonatenprinzip (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Vom Singspiel zum Gesamtkunstwerk (1) – Temperierung und reine Stimmung (2) – S: Tonsystem und Intonation (gem. mit Dr. A. SCHNEIDER) (2) – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: S: Richard Strauss (2).

Frau Dr. Marianne BRÖCKER: S: Einführung in die Musikethnologie (2).

Dr. R. CADENBACH: S: Cursorische Lektüre einiger neuerer musikästhetischer Arbeiten (1) – S: Seminar zur Formenanalyse ausgewählter Streichquartette (Wolf, Reger, Pfitzner) (2).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Orchestermusik der Romantik (2) – Haupt-S: Kompositionstechnische Probleme im Spätwerk von Brahms (2) – Pros: Die Streichquartette Beethovens (2) – Pros: Zur Geschichte der Formenlehre.

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Allgemeine Musikgeschichte III (2) – Haupt-S: J. S. Bachs Kantaten (2) – Pros: Geschichte der Suite (2) – Ü: Berlioz' Instrumentationslehre und ihre Bearbeitung durch R. Strauss (2).

Prof. P. KÖTTERS: Die Wiener Klassik (1).

Dr. B. DOPHEIDE: S: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Dr. G. KAPPNER: Liturgik und Hymnologie (14täglich 3).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Beethovens Fidelio (2) – Haupt-S: Das mehrstimmige deutsche Lied um 1600 (2) – Pros: Der Generalbaß im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Die Streichquartette Franz Schuberts (2) – Haupt-S: Alban Bergs Frühwerke (2) – Colloquium: Volksmusik und Volksmusikforschung (2).

Frau Dr. H. LÜHNING: Ü: Richard Wagner I: Der fliegende Holländer (2).

Frankfurt a.M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Beethoven (2) – S: Die Messe im 15. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. H. HUCKE) (3) – Ober-S: Musik des Trecento (2) – Ober-S: (f. Doktoranden): Methodenprobleme (14täglich 2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Einführung in die musikalische Akustik (1) – Pros: Stilerkennungsübungen (2) – S: Grundprobleme der sinfonischen Gestaltung nach Beethoven bis zur Gegenwart (3) – Ober-S (f. Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Geschichte des Oratoriums (3) – Pros: Weiße Mensuralnotation (2) – S: Theoretiker-Lektüre (lat.) Tinctoris (gem. mit Akad. Oberrat P. CAHN) (2) – Ober-S (f. Doktoranden): Probleme der Opernforschung II (14täglich 2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Editionsprobleme des Gregorianischen Gesangs (2) – S: Die Messe im 15. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (3) – Ober-S (f. Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (3) – Pros: Einführung in die Werkinterpretation (2) – Ober-S: Zur Theorie und Geschichte des Musikverstehens (2) – Ober-S (f. Doktoranden): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (14täglich 2).

Akad. Oberrat P. CAHN: S: Theoretiker-Lektüre (lat.): Tinctoris (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – S: Zur Entwicklung der Kompositionstechnik seit 1945 (2).

Exkursion im Zusammenhang mit dem Seminar: Die Messe im 15. Jahrhundert zur Bayerischen Staatsbibliothek München, 5 Tage in der 2. Junihälfte, FINSCHER, HORTSCHANSKY u. HUCKE.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: S: Angewandte Musikwissenschaft (II) (2) – Bernd Alois Zimmermann (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Wende des Mittelalters (2) – S: Lektüre von Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts (2) – Joh. Seb. Bachs „Clavier-Übung (IV)“: Goldberg-Variationen (2) – Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2).

Priv.-Doz. Dr. F. RECKOW: Von der Ars antiqua zur Ars nova: Grundlagen der spätmittelalterlichen Musikgeschichte (3).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Grundlagen der musikalischen Volkskunde (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens (zus. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. H.-P. HALLER, Prof. Dr. Cl. HOLM, Prof. Kl. HUBER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Variation – Phantasie – Improvisation (2) – Ü: Lektüre neuer musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen (1).

Dr. W. RUF: S: Methoden der Musikwissenschaft (2) – Kurs: Instrumentation (2).

Lehrbeauftragter Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Schulbuchkritik (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. FROBENIUS: S: Lektüre: Jacobus v. Lüttich, *Speculum musicae* VII (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. KORISHELI: S: Zur Entwicklung des Jazz nach 1950 (2).

Lehrbeauftragter Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Vergleichende Übungen zum italienischen und englischen Madrigal (2).

Lehrbeauftragter Dr. N. SCHNEIDER: S: Ausdruckspsychologische Grundlagen des Musikverstehens (2).

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

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. TAGLIAVINI: *Le langage musical d'Olivier Messiaen* (2) – Pros: *Elaborations d'œuvres anciennes au 20e siècle* (1) – S: *La variation au 19e siècle* (1) – *Imitierender und fugierter Kontrapunkt* (1) – *Interpretationsprobleme der Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*.

Priv.-Doz. Dr. J. STENZL: *Répétition de l'histoire musicale, I: le motet* (1) – *Tabulaturen* (1) – „*Analyses didactiques*“: *Oeuvres de Debussy, Stravinsky, Schoenberg et Webern* (1) – *Das Verhältnis von Literatur und Musik um 1800. Lektüre ausgewählter Texte von Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann* (gem. mit Prof. P. H. NEUMANN) (14täglich 2).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: *Einführung in die Musiksoziologie* (2) – Pros: *Grundlagen der elektroakustischen Aufnahmetechnik* (4) – S: *Soziologie der Musikberufe* (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: *Einführung in die Musikpsychologie* (2) – S: *Zur Musik in Fernsehsendungen für Kinder* (2) – S: *Ausgewählte Probleme der Musikpsychologie* (2).

Dr. E. REIMER: Pros: *Einführung in die Sozialgeschichte der Musik: Mittelalter* (2) – S: *Die Bachforschung seit 1950* (2) – S: *Musikalische Hermeneutik* (2).

Prof. Dr. W. PAPE: Pros: *Die Entwicklung des Jazz* (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Pros: *Klangbeispiele zur Instrumentalmusik des 17. bis 19. Jahrhunderts – Stilgeschichtliche Einordnung und Interpretation* (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: *Das Instrumentalwerk J. S. Bachs und G. F. Händels* (4) – Ü: *Übungen im Entziffern von Lauten- und Orgeltabulaturen* (2) – *Doktoranden-Kolloquium* (1).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: *Musikgeschichte im Überblick IV* (2) – S: *Grundlagen der Musikgeschichte* (2) – Ü: *Der Schaffensprozeß bei Giuseppe Verdi* (2).

Dr. H.-P. HESSE: *Grundlagen der Musikpsychologie und Musiktherapie* (2).

Dr. R. FANSELAU: S: *Die heutige Avantgarde: Ligeti, Penderecki, Lutosławski* (2).

Dr. B. SUCHLA: Ü: *Theoretikerlektüre: Johannes de Grocheo, De musica* (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: *Kolloquium: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten* (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: *Musik und Tanz III* (2) – *Musikhistorisches Pros II* (2) – *Musikhistorisches S* (2) – *Musikhistorisches Konversatorium IV* (2) – *Übungen an Tonbeispielen* (1) – *Musikhistorisches Praktikum* (2) – *Privatissimum* (f. Diplomanden u. Dissertanten) (2).

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

Prof. Dr. W. SUPPAN: *Einführung in die Arabische Musik* (2).

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

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. FLOROS: Pros: Die romantische Oper (3) – Ü: Choral- und Modalnotation (3) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: Haupt-S: Kirchenmusik des Österreichischen Barocks (mit Exkursion nach Klosterneuburg, Melk, Göttweig und Wien) (4) – Seminar für Doktoranden (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: Ü: Werkanalyse I (3) – Ü: Übung zum Klavierlied im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Alte Musik im Spannungsfeld moderner Interpretation (14täglich 2).

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

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Die Motette im Wandel der Zeiten II (2).

Priv.-Doz. Dr. F. RECKOW (Gastprofessur): Musikgeschichte im frühen Mittelalter: Grundzüge der Formung einer musikalischen Kultur (2) – S: Mehrstimmige Musik im 12. und 13. Jahrhundert (3) – Ü: Lektüre ausgewählter Musiktraktate des frühen und hohen Mittelalters (mit Bezug auf die Vorlesung) (3).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Haupt-S: Vergleichendes Seminar zu semantischen Aspekten der Musik und der Bildenden Kunst (gem. mit Prof. Dr. W. DÖMLING, Prof. Dr. K. HERDING, Dr. K.-H. MEYER) (3) – Pros: „Neue Musik“ als Gegenstand musiksoziologischer Interpretationen (2) – Ü: Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken der Systematischen Musikwissenschaft (2) – Seminar für Doktoranden (1).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Von der musikalischen Akustik zur Musikpsychologie. Zur Entwicklung musiksystematischen Denkens in den letzten zwei Jahrhunderten (2).

Dr. H.-P. HESSE: Grundkurs: Musikalische Akustik (3).

Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Musikinstrumente Südasiens (2).

Dr. A. BEURMANN: Praktikum: Elektronische Musikinstrumente in ihrer Anwendung (14täglich 2).

Dipl.-Ing. A. HEYNA: Ü: Elektroakustik und ihre Anwendung in der Musik. Theoretischer Teil (monatlich 4) – Elektroakustik und ihre Anwendung in der Musik. Praktischer Teil (monatlich 4).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Monteverdi (2) – Pros: Übungen zur Geschichte der Suite (2) – S: Das Zitat in der Musik (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Priv.-Doz. Dr. W. SEIDEL: Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte (2) – Musik der Bach-Familie (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Lehrbeauftragter Dr. M. BIELITZ: Einführung in die Musikgeschichte II (2).

Lehrbeauftragter Prof. H. VOGT: Musik nach 1945 (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Musikwissenschaftliche Terminologie (2) – Volksmusik in Mitteleuropa (2) – Musikanschauung der Neuzeit (2) – Beethoven (2) – Dissertantenkonversationsatorium (2).

Lehrbeauftragter Dr. W. DEUTSCH: Einführung in die Psychoakustik (2).

Dr. M. SCHNEIDER: Paläographie I (2).

Lehrbeauftragter Dr. E. KUBITSCHEK: Figurenlehre im Barockzeitalter (2).

Seminar für Schulmusik. Dr. B. WIND: Musikgeschichte der Renaissance (2) – Musikgeschichte der Wiener Klassik (2).

Prof. W. KURZ: Allgemeine Kulturkunde für Musikerzieher (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. BREIG: Epochen der Musikgeschichte (2) – Geschichte der Motette (2) – S: Die Klaviermusik von Claude Debussy (2) – S: Zur Geschichte der Notation (2).

Dr. P.-M. FISCHER (Studio für Elektronische Musik): Bausteine Elektronischer Musik (1) – Praktikum I (5) – Praktikum II (5).

Kassel. Gastprofessor E. COWIE: S: Die neue Wiener Schule (3) – S: Beethovens Klaviersonaten. Eine vergleichende Analyse (3).

Prof. Dr. G. REBSCHER: S: Politische Aspekte der Populärmusik (1) – S: Vogelstimmen in der Musik (1).

Prof. Dr. H. RÖSING: Geschichte und Ästhetik der elektronischen Musik (2) – S: Musikalische Begabung und ihre Meßbarkeit (2) – Ü: Ausgewählte Fragen zur systematischen Musikwissenschaft (2).

Prof. W. SONS: S: Engagierte Musik im 20. Jahrhundert (2).

Kiel. Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Beethoven – und die Folgen (2) – Haupt-S: Probleme der Kompositionslehre im 19. Jahrhundert (gem. mit Dr. B. SPONHEUER) (2) – S: Schuberts Kammermusik (gem. mit Prof. Dr. K. GUDEWILL) (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: S: Übungen zu Michael Praetorius' Syntagma Musicum (2).

Dr. H. W. SCHWAB: Einführung in die Sozialgeschichte der Musik (2) – S: Lektüre und Interpretation ausgewählter Quellen zur Sozialgeschichte der Musik (2) – Franz Schubert (2) (HIMG Lübeck) – S: Wissenschaftliche Interpretation ausgewählter Werke Franz Schuberts (2) (HIMG Lübeck) – Besprechung schriftlicher Arbeiten (1) (HIMG Lübeck).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Beethoven: „Leonore“ und „Fidelio“ (2) – S: Anton Webern (3).

Dr. B. SPONHEUER: S: Aspekte der Musikästhetik Robert Schumanns (2).

Dr. W. STEINBECK: S: Tristan und Isolde (2).

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

Dr. A. EDLER: S: Robert Schumann (2) (HIMG Lübeck) – Musikgeschichte III (2) (HIMG Lübeck) – S: Das lyrische Klavierstück im 19. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck) – Kolloquium für Schulmusiker (1) (HIMG Lübeck).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels (3) – Pros A: Die neapolitanische Oper in der Zeit von etwa 1680 bis etwa 1760 (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Monteverdi (2) – Haupt-S C: Charles E. Ives (2) – Pros D: Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Geschichte der Symphonie (2) – Haupt-S A: Franz Schubert und sein Werk (2) – Pros E: Zur Ornamentik bei den Wiener Klassikern (2).

Dr. D. ALTENBURG: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde (1) – Ü: Katalogisierung von Musikinstrumenten (in Verbindung mit dem Kölnischen Museum) (1).

Dr. G. HELDT: Tabulaturen (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente Südost-Asiens (2) – Pros B: Musikstile im pazifischen Raum (2) – Ü: Schrifttum zur Musik Südost-Asiens (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die trad. Musik Japans im 20. Jahrhundert (2) – Transkriptionsübung (2) – Kolloquium (privatissime): „The Ethnomusicologist“ von M. Hood (2) – Haupt-S B: Das Problem der hist. Entwicklung in der afrikanischen Musik (gem. mit Prof. Dr. K. P. WACHSMANN) (2).

Prof. Dr. K. P. WACHSMANN: Theorien der Organologie (2) – Übung (privatissime): Wahrnehmung und Erinnerung fremden Musikgutes (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Akustische und gehörorientierte Analyseverfahren für Schallvorgänge der Musik (2) – Pros C: Einführung in aufnahmetechnische Verfahren (4).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in psychoakustische und hörpsychologische Arbeitsmethoden der Musikalischen Akustik (2).

Dr. R.-D. WEYER: Akustische Übung: Einführung in Meßmethoden der Musikalischen Akustik (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Forschungssemester.

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Musik der Antike und des Mittelalters (2) – Pros: Die Gregorianik (2) – Haupt-S: Die katholische Kirchenmusik der Klassik und Frühromantik (2) – Ober-S: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Musik für Klavierinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart (2) – Pros: Musikalische Akustik und Systematik der Musikinstrumente (gem. mit G. CORINTH) (2) – Haupt-S: Fantasie und improvisatorischer Stil in der Instrumentalmusik (2) – Ober-S: Stilkundliche Übungen (2) – Ü: Musikalische Landeskunde: Österreichische Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2) – Orgelkundliche Exkursion nach Österreich (gem. mit FB 25. Prof. P. A. STADTMÜLLER).

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

Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Pros: Das moderne französische Chanson (2) (gem. mit G. DÖRR).

Prof. S. CELIBIDACHE: Musikalische Phänomenologie (n. V.)

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

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Richard Wagner und das 19. Jahrhundert (2) – S: Geschichte der mittelalterlichen Motette (2) – S: Richard Wagner: „Der Fliegende Holländer“ (2) – Forschungsseminar: Neuere musikwissenschaftliche Forschungen (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Zwischen Barock und Klassik: Der neue Stil in der Instrumentalmusik (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (2) – Pros: Quellenkunde und Paläographie des gregorianischen Chorals (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Orgelbau und Orgelkomposition in Deutschland II (1).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Pros: Verdis „Traviata“ (2) – S: Musikalischer Manierismus (2) – S: Musikalische Novellen (gem. mit Prof. Dr. D. BÄNSCH) (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Psalmvertonungen vom Mittelalter bis Strawinsky (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Der Basso ostinato in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT und Prof. Dr. J. EPPELSHEIM) (14täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Klaviermusik zu vier Händen von Mozart und Schubert (2) – Ü: Übung zur Praxis und Theorie der Fuge (3).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Orchesterwerke der Wiener Klassik (2) – Haupt-S: Bachs Wohltemperiertes Klavier (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) – Ü: Quellen und Theorien zu den Ursprüngen abendländischer Mehrstimmigkeit (3) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (2).

Akad. Rat Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche (3).

Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (4) – Ü: Claudio Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea“ (2).

Dr. H. M. SCHMID: Ü: Wagners „Rheingold“ (3).

Frau R. STELZLE: Ü: Die Notre-Dame-Schule (3).

Lehrbeauftragter Dr. K. RUHLAND: Übung zur Gregorianik (2).

Lehrbeauftragter Dr. H. SCHMID: Ü: Orgelpfeifen- und Glockenmessungen des Mittelalters (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Instrumentalmusik des Mittelalters und der Frührenaissance (2) – S: Das Kunstlied von 1750 bis 1900 – S: Die Musikanschauung im 20. Jahrhundert: Das Schrifttum zu Ästhetik, Philosophie und Theorie der Musik (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Messe–Motette–Madrigal, europäische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Ü: Übungen zur Vorlesung (2) – Musikanschauungen von der Antike bis zum Ende des Mittelalters (2).

Prof. Dr. R. REUTER: Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (2) – Zyklische Formen in der europäischen Musikgeschichte (2) – S: Instrumentenkunde I: Systematik, Idiophone, Membranophone (2) – S: Die musikerzieherische Aufgabe der Instrumentenmuseen, dargestellt am bis 1980 einzurichtenden Westf. Orgelmuseum (2) – S: Die kompositorische Praxis bis 1600 und ihre Beziehungen zur zeitgenössischen Musiktheorie (2).

Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick II (2) – S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (2) – S: Strukturwissenschaftliche Darstellung von Tonsätzen: Berliner Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (2) – S: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik (H. H. Eggebrecht) (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Dr. W. VOIGT: Ü: Forschungsbereiche und -methoden der Musikpsychologie (2).

Oldenburg. Prof. Dr. F. RITZEL: S: Untersuchungen zur Sozialisation (2) – S: Analyse Elektronischer Musik (2) – S: Filmmusik (2).

Prof. Dr. W. M. STROH: S: Einführung in die Theorie kommunikativer Tätigkeit (2) – Kommunikative Tätigkeit als Aneignung der Wirklichkeit – Sprache und Musik (4) – Ü: Untersuchungen zur Tätigkeit in Kommunikationssituationen mit Musik (2).

Prof. Dr. R. ZUR LIPPE: Grundfragen der Ästhetik (2).

Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: S: Analyse von Produktionen des Oldenburger Staatstheaters (2) – S: Realismusprobleme in der Musik und beim Komponieren (2) – Ü: Elektronische Musik. Komplexe Produktionsverfahren.

Akad. Rat Dr. P. SCHLEUNING: S: Musikalische Materialanalyse (2) – Untersuchungen zur Tätigkeit in Kommunikationssituationen mit Musik (2).

G. MEYER-DENKMANN: Ü: Improvisationskonzepte zur kommunikativen Tätigkeit (2).

Osnabrück. Nicht gemeldet.

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Musikgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart (1) – Pros: Zur Musik im 20. Jahrhundert (2) – Ü: Werkanalyse I (1).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Musik in Ostasien (2).

Frau Dr. Margarethe LANDWEHR von PRAGENAU: Ü: Quellenkunde zum 15./16. Jahrhundert (1).

W. SIEBER: Ü: Umweltmusik (1).

Lehrbeauftragter Dr. H. STEGER: Ü: Die symphonische Dichtung bei Franz Liszt (1).

Lehrbeauftragter E. KRAUS: Ü: Orgeln des Regensburger Raumes (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Die Musik der Niederländer II (2) – Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Außenseiter der modernen Musik um 1900 (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Romantische Klaviermusik (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: „Form“ in der Musik (2).

Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Zur Geschichte der Oper (2) – Pros. II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Hanns Eisler (2) – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk IV (gem. mit Dr. U. THOMSON und Frau Dr. S. GROSSMANN-VENDREY) (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: W. A. Mozart und die Sinfonie (2).

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

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV (14täglich 2) – Die Musik der Eskimo und Indianer (14täglich 1).

Prof. Dr. G. GRUBER: Beethovens 9. Symphonie und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (14täglich 2) – S: Richard Wagners „Parsifal“ (14täglich 1).

Frau Dr. Sibylle DAHMS: Pros: Tänze und Tanzmusik der Mozartzeit (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: W. A. Mozarts Kirchenmusik (2) – Pros: Notationskunde: Von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: S: Einführung in die musikhistorische Analyse (mit praktischen Beispielen) (2).

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

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Parodie und Kontrafaktur (1) – S: Boethius, De institutione musica (gem. mit Prof. Dr. G. WILLE) (2) – S: Bachs Parodieverfahren, Rekonstruktion verlorener parodierter Sätze Bachs (3) – S: Beethovens Streichquartette, analytische Übung (2).

Prof. Dr. W. DÜRR: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert (1).

Prof. Dr. A. FEIL: Musik als Geschichte: 1750–1950 (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Das italienische Madrigal (2) – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Stimmungen und Temperaturen, theoretisch und praktisch (am Cembalo) (3) – S: Analyse Bachscher Musik (3) – S: Musik nach 1949 (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Der junge Bruckner (4) – Dissertantenseminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Musikwissenschaftliches Praktikum. Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Doz. Dr. W. PASS, Dr. C. HARTEN und Dr. H. SEIFERT) (6).

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

Prof. Dr. H.-D. KLEIN, Prof. Dr. G. GRUBER und Doz. Dr. T. ANTONICEK: Musikwissenschaftlich-philosophisches Konversatorium (2).

Doz. Dr. W. PASS: Der gregorianische Gesang und die Probleme der Semiologie II (2) – Minnesang II (2) – Pros IV: Wiens Musikleben um 1900 (2) – S: Wiens Musikleben im Hoch- und Spätmittelalter (2) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse (2) – Das Musiktheater des Expressionismus (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1).

Doz. Dr. J. F. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).

Doz. Dr. L. M. KANTNER: Italienische Oper zwischen Klassik und Romantik (2).

Doz. Dr. T. ANTONICEK: Die Musik in Österreich nach 1800 (2) – Entstehung und Frühgeschichte der Oper IV (2).

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

Lektor Dr. W. A. DEUTSCH: Übungen zur musikalischen Schallforschung (2).

Lektor Dr. N. TSCHULIK: Übungen zur Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik IV (unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters) (2).

Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Phonogrammarchivs-Praktikum (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Josquin, Isaac und die Anfänge der klassischen Vokalpolyphonie (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. M. JUST) (2) – Ü: Ockeghem und die Musik seiner Zeit (2) – Übung zum Problem „Werk und Wiedergabe“ (ausgehend von Pfitzners gleichnamigem Buch) (2).

Prof. Dr. M. JUST: Die Ars Antiqua (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. W. OSTHOFF) (2) – Haupt-S: Probleme der musikalischen Analyse (2) – Ü: Philippe de Vitry und die Musik seiner Zeit (2).

Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Die Musik der Dufay-Zeit (2).

Wiss. Ass. R. WIESEND, M. A.: Kurs in den Semesterferien: Musikgeschichte von den Anfängen bis 1250 (Parallelkurs a und b) (jew. 1).

Zürich. Prof. Dr. M. LÜTOLF: Felix Mendelssohn Bartholdy (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Der Historismus im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (1).

Dr. A. MAYEDA: Japan in der asiatischen Musikkultur (2).

Dr. A. WERNLI: Ü: Musikgeschichte und Notation (1).

Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1).

Dr. A. RUBELI: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik (2).

Pater R. BANNWART: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

H. U. LEHMANN: Pros: Romantische Harmonik (2).

BESPRECHUNGEN

Jahrbuch für Volksliedforschung. 22. Jahrgang. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1977. 219 S., Abb.

Die in mehreren Disziplinen betriebene Erforschung der Trivalliteratur und -musik wird bemerkenswert durch mehrere Beiträge dieses Jahrbuchs ergänzt, die das triviale Lied und dessen Verbreiter zum Thema haben. Diese Beiträge handeln von armen Straßensängern und Liedblattverkäufern in Hessen während des 17. bis 19. Jahrhunderts ebenso wie von „Bänkelsängern“, die 1976 im Bayerischen Wald auftraten und Gegenwartsprobleme in altbekannter satirischer Manier besangen, sowie von Musikanten, die gegenwärtig in Fußgängerzonen von Großstädten vermehrt mit „songs“, aber auch mit Popularem deutscher Provenienz Gehör zu finden suchen. Rolf W. Brednich erschließt neue Materialien zu *Liedkolportage und geistlichem Bänkelsang*, während R. Brückmann *Das Bänkelsang-Motiv in der deutschen Karikatur von 1848/49* anhand einiger Bildbelege interpretiert. Zu letzterem Aufsatz sei angemerkt, daß dieses Motiv auch in der musikhistorisch relevanten Karikatur begegnet, so etwa bezüglich Cosima Wagners Werben für Bayreuth (siehe E. Kreowski, *Richard Wagner in der Karikatur*, 1907, Abb. 182). Insgesamt bereichern diese Aufsätze das Geschichtsbild vom Straßengesang in all seinen zu beleuchtenden Aspekten.

Daneben bietet dieser Band „Bausteine“ zu diversen Themen. Karol Musioł würdigt A. H. Hoffmann von Fallerslebens Bemühungen um das oberschlesische Volkslied; der eingangs gebotene Abriß einer Geschichte der schlesischen Volksliedquellen ist leider recht lückenhaft (siehe Salmen, *Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges*,

1956, S. 3 ff.). W. Mieder stellt die Sprichwörter zusammen, die in den Texten des Ambraser Liederbuches von 1582 vorkommen und weist damit einmal mehr nach, wie erheblich der Anteil von Formelhaftem an volkläufigen Gesängen ist. B. E. Underwood ist es gelungen, das Herkommen des bekannten Weihnachtsliedes *Ihr Kinderlein kommet* und der Melodie zu *Home! Sweet Home!* nachzuweisen. K. Roth referiert kritisch die seit 1960 aufgrund der Publikation von A. B. Lord *The Singer of Tales* erschienene Literatur zum Problem der mündlichen Komposition in Epos und Volksballaden. E. Bornemann, Autor der seit 1973 erscheinenden *Studien zur Befreiung des Kindes*, berichtet über seine Sammelmethode und Fragestellungen an die Gewährspersonen.

(August 1978)

Walter Salmen

Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte. Hrsg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte. Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte. Schloß Eszterházy. Band I, 1. Halbband: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Eisenstadt 1971. 132 S. Band I, 2. Halbband: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt 1971. 192 S. Band II: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Eisenstadt 1972. 160 S. Band III: *Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt 1973. 116 S. Band IV: *Bildungs- und Schulgeschichte von der Aufklärung bis zum Liberalismus*. Eisenstadt 1974. 166 S.

Das Institut für österreichische Kulturgeschichte in Eisenstadt hat mit seiner Publikationsreihe bereits 1970 zwei interessante Halbbände des ersten Jahrbuchs vorgelegt,

von denen nicht nur die Beiträge von Friedrich Heller (*Musikwissenschaft und kulturgeschichtliche Forschung*) und Leopold Schmidt (*Kulturgeschichtliche Aspekte in der österreichischen Volkskunde*) die Beachtung der Musikwissenschaftler verdienen; auch Rupert Feuchtmüllers Abhandlung *Der Beitrag der Kunstgeschichte zu einer österreichischen Kulturgeschichte*, Gottfried Roths *Medizingeschichte als Kulturgeschichte* und Ferdinand Tremels *Wirtschaftsgeschichte und Kulturgeschichte* dürften gewinnbringende Lektüre für jeden Musikwissenschaftler darstellen. In Wolfgang Hilgers Beitrag *Zur Problematik und Zielsetzung der Personenikonographie* vermißt man leider einen Hinweis auf das wichtige Hilfsmittel der Bildhauer, ihren Modellen Lebend- und Totenmasken abzunehmen, von denen sich ja viele erhalten haben und denen besonderer Authentizitätswert zukommt. Besonders um 1800 wurden Gesichtsmasken von bedeutenden Künstlern und Politikern sowie fast allen Habsburgern abgenommen (vgl. hierzu Selma Krasa-Florians Studie über den Hersteller der Lebendmaske von Beethoven, Franz Klein, in *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 14/1970, Nr. 58).

Musikwissenschaftlich bedeutsamer ist der 2. Halbband des 1. Jahrgangs mit dem ertragreichen und quellengeschichtlich besonders verdienstvollen Artikel Otto Bibas *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in dem sich der Autor mit mehr als nur den josephinischen Reformen der Kirchenmusik befaßt (ergänzend zu diesen ließen sich noch die im Werk von Hans Hollerweger *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, *Studien zur Pastoralliturgie* Band I, Regensburg 1976 zitierten Quellen nennen). Kultur- und musikgeschichtlich interessant sind die Artikel von Harald Dreö, *Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766*, und Clemens Höslinger, *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts*. Von H. C. Robbins Landon stammt eine Zusammenstellung und Ergänzung von Dokumenten zum Thema *Haydns erste Erfahrungen in England*, inzwischen auch in Band

drei seines großangelegten Werkes *Haydn Chronicle and Works*, London 1976, auf Englisch erneut veröffentlicht. Instrumentengeschichtlich von Interesse ist Alfred Lessings Beitrag *Zur Geschichte des Barytons*, der viel Bekanntes, aber auch manches Neue bringt, während Friedrich Heller in seiner Analyse der Londoner Symphonie Hob. I/104 die thematische Einheit der Sätze neuerlich unterstreicht. War schon Band I/2 hauptsächlich Joseph Haydn gewidmet, so sind in Band II die Referate einer Haydn-Tagung zusammengestellt, die im September 1971 stattfand. Der einleitende Vortrag des Historikers Karl Gutkas (*Österreich und Europa zur Zeit Joseph Haydns*) schuf den kulturgeschichtlichen Rahmen für Vorträge zum Thema Haydn: *Das Echtheitsproblem in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Jens Peter Larsen), *Farbe und Raum im Spätbarock* (Rupert Feuchtmüller), *Joseph Haydn als Mensch und Musiker* (Georg Feder), *Haydns Kontakte zu der Stadt Preßburg* (Zdenko Nováček), *Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichtes in zyklischen Werken Joseph Haydns* (László Somfai), *Joseph Haydns Tanzmusik* (Günter Thomas), *Zum Thema „Türkenoper und Allaturca-Stil“* (Walther Wunsch), *Barocke Frömmigkeit im aufgeklärten Staat* (Gottfried Mraz), *Bildungsanspruch und Bildungsmöglichkeiten im aufgeklärten Österreich* (Gerda Mraz-Koller), *Die österreichische Lyrik der Haydn-Zeit* (Herbert Zeman), *Der Roman der josephinischen Aufklärung. Strukturen und literaturhistorische Bedeutung, gezeigt an Johann Pezzels „Faustin“* (Werner M. Bauer), *„Kammermaler“ des österreichischen Spätbarocks* (Wolfgang Hilger). Diese Arbeiten wurden zum Teil auch an anderer Stelle veröffentlicht (Larsen, Thomas, Zeman). Auf die Beiträge näher einzugehen, erlaubt der Platz nicht. Lediglich auf die wertvolle, durch Tabellen besonders übersichtlich gemachte Arbeit von Somfai sei hier besonders hingewiesen.

In Band III der Publikationen des Instituts für österreichische Kulturgeschichte (*Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*) ist wiederum ein Bezug zu Haydn

durch einen Artikel von Klaus Pollheimer gegeben, der sich mit Karl Michael Joseph von Pauersbach, dem Begründer und Direktor des Marionettentheaters in Eszterháza, befaßt. Der Band enthält außerdem einen Beitrag von Otto Biba über *Libretti und Periochen in den Bibliotheken österreichischer Piaristenkollegien* und von Eleonore Schenk, *Planung und Pläne des Wiener Kärntnertortheaters*, zwei verdienstvolle Studien, an denen kein Interessent des österreichischen Musiktheaters vorbeisehen sollte. Vergleichsweise sehr unergiebig für Musikforscher ist die Lektüre des VI. Bandes (*Österreichische Bildungs- und Schulgeschichte von der Aufklärung bis zum Liberalismus*), in dem Musik praktisch gar nicht erwähnt wird – es sei denn, man hält diesen negativen Befund für besonders aufschlußreich. Hier ist jedoch Vorsicht geboten, denn obwohl Musik oft nicht in den Lehrplänen erwähnt wird, waren besonders die von Kaiser Franz wieder sehr geförderten Schulorden stets bedeutend musikfreundlicher, als es den Verordnungen entsprach. (November 1978) Eva Badura-Skoda

Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. Tagungsbericht Innsbruck 9.–12.6.1977. Hrsg. von Walter SALMEN. Rum bei Innsbruck: Edition Helbling 1978. 267 S. mit Notenbeispielen und (30) Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band II.)

Der Abschluß der zweiten Phase zur Wiederherstellung der Ebert-Orgel in der Innsbrucker Hofkirche ist Anlaß für das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität veranstaltete Innsbrucker Symposium gewesen (vgl. hierzu den Bericht in *Mf* 30, 1977, S. 517f.). Die auf der von Walter Salmen initiierten Tagung gehaltenen Referate liegen nunmehr im Druck vor. Durch das Zusammenwirken von Musikwissenschaftler, Kunsthistoriker, Theologe, Denkmalspfleger, Orgelbauer und Organist ist sicherlich der beabsichtigte Zweck der Tagung erreicht worden, nämlich die Klärung, „inwieweit die vier zu betrachtenden Aspekte – Orgelbau, Orgelspiel, Orgelwerke,

Status und Funktionen der Orgelspieler – aus der historischen Rückschau heraus Verpflichtungen aufzuerlegen vermögen für die zukünftige Nutzung derart denkwürdiger Instrumente“ (S. 7). Dies steht in Anbetracht der zum Teil äußerst wertvollen Ausführungen außer Zweifel.

Zur Sozialgeschichte der Organisten sagen der Herausgeber (*Status und Funktion des Organisten in katholischen Ländern*) und Arnfried Edler, der sich mit einer Arbeit über den nordelbischen Organisten habilitiert hat, zum gleichen Thema „für die protestantischen Länder“ Grundlegendes aus. Die Verbindung zum zweiten behandelten Bereich, Orgelmusik und Orgelspiel, bringt der Aufsatz von Rudolf Pacik (*Zur Stellung der Orgel in der katholischen Liturgie des 16. Jahrhunderts*). Jürgen Eppelsheim untersucht die *Beziehungen zwischen Orgel und Ensembleinstrumentarium im 16. Jahrhundert*, Friedrich W. Riedel *Manier und Manierismus in der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, Richard Erig und Jean-Claude Zehnder beleuchten *Die instrumentalsolistische Diminution und die organistische Kolorierungspraxis*, während sich Michael Radulescu mit der *süddeutschen Orgelmusik* und Luigi F. Tagliavini mit der *italienischen Orgelmusik vom Codex Faenza bis Giovanni Gabrieli* beschäftigen. Der Komplex wird mit der Arbeit *Zur instrumentalen Aufführungsweise des Motettenrepertoires unter besonderer Berücksichtigung der Orgelintabulierungen* von Harald Vogel abgeschlossen.

Das Kapitel Organologie und Restaurierung wartet mit Spezialstudien auf. Josef Oberhuber berichtet über *Portativ- und Positivdarstellungen auf Bildwerken Tirols vor 1600*, Peter Kubelka über *Die Restaurierung eines Claviorganums des Josua Pock von 1591 aus Innsbruck*, Bruno Oberhammer über *Drei Baldachinpositive im Alpenraum* und Egon Krauss, ein besonderer Kenner der Innsbrucker Orgellandschaft, über *Die Prozessionsorgel des Volkskunstmuseums in Innsbruck*.

Ins Zentrum führt Hans Klotz (*Die Stellung der Ebert-Orgel im Rahmen des südwestdeutschen Orgelbaues*). Er arbeitet die

Bedeutung des damals führenden rheinischen Orgelbaus heraus bzw. bringt die Charakteristika der Ebert-Orgel (1558) einerseits damit in Verbindung bzw. setzt sie andererseits davon ab. Jürgen Ahrend und Egon Krauss (*Die Restaurierung der Ebert-Orgel*) erläutern die Geschichte des Instruments und seiner Restaurierung. Vom Denkmalpflegerischen her sieht Albert Knoepfli seine *Fragen der Restaurierung des Gehäuses der Ebert-Orgel*. Verbleibt noch hinzuweisen auf den Aufsatz von Ewa Smulikowska (*A typological Study of the Innsbruck Organ – Case Model in historical Development*), die den Typus des Innsbrucker Instruments für Orgeln insbesondere in den osteuropäischen Randgebieten verdeutlicht.

Der Anhang bringt die Disposition der Ebert-Orgel, ein Verzeichnis der während des Symposiums auf diesem Instrument gespielten Stücke mit Registrierungsangaben, Notenbeispiele und Abbildungen.

Bei der Fülle des in letzter Zeit erscheinenden organologischen und orgelhistorischen Schrifttums darf mit Freude auf diesen hervorragenden, beispielgebenden Band über eine wissenschaftlich-historisch als auch musikalisch-praktisch orientierte Fachtagung besonders verwiesen werden. Er zählt m. E. zum Besten, was auf diesem Sektor neuerdings vorgelegt worden ist.

(November 1978) Raimund W. Sterl

Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 7: Plowden-Schreyer. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. 67, 422 S.*

Mit einer sogar im Zeitalter der Raumfahrt ungewöhnlichen Geschwindigkeit nähert sich der alphabetische Autorenkatalog des RISM, soweit er die Einzeldrucke vor 1800 betrifft, seinem Ziel. Bis zum letzten Buchstaben des Alphabets fehlt nur noch ein einziger Band, dem lediglich ein Supplement mit Addenda und Corrigenda folgen soll. So liegt in Kürze eines der wichtigsten quellenbibliographischen Unternehmen der

Nachkriegszeit abgeschlossen vor, ein Dokument internationaler Zusammenarbeit der Musikwissenschaft und des Bibliothekswesens.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Bänden enthält der vorliegende Band 7 dem Alphabet entsprechend in erster Linie Werkkataloge weniger klangvoller Komponistennamen. Entschädigt wird der Benutzer jedoch durch besonders zahlreiche weniger bekannte oder bisher als verschollen bezeichnete Titel. Das Angebot an kaum bekannten Komponistennamen beginnt bereits mit der ersten Titelaufnahme (Dorothea Plowden) und endet nach dem Nachweis einer Vielzahl kleiner Meister erst auf der vorletzten Seite (János Schreyer). Naturgemäß läßt sich der Umfang der Werkverzeichnisse besser übersehen als bei den Großmeistern, von denen Henry Purcell mit nicht ganz 300 Titeln zahlenmäßig deutlich hervortritt. Ebenfalls reichhaltig vertreten sind u. a. Tonsetzer wie Johann Friedrich Reichardt, Andreas und Burkhard Romberg, ferner Sacchini, Salieri und die beiden Sammartini. Die meisten übrigen Verzeichnisse halten sich umfangmäßig in bescheidenen, gut überschaubaren Grenzen. Von den genannten Ausnahmen abgesehen, gehören die 65 Nummern des Werkverzeichnisses von J. H. Schein schon zur oberen Grenze.

Speziellsten bibliographischen Benutzerwünschen kommen die Fundortangaben entgegen, welche nicht nur die Sigel der betreffenden Bibliotheken enthalten, sondern im Anschluß daran vielfach wertvolle Hinweise auf die Form der überlieferten Exemplare. Stimmen sind nicht nur alle einzeln angegeben, sondern darüber hinaus auch mit ihren Besonderheiten vermerkt. Vorhandene oder fehlende Stimmen sind ebenso angezeigt wie Eintragungen auf den Exemplaren, etwa Verlegerstempel oder Etikette und handschriftliche Bemerkungen. Welchen Wert diese Hinweise besitzen, läßt sich u. a. aus den Angaben des Artikels J. Ph. Rameau erkennen, dessen Drucke mehrfach mit aufschlußreichen autographen Eintragungen versehen sind. Es bedarf keiner Erörterung, daß derartige Angaben dem Suchenden die Arbeit wesentlich erleichtern

und damit zeitraubende Korrespondenz entbehrlich machen. Der vorliegende Band enthält für solche Angaben besonders zahlreiche, treffende Beispiele. Erfreulicherweise bleibt Band 7 von dem in vorhergehenden Bänden deutlich hervortretenden Problem „entfallender“ laufender Ordnungsnummern weitgehend verschont. Redaktion, Druckerei und Verlag verdienen wiederum Bewunderung für die sorgfältige Gestaltung des Kataloges.

(Mai 1978)

Richard Schaal

HEINRICH HUSMANN: Einführung in die Musikwissenschaft. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 291 S. mit 8 Taf., Abb. und Notenbsp. im Text (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 40.)

Bei dieser 2. Auflage handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der ersten Auflage von 1958, bereichert um ein zweiseitiges Vorwort zur Neuauflage und einen 23 Seiten starken Nachtrag zum Literaturverzeichnis. Die *Einführung* von Husmann hat bei ihrem ersten Erscheinen nachhaltige Kontroversen hervorgerufen, unter anderem mit dem Hinweis darauf, daß der historische gegenüber dem systematischen und vergleichenden Teil zu kurz gekommen sei (z. B. W. Korte in *Mf* 13, 1960). Es wäre ein Leichtes gewesen, diesem aus rein quantitativen Gründen nicht ganz von der Hand zu weisenden Vorwurf in der 2. Auflage zu begegnen. Einer Straffung des ersten Abschnittes zu Fragen der Tonpsychologie hätte eine Erweiterung des dritten Abschnittes über *Gestaltungsprinzipien des Kunstwerks* entsprechen können. Denn: im Bereich von Akustik und Tonpsychologie hat sich in den annähernd 20 Jahren seit dem ersten Erscheinen des Buches viel getan, was hätte eingearbeitet werden können, und vor allem, vieles darf heute den Selbstverständlichkeiten zugerechnet werden, was damals noch ausführlicher Erläuterungen bedurfte.

Kernstück der Einführung ist nach wie vor Abschnitt II, in dem die einzelnen Dimensionen musikalischer *Kunstwerke* im vergleichenden, interkulturellen Überblick

besprochen werden. Abgesehen von der Problematik einiger der verwendeten Begriffe – wie eben dem des Kunstwerks –, abgesehen auch von der Überbewertung einiger Themenkreise, etwa dem des Konsonanz-Dissonanz-Phänomens aus akustischer Sicht, gibt dieser Mittelteil eine vorzügliche Materialsammlung unterschiedlicher Anschauungen verschiedener Kulturen und Epochen zu den einzelnen musikalischen Dimensionen, die ihresgleichen in der deutschsprachigen Literatur sucht. Beim dritten Teil nun mit dem Schwerpunkt im Bereich der abendländischen Musik muß sich der Leser häufig mit punktuellen Andeutungen zufrieden geben. Das kann zu dem sicherlich vom Verfasser nicht beabsichtigten Eindruck und zu der falschen Schlußfolgerung führen, daß Tonpsychologie und systematische Musikwissenschaft sehr viel miteinander zu tun haben, nicht aber diese beiden Disziplinen und historische Musikwissenschaft.

Wie bei jedem guten Buch, so ist es – insgesamt gesehen – Kennzeichen auch dieses Buches, nicht nur Fakten und fertige Systeme zu liefern, sondern zum Mitdenken und zur kritischen Reflexion anzuregen. So betrachtet ist die Neuauflage im preisgünstigen Taschenbuchformat sehr zu begrüßen.

(Dezember 1977)

Helmut Rösing

ALBERT SEAY: Music in the Medieval World. Second edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1975, 182 S. (Prentice-Hall History of Music Series, ohne Bandzählung.)

Dies Buch gab schon in der ersten Fassung (1965) eine schöne Darstellung, auf Wesentliches konzentriert und in glücklicher Weise um Verstehbarkeit auch für den „undergraduate“ bemüht, ohne daß vom Anspruch der behandelten Problematik etwas abgestrichen wäre. Zehn Jahre Vorlesungserfahrungen und Ratschläge des Herausgebers der Serie, H. Wiley Hitchcock, sind nun in eine Revision eingebracht worden, deren Nutzen vor allem in der Vermehrung der Musikbeispiele augenscheinlich wird, dar-

über hinaus aber auch in sachlichen Erweiterungen und präzisierenden Veränderungen des Textes. Nicht zuletzt will der Verfasser einer für ihn erfreulich gewandelten Situation der Mittelalterforschung und -kenntnis Rechnung tragen, welche durch wachsenden Anteil der angelsächsischen Forschung und dadurch gekennzeichnet ist, daß „*courses in music history no longer skip over the many centuries of the Middle Ages as but a preface to the study of 'real' music, that from the Renaissance on*“ (S. VIII). Entsprechend hat er die bibliographischen Hinweise verändert; für die Gründlichkeit der Überarbeitung spricht nicht zuletzt die des Registers, worin ephemere auftauchende Stichworte ausgemerzt, andere, wichtigere aber ergänzt worden sind. Angesichts der Erweiterung mag man bedauern, daß Seay der Problematik von Übertragungen und damit derjenigen der verschiedenen Grade der Fixierung recht wenig Aufmerksamkeit schenkt, mit Ausnahme der Erläuterung zweier verschiedener Übertragungen eines Marienliedes (S. 66–67); in bezug auf die Notre-Dame-Schule hält er sich kommentarlos an W. G. Waite. Arbeiten wie etwa H. H. Eggebrechts Beitrag *Organum purum* im Sammelband *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (Kassel usw. 1971), der wie manche deutschsprachige Arbeit zumindest eine Erwähnung verdient hätte, haben deutlich genug gezeigt, wie Diskussionen um die Problematik von Übertragungen auf zentrale stilistische und ästhetische Fragen zu führen vermögen. Insgesamt präsentiert sich deshalb die mittelalterliche Musik hier stärker als klare Gegebenheit, als sie es nach unserem Stande der Kenntnis ist. Angesichts der Fähigkeit Seays, in bündiger Weise Musikgeschichte zu schreiben und große Zusammenhänge auch bei der Betrachtung des Details im Auge zu behalten, wiegt ein solcher Einwand gering. Die Einschränkung des Verfassers, daß das Buch dem „*graduate student*“ bestenfalls „*in one way or another*“ nützlich sein könne, erweist sich als allzubescheidene Untertreibung.

(April 1976)

Peter Gülke

SIEGFRIED BORRIS: Einführung in die moderne Musik 1900–1950. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 191 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 19.)

Borris greift in seinem Buch auf verschiedene, ursprünglich einzeln erschienene Aufsätze zurück, die vor allem im zweiten und dritten Teil des Buches verwendet werden, aber deutlich überarbeitet sind: Analysen einzelner Stücke, ja einzelner Stellen, um die Besonderheit einzelner Komponisten und Richtungen hervorzuheben, und Komponistenporträts des 20. Jahrhunderts (Schönberg, Strawinsky, Bartók, Berg, Webern, Honnegger, Milhaud, Hindemith, Blacher, Schostakowitsch). Hierbei könnten Fragen zur Auswahl der analysierten Stücke vorgebracht werden (z. B.: warum von Schönberg das 4. Streichquartett, das gewiß nicht den gesamten Schönberg repräsentiert, warum nichts aus Bergs Opern usw.), aber eine Auswahl ist stets angreifbar, weil sie nie ein Gesamtbild zu repräsentieren vermag. Analoges gilt für die Komponistenporträts. Bedenkt man, daß der Adressat des Buches nicht primär der Musikforscher ist, sondern der Musikpädagoge in unterschiedlichen Bereichen und der Liebhaber, so hat das Buch Verdienste: Es ist bestrebt, Barrieren abzubauen, Zusammenhänge aufzuzeigen, sowohl von der Tradition über die Schwelle 1908 ins 20. Jahrhundert hinein wie innerhalb des 20. Jahrhunderts. Anhand der ausgewählten Beispiele werden einzelne Richtungen und Persönlichkeiten vorgestellt, die im dritten, biographischen Teil weiter erläutert werden. Jedoch sind solche Darstellungen nie frei von Mißverständnismöglichkeiten, z. B.: Ist Messiaen ein religiöser Schwärmer, ist sein Werk „*Synthese*“, „*eine Vermischung von Stilen und Kulturen*“ oder „*Synkretismus*“ (S. 21) ? Synonym sind jedenfalls diese in einem Satz gebrauchten Begriffe nicht, und an anderer Stelle heißt es dann treffender (und für den Leser hilfreicher): „*Worte wie 'theologischer Regenbogen' oder Titel wie 'Tanz der Wut der 7 Trompeten' . . . lassen erkennen, daß hier das Apokryphe, das geheimnisvoll Eingegerätselte der verbalisierten Musik voll ausgebildet ist*“ (S. 47).

Mögliche Mißverständlichkeiten solcher Art oder eine vereinfachte Darstellung der wahrlich nicht eindeutigen Situation der Musikpädagogik (S. 38f.) erschweren eine bündige Würdigung der in mancher Hinsicht verdienstvollen Schrift. Ein wesentlicher Mangel besteht jedoch darin, den Zeitraum 1900–1950 zu begründen; hier wurde eine Chance vertan, gerade weil das Buch sich nicht nur an den Fachmann wendet. In der Auseinandersetzung mit Grundtendenzen der Pädagogik werden Positionen aufgezeigt, aber ohne im Zusammenhang damit veränderte historische Situationen darzulegen. Während der erste Teil des Buches – „*Gesellschaftskritische Vorüberlegungen*“ – eine Reihe von Aspekten (Massenmedien, Verhältnis zur Geschichte, Publikum, Kulturpolitische Aspekte der Musik, „*Agressive Modernitas*“, „*Rätselsprache und Aussprüche von Adepten der Moderne*“) bis in die siebziger Jahre hinein verfolgt, stammen die analysierten Stücke des zweiten und die porträtierten Komponisten des dritten Teils aus der ersten Jahrhunderthälfte. Es bleibt am Ende ungeklärt, ob 1950 als historische Zäsur gesehen wird, oder ob die Abgrenzung mehr zufällig ist. Das Begriffsfeld „modern“ wird der ersten Jahrhunderthälfte generell zugeordnet, aber auch der Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre im Sinne eines Sich-Abhebens von der Musik der vorhergehenden Jahrzehnte. So bietet das Buch zwar eine Reihe informativer und treffender Beobachtungen und auch sinnvoller Querverbindungen und Längsschnitte, bleibt aber die Antwort schuldig auf die im Titel genannte Zeitspanne als historischen Begriff.

(September 1975) Gerhard Schuhmacher

WALTER GIESELER: Komposition im 20. Jahrhundert. Details und Zusammenhänge. Celle: Verlag Moeck 1975. 228 S.

Walter Gieseler und der Verlag Moeck, Celle, legen hier ein Werk vor, das sowohl von der Sache als auch von der Realisation her den größten Respekt verdient. Es wäre müßig, alle jene Personengruppen aufzuzählen, für die das Buch von Bedeutung ist.

Wichtiger erscheint der grundsätzlich pädagogische Aspekt. Dabei kommt gerade der Einleitung *Neue Musik und „neues“ Hören* eine besondere Bedeutung zu, weil sie einige grundsätzliche Gedanken zum Gesamtproblem darlegt. Immer geht es Gieseler darum, dem Hörer Anschluß an die musikalische Entwicklung der Gegenwart zu vermitteln, und so unterstellt er der Musik des 20. Jahrhunderts a priori sinngerichtete Zweckhaftigkeit: Der Komponist kalkuliert generell mit einem Adressaten, im Idealfall mit einem gleichgesinnten, offenen Hörer, der seine Sprache verstehen will. Bis die Brücke zwischen Komponisten und Hörern begehbar geworden ist, sind nach Gieseler eine Reihe historisch und pädagogisch bedingter Verhaltensformen und Denkformen zu korrigieren bzw. zu erweitern. Gieseler rechnet auch mit einem Leserkreis, der dank pädagogischer Fehlentwicklungen keineswegs vollständig erschlossen ist, der aber selbst ein Informationsbedürfnis entwickelt hat, da er für die Sache Interesse zeigt. Insofern ist es dem Verlag gelungen, eine Marktlücke zu schließen, wobei sich zeigen wird, welchen Stellenwert die Information in bezug auf die aktive „Kunstteilnahme“ des Adressaten hat, da dem Buch aufgrund seiner Einmaligkeit, hervorragenden wissenschaftlichen Arbeit und „Faßlichkeit“ eine rasche Verbreitung sicher ist, und sich die Pädagogik der Zuwendung zur Gegenwart nicht mehr entzieht.

„Ohne einschlägige Namen zu nennen, dürfte es doch klar sein, daß elektronischer Klang, daß Klangerinnerungen an Cage und Stockhausen, daß offene Form, Klangfarbenspekulationen, moderne Vokalkompositionen, free jazz (um nur an einiges zu erinnern) hier von einem breiten Publikum schon akzeptiert werden“ (S. 5). (Dabei kann oft festgestellt werden, daß dies für das Publikum noch eher zutrifft, als für vereinzelte Musikkritik in der musikalischen „Diaspora“.) Gieseler macht sehr richtig die Systemgebundenheit des Hörers dafür verantwortlich, wenn ihm der Zugang zur Neuen Musik, besonders aber zu neuen Formen erschwert wird. Aus dem Bereich der Musikkritik lassen sich hierzu gelegentlich Bei-

spiele finden, in denen eine Komposition der Gegenwart um so besser beurteilt wird, je mehr Elemente überkommener Systeme sie enthält; außereuropäische Elemente werden hierbei noch eher akzeptiert, als völlig neu konzipierte Wege, die nicht durch irgendwelche Verflechtungen legitimiert sind. *„Angewandt auf das Hören Neuer Musik wäre also zweierlei zu erstreben. Erstens die Bereitung eines Bodens, in dem Hörbereitschaft für Neue Musik sich entfalten kann, zweitens die rationale Vermittlung dessen, was heutige Komponisten wollen und wie sie es kompositionstechnisch verwirklichen“* (S. 5).

Es scheint allerdings zweifelhaft, daß *„durch Eingewöhnung“* (S. 5) eine Basis für das Verständnis Neuer Musik erwachsen kann. So kommt es allenfalls zu einer Toleranz des Existierenden. Die Annahme des Neuen setzt nach Gieseler eine geistige Befreiung von Systemzwängen voraus, was ursächlich ein musikpädagogisches Problem ist, weil hierbei in die Vermittlung die Wertung im Verhältnis zur historischen Musik eingeht. *„Darum sind eine neue Höreinstellung, eine neue Zuwendung, eine neue Aufmerksamkeit, die Bereitschaft, eingeschliffene Bahnen zu verlassen, wichtiger für ein ‚neues‘ Hören als zum Beispiel Übungen zur Schärfung der Sensibilität in bezug auf Tonhöhen, Lautstärken und Klangfarben“* (S. 6).

Durch Hebung und Festigung des Niveauanspruchs des Hörers muß die Pädagogik vom unreflektierten Musikgenuß zur reflektierenden und wertenden Rezeption führen, was der Verinnerlichung näher kommt. Aus diesem Grunde ist jegliche Überbewertung der Motorik bedenklich. Gieseler verfiel folglich ein Gleichgewicht der sensorischen und intellektuellen Fähigkeiten und kommt zu dem für die Pädagogik aussichtsreichen Schluß: *„Nun sind allerdings Prädispositionen nicht nur individuell zu konstatieren (als seien sie angeboren oder schicksalsgegeben), sondern unterliegen auch Gruppennormen, Konventionen. Sie sind daher veränderbar. Denn ästhetisches oder Wahrnehmungsverhalten ändert sich mit wechselnder und wachsender Erfahrung“* (S. 7).

Die wesentlichen Schritte zur Verständigung zwischen Komponist und Hörer liegen nach Gieseler im Abbau der Überforderung des Hörers durch Information von Seiten des Komponisten und der Öffnung auf zwischenmenschliche Gemeinsamkeiten in Problemkreisen wie *„Glück–Angst, Trauer–Freude, Leid–Lust, Resignation–Protest, Selbsttäuschung–Sehnsucht, Wagnis–Befriedigung“* (S. 9) durch den Hörer, was zur Akzeption neuer Formen der musikalischen Aussage angesichts desselben Problemhintergrundes von Komponist und Hörer führen kann. Ein neues Vermittlungselement bietet sich an: die Motivation aus dem ursächlich menschlichen Anliegen heraus. Dieser Denkanstoß ist bei Gieseler nicht direkt erwähnt, entspricht aber seiner Logik.

Ob es gelingen kann, ein derartiges Werk *„wertungsfrei“* anzulegen, mag nicht zur Diskussion gestellt werden. Entscheidend ist der Versuch der grundsätzlichen Konzentration auf sachlich relevante Beispiele, die eine prägnante Funktion im kompositorischen Schaffen bilden. Über der Idee wird somit die Ausführung und der Inhalt nicht immer diskutiert, es bleibt häufig bei der Deskription. *„Eine Wertung lag also fern, allein die Funktion war maßgebend“* (S. 14).

Nach dem Einleitungskapitel *Neue Musik und „neues“ Hören* wendet sich Gieseler der *„Systematischen Beschreibung“* zu. Schwerpunktmäßig entstehen folgende Kapitel:

A) *Historische Übersicht (1900 bis zur Gegenwart)*, B) *Akustische Phänomene und musikalisches Material*, C) *Organisation des Materials*, D) *Strukturelle Organisation*, E) *Probleme der Form*, F) *Komposition und Notation*, G) *Besonderheiten in Realisation und Präsentation*. Es folgt ein umfangreicher Anhang: Verzeichnis der über 150 Notationsbeispiele, Literaturverzeichnis mit 307 (!) Quellenangaben sowie ein Namens- und Sachregister.

Bei der Fülle an gesammeltem Material hat Gieseler ein Ordnungssystem gefunden, welches dem Leser durchweg zur Klarheit in der Sache verhilft; Undeutlichkeiten, Verwischungen oder gar falsche Aussagen, die häufig genug durch das einschlägige Schrift-

tum geistern, konnte der Verfasser durch souveränes Wissen eliminieren. Er greift z.B. in den Streit um die unerbittliche Zwangsmäßigkeit des Serialismus wie folgt ein: „Insofern liegen also serielle Verfahren und offenere Verfahren auf der gleichen Linie zwischen Zufall und Notwendigkeit. Da die serielle Methode nur vom Komponisten gesetzte Notwendigkeit darstellt und nicht Notwendigkeit aus dem Material selbst heraus verbürgt, hat sie eine gehörige Beimischung von Beliebigkeit . . . Deshalb sind ästhetische Rechthabereien um ‚reine‘ (= serielle) elektronische Musik ziemlich müßig . . .“ (S.95).

Das System der Problemanalyse und die Methode der Deskription sind einleuchtend. Jedes Phänomen wird von seinen Anfängen abgeleitet und bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt, wobei die Gesichtspunkte der einzelnen Komponisten klar herausgeschält werden, was neben Gemeinsamkeiten oft auch Widersprüche impliziert. Dieses Vorgehen erweist sich als für die Didaktik besonders wertvoll.

Beispiel: Kapitel D *Strukturelle Organisation*, Abschnitt (h) *Musik und Sprache*, zitierte Kompositionen, welche zum Teil mit Kompositionsbeispielen besprochen sind: „1. *Semantischer Aspekt*“: Schönberg, *Pierrot lunaire* (1912); Anton Webern, *Fünf geistliche Lieder* hier Nr. IV aus op. 15 (1922); Luigi Nono, *Canto sospeso* und *Sarà dolce tacere* (1960); Ligeti, *Lux aeterna* (1966); Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* (1956); Mauricio Kagel, *Anagrama* (1957/58) (S. 115–119). Das Kapitel wird fortgesetzt mit 2. *Phonetischer Aspekt* und 3. *Elektronische Beispiele*. Grenzfälle werden gegenübergestellt, immer wieder finden sich höchst informative Hinweise auf ähnliche Erscheinungen in der früheren Musikgeschichte, alles in einem ungemein ansprechenden Stil dargelegt: Die Begeisterung des Autors teilt sich dem Leser mit!

Gieseler setzt sich sehr stark mit dem Problem der künstlerischen Isolation auseinander und bringt vereinzelt etwas subjektive Anschauungen, über die nachzudenken lohnt. „*Einengungen sind künstlerisch geradezu Irrwege; denn es liegt im Wesen aller*

Künste, somit auch der Musik, kommunikativ zu wirken“ (S. 3). Dem wäre eine Anmerkung von Geoffrey Crankshaw im Kommentar zur Philips-Edition *Bach/Die Kunst der Fuge* entgegenzuhalten: „*Als er dieses Werk verfaßte, wandte sich der allgemeine musikalische Geschmack gegen alle von ihm verteidigten Prinzipien, und Bach muß diese Komposition als eine Antwort auf einen inneren Druck betrachtet haben, die Regeln, auf denen so vieles seiner Kunst beruhte, zu verewigen*“ (Philips 6747172). „*Esoterische ‚Glasperlenspiele‘ allein sind nicht das eigentliche Wozu der Kunst*“ (S. 3), so Gieseler. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die hybride Spannungssteuerung von Synthesizern im Bereich der elektronischen Musik solche überaus individuellen „*Glasperlenspiele*“ provoziert, wobei zu bedenken ist, daß der Komponist die im Spiel erarbeiteten „*Schaltpläne*“ zu einer größeren Komposition zusammenfassen kann. Deshalb kommt der Ausführung derartiger Schaltpläne (z. B. wie von EMS im *Book of Sounds* von David Stevens, London o. J.) eine kompositorische Bedeutung zu; sie sind vor allem für die Live-electronic-music als Gedächtnisstütze unerlässlich. Warum bedient sich offenbar niemand präziser Analysergeräte zum Zwecke der Komposition? Die Zuordnung von elektronischem Klangmaterial zu einer „*Orchesterpartitur*“ kann doch derart gelöst werden, daß man die auf Band gespeicherte elektronische Musik in einem durch einen Ohrkurvenfilter korrigierten Amplitudenschrieb darstellt und unter die „*Partitur*“ und die Aufzeichnungen für die Musiker klebt, was eine eindeutige Zuordnung zwischen Tonbandinhalt und Spielanweisung erlaubt, da sich der Spieler an der Lautheit des Tonsignals und dem entsprechenden Wert auf dem Amplitudenschrieb orientieren kann. Der Dirigent könnte überflüssig werden! Die Musiker könnten mit hinreichend kreativem Verstand und gegenseitiger Achtung aktiv an der Komposition teilnehmen. Das akustische Signal wird ausschließlich in seiner Lautheit beschrieben, welche physiologisch richtig dargestellt dem Hörer einen präziseren Anhaltspunkt gibt als durchaus falsifi-

zierbare optische Auslegungen. „Man verzichtet im elektronischen Part auf exakte Zahlenangaben und gibt in einer Art Klangzeichnung den mutmaßlichen Klangeindruck auf den Interpreten wie auf den Hörer wieder“ (S. 182).

Indirekt bestätigt Gieseler, daß der Serialismus mit hybriden Synthesizern einen neuen Weg gehen kann und keineswegs von der elektronischen Musik ad acta gelegt worden ist. „Allerdings wurde bei aller Neigung zur Emanzipation der Dissonanz, damit aber auch aller Parameter, im Anfang noch die alte Parameter-Hierarchie, nach der die Tonhöhe an der ‚Spitze‘ zu stehen habe, aufrechterhalten; sie bricht erst im seriellen Verfahren endgültig zusammen. Die Grundidee der dodekaphonischen Technik ist, kompositorischen Zusammenhang (wie er auch geartet sei) aus einem Kern zu gewinnen“ (S. 77/78). Planungsprozesse beispielsweise am programmierten EMS Synthi-AKS haben dann noch etwas mit serieller Praxis zu tun, wenn sie sich auf eine „Reihe“ im weitesten Sinne stützen, auch wenn diese aus verschiedenen Gleichspannungswerten besteht, welche erst dadurch wirksam werden, wenn sie funktional auf einzelne Baugruppen bezogen sind, z. B. Oszillator, Filter usw., die oben bei Gieseler beschriebene „Grundidee“ wirkt hinein bis in jede Arbeitsphase am hybriden Synthesizer, wobei der Planungsakt auch dann noch serielle Verfahrensweisen mit sich bringt, wenn Einzelprodukte nicht mehr in serieller Weise zu einer Komposition geordnet oder verbunden werden. Es mag an dieser Stelle sogar behauptet werden, daß ein Sequenzer dem Serialismus die letztmögliche Präzision ermöglicht, wie sie allein in der zeitlichen Ordnung von einer mechanischen Klangerzeugung nie erreicht werden kann. Gieseler fügt den Ausführungen von Wolfgang Martin Stroh „... die serielle Kompositionstechnik wird durch neue avantgardistische Techniken abgelöst...“ (W. M. Stroh in *Melos*, Jg. 1973, S. 279–286) noch einiges hinzu, was dazu führt, daß die Formulierung „abgelöst“ bei Stroh bezweifelt werden muß.

Ein derartiges Buch kann durchaus in die Schublade der Komponisten blicken und

eruieren, was dort an Ideen zu finden ist, die sich noch nicht herumgesprochen haben. Das ist auch in einigen Fällen geschehen. Vermißt habe ich einen Blick auf bemerkenswerte Raritäten, z. B. die Arbeiten von Dieter und Ulrike Trüstedt/München und deren Aufzeichnungen zu *Binäres Rauschen, Alphas und andere Rhythmen* aus dem Jahre 1973, oder z. B. *David Rosenbooms New York Bio-Feedback Quartett*. Das Erreichte wird konstatiert, drei Viertel des Jahrhunderts sind hinreichend erfaßt, ein Ausblick auf das bevorstehende Viertel hätte gelohnt, da sich einerseits neue Wege der Computerkomposition abzeichnen, z. B. Spannungssteuerung durch Körperströme, Infraschall, mittels lichtempfindlicher Systeme u. ä.; andererseits besitzt Gieseler genügend philosophisches Rüstzeug, um einige Spekulationen zu treffen, die durchaus Überlegungen zu „futuristischen“ Plänen enthalten könnten, oder steht das im Widerspruch zum Realismus und inhaltlichen Gleichgewicht des vorliegenden Werkes?

Fazit: Ein Buch, welches durch gewissenhafte Sachlichkeit, Gleichwertung historischer Dimensionen und kompositorischer Verfahrensweisen, durchsichtige Klärung der Zusammenhänge und künstlerischen Intentionen vor allem dazu beiträgt, den ernsthaften Aspekt neuer kompositorischer Denkansätze – gleich, wann sie sich ereignet haben – demjenigen ideologiefrei nahezubringen, der aus falsch verstandenem Geschichtsbewußtsein keinen Zugang zur Materie fand oder durch unsachliche bzw. böswillige Polemik und fadenscheinige Argumentationen verunsichert wurde. Wegen seiner Fülle an Informationen und ihrer geglückten Darstellung ist es als Standardwerk anzusehen.

(Mai 1976)

Josef Otto Mundigl

HANS CURJEL: *Experiment Krolloper 1927–1931. Aus dem Nachlaß hrsg. von E. KRUTTGE. München: Prestel 1975. 504 S. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 7.)*

Als Arbeit eines verantwortlichen Mitglieds der Krolloper lebt das Buch von der

Authentizität dessen, der selbst dabei war. Es ist aber, obwohl sehr umfangreich, leider ein Fragment. Curjel starb, bevor er den erläuternden und interpretierenden Text zu seiner gewichtigen Dokumentation – sie umfaßt vier Fünftel des Buches – fertigstellen konnte. Da man sich nicht entschließen mochte, die vorhandenen Bruchstücke dieses Textes zu publizieren, hat man den Text einer Rundfunksendung Curjels über die Krolloper aus dem Jahre 1962 (WDR) den Dokumenten vorangestellt. Er erfüllt die Funktion des Kommentars zur Dokumentation naturgemäß kaum, da er unter ganz anderen Voraussetzungen geschrieben wurde. Andererseits bildet er eine Ergänzung, da in der Sendung viele an der Krolloper beteiligte Personen in Interviews zu Wort kamen. Daß diese Interviews nicht ausführlicher und sachlicher d. h. weniger anekdotisch gewesen sind, muß man bedauern, auch wenn der Erinnerung an dreißig Jahre zurückliegende Ereignisse nicht so zu trauen ist wie unmittelbar zeitgenössischen Dokumenten. Da diese reichlich vorhanden sind, wie die Dokumentation beweist, wären Fehler und Ungenauigkeiten leicht zu korrigieren gewesen.

Die Dokumentation bezieht sich nicht zentral auf die künstlerische Arbeit der Krolloper, wie man annehmen könnte, sondern auf die äußere Geschichte der Institution. Über die Aufführungen und ihre Intentionen erfährt man fast nur aus ihren Reflexen in der Presse. Die wiedergegebenen Entwürfe und Szenenfotos von Bühnenbildern und Kostümen wie auch die Auswahl von Texten aus den Programmheften, so nützlich und so wichtig sie sind, vermögen nur einen vagen Eindruck davon zu vermitteln, wie die Aufführungen tatsächlich gewesen sind. Sollten in der Tat keine anderen Dokumente zur Regie und zur musikalischen Aufführungspraxis an der Krolloper überliefert sein, wie z. B. Regiebücher und dementsprechende Klavierauszüge, Probenprotokolle, Gesprächsnotizen, Briefe? Besaß Hans Curjel, der doch selbst zu den Regisseuren an der Krolloper gehörte, dergleichen nicht? Wenn aber wirklich nichts erhalten sein sollte, dann wäre es doch ein

Leichtes gewesen, die Aufführungen von jenen Künstlern der Krolloper beschreiben zu lassen, die damals noch am Leben waren wie Klemperer, Gründgens, Tietjen, Teo Otto, Fred Husler, Max Strub.

Ausführlich belegt die Dokumentation Aufstieg und Fall der Krolloper, die sich in ihrer künstlerischen Arbeit zwar nie als politisches Theater verstanden hat, aber von Anfang an als solches betrachtet wurde, zumindest von den Mitte-Rechts-Parteien und ihren Anhängern. Sie waren es dann auch, die die Schließung durchsetzten. Ihnen erschien die an der Krolloper geübte Konfrontation der Oper mit Schauspielregisseuren und zeitgenössischen bildenden Künstlern, das unbekümmerte Aufgeben von Konventionen und die Abkehr von Klischees als „bewußtes Hinarbeiten auf Zerstörung der christlichen, deutschen Kultur“, als verräterische Übernahme von „jüdischem Pessimismus“ und „Niggerkultur“ (Rede eines Abgeordneten der Deutschnationalen Volkspartei vor dem Preußischen Landtag am 4. April 1930, S. 420/422). Man sollte über solch unqualifiziertes Geschwätz bornierten Spießertums lachend hinweggehen können, lebten wir nicht in einer Zeit, in der es zunehmend üblich wird, Fantasie, Experimentierfreude und skeptisches In-Frage-Stellen von meist kritiklos hingenommenen Konventionen zur Zersetzungsstrategie von Marxisten, Sozialisten, Kommunisten usw. zu erklären – man denke an die Reaktionen auf Patrice Chéreau's Bayreuther „Ring“-Inszenierung. Damals war das Geschwätz ein Symptom des nahenden Faschismus. Curjels Dokumentation sollte heute Pflichtlektüre sein für alle verantwortungsvollen Kulturpolitiker.

(Dezember 1977)

Egon Voss

WALTER F. HINDERMANN: Die nachösterlichen Kantaten des Bachschen Chorkantaten-Jahrgangs. Versuch einer Genesideutung mit synoptischen Tabellen und vergleichenden Notenbeispielen. Hofheim am Taunus: Verlag Friedrich Hofmeister 1975. 141 S.

Die musikhistorischen Möglichkeiten der mit großem philologischen Aufwand erstellten Chronologie wurden bisher noch kaum genutzt. Deshalb könnte die vorliegende Studie, die einen Ausschnitt aus Bachs Schaffen (die zwischen Ostern und Trinitatis 1725 aufgeführten Kantaten 4, 6, 42, 85, 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176) untersucht, für die Behandlung einer Reihe interessanter Fragen beispielhaft sein: Kennzeichnet die kleine, aber möglicherweise geschickt gewählte Gruppe ein bestimmtes Entwicklungsstadium? Was verbindet die in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Kantaten? Wie verhalten sie sich zu vergleichbaren früher oder später komponierten Werken?

Leider erfüllt Hindermann die Erwartungen nicht. Bei der Untersuchung der 13 Kantaten (Kapitel II) läßt er sich von einer merkwürdig naiven Vorstellung des Kompositionsvorganges leiten: „*Erst der zündende Funke der Inspiration läßt die latenten Gestaltungskräfte fruchtbar werden*“ (S. 1), man müsse die Kantaten-Reihe aus dem „*impulsiven Schöpfungscharakter*“, aus der Erkenntnis der „*eruptiven Kreation*“ Bachs verstehen (S. 12). Dementsprechend werden die zum Vergleich herangezogenen Kantaten (Kapitel III) nicht nach musikalischen Gesichtspunkten gewählt, sondern nach ihrem „*potentiellen Inspirationswert*“ (zeitlich vorausgehende Werke, Vorjahreskantaten gleicher Bestimmung und ältere Kompositionen, die durch Parodierungen erneut in Bachs Gesichtskreis getreten waren).

Ziel des Buches ist der Nachweis eines zyklischen Zusammenhangs innerhalb der Kantatengruppe. Gegen Hindermanns Beweisführung ließen sich zwar mancherlei Einwände vorbringen. Wesentlicher scheint jedoch die methodische Problematik. Um das umfangreiche Material (82 Kantatensätze) besser überblicken zu können, zerlegt der Autor es in einzelne Merkmale, die er nach verschiedenen Gesichtspunkten ordnet und vergleicht. Aus diesem Verfahren ergibt sich fast zwangsläufig die Isolierung der „*Fakten*“ vom jeweiligen musikalischen Kontext und (damit zusammenhängend) die

Überbewertung der regelhaften äußeren Erscheinungsweise. Text, Besetzung, Form und Satzart sind die Hauptaspekte. Das, was Bach von anderen Komponisten unterscheidet, bleibt dagegen unberücksichtigt.

Sicher wäre es für die Absicht und auch für die Lesbarkeit des Buches vorteilhaft gewesen, wenn der Autor die einzelnen Sachverhalte erst einmal aus ihrem Zusammenhang heraus erfaßt und dargestellt hätte, der schließlich für die Bedeutung von Entsprechungen entscheidend ist. Außerdem hätte eine solche Betrachtungsweise den nötigen Seitenblick auf die übrigen Kantaten erleichtern und Hindermann vor gesuchten oder sinnlosen Vergleichen bewahren können. (Was sagen z. B. die zahlreichen Formschemata über den zugrundeliegenden musikalischen Verlauf oder über „*Bachs Schaffensweise*“ aus? Daß die Arien fast alle dieselbe Gliederung haben, ist ohnehin klar – und bestimmt nicht auf Bachs zyklische Absichten zurückzuführen!) Der Autor überläßt es dagegen der Kontrolle des Lesers, ob Erscheinungen, die er als „*Inspirationsquellen*“ oder als „*konstruktive Dimensionen*“ der zyklischen Ordnung in Anspruch nimmt, bei Bach nicht etwas ganz Alltägliches sind.

Die Reduktion der Kantaten auf isolierte Merkmale und Schemata ist aber wohl nicht in erster Linie praktischen Überlegungen entsprungen. Sie entspricht vielmehr der auffälligen sprachlichen Unbeholfenheit des Autors und seiner Vorliebe für Tabellen. Sie nehmen etwa $\frac{1}{3}$ des Buches ein (vom Verlag mit bemerkenswerter Sorgfalt gesetzt) und sollen den Text nicht nur veranschaulichen, sondern weitgehend ersetzen. Ein Beispiel: Seite 54 werden „*arios-ostinate Typen orchestral-konzertanter Faktur*“ durch ein Zitat von Smend in ihrer Stellung zwischen Arioso und Arie charakterisiert. Sodann soll die ganzseitige Tabelle 12 dartun, daß von den drei Stücken dieser Art „*letztere beiden Sätze nun gleichzeitig sowohl formal, wie musikalisch-kleinstrukturell, als auch besetzungsmäßig . . . Analogien aufweisen.*“ Die Tabelle sagt jedoch nicht mehr aus, als selbst ein des Notenlesens Unkundiger auf den ersten Blick aus der Partitur erkennt.

Über die formale, musikalische oder kleinstrukturelle Beschaffenheit (was immer man darunter verstehen will) gibt sie keine Auskunft. Dafür enthält sie aber einige Rätsel: Was ist an der mittleren Spalte „symbolisch“? Was verbindet A und α ? Sollen die Notenzitate mehr als die zufällige Ähnlichkeit eines Taktes zeigen? – Bei derart oberflächlichen „Analysen“ (wie Hindermann seine Schemata nennt) können die Schlußfolgerungen nicht überzeugen.

(Juni 1976)

Helga Lühning

JÁNOS KÁRPÁTI: *Bartók's String Quartets*. Budapest: Corvina Press 1975. 280 S.

Publikationen über Béla Bartók in der Muttersprache des Komponisten haben oft ein spezielles Schicksal: Sie werden nur wenig oder kaum zur Kenntnis genommen, und eine später nachfolgende Veröffentlichung in französischer, englischer oder deutscher Sprache birgt unweigerlich das Problem der Unaktualität in sich; d. h. neuere Forschungsergebnisse, die beim Abfassen der Arbeit noch nicht veröffentlicht waren, zum Zeitpunkt der Übersetzung aber längst bekannt sind, werden nicht berücksichtigt.

So ergeht es auch der vorliegenden Monographie zu Bartóks Streichquartetten (ungarisch 1967, englisch 1975; die Übersetzung besorgte Fred Macnicol), die – das sei betont – einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung von Bartóks schon recht gut erschlossenem Streichquartettschaffen darstellt. Trotzdem zeigt sich für den Leser heute, wie bedauerlich es ist, daß der Autor die hier wesentlichen Arbeiten von Günter Weiß (*Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*, Erlangen 1970) und Hartmut Fladt (*Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an den Sonatensätzen und den Streichquartetten Béla Bartóks*, München 1974) nicht berücksichtigen konnte.

Erscheint so der Ertrag der Lektüre geschmälert wegen mangelnder Differenzie-

rung von Bartóks „Frühwerk“ (S. 8 f.), das – wie aus Weiß' Untersuchungen hervorgeht – keinen absoluten stilistischen Gegensatz zum späteren Schaffen darstellt, und der nur groben Berücksichtigung biographischer Bedingungen (S. 14), die Fladt als wesentlich für die Analyse herausstellt, so bestehen die Ausführungen Kárpáti durch sicheren analytischen Zugriff am einzelnen Werk und die einleuchtende Darstellung von musikalischer Sprache und Stil anhand übergeordneter Kategorien. Diese werden im ersten Teil (S. 21–169) als „*The Legacy of Beethoven*“, „*Forerunners and Contemporaries*“, „*The Folk Music Influence*“, „*Monothematicism and Variation*“, „*Poly-modal Chromatism*“, „*Tonality*“, „*The Phenomenon of Mistuning*“ und „*Polytonality*“ eingehend erörtert. Die Analysen im zweiten Teil (S. 173–266), die ausführlich jedes der sechs Streichquartette behandeln, sind in ihrem methodischen Aufbau nicht immer restlos nachvollziehbar, bieten aber eine Fülle an Material – eine Fundgrube für den, der sich weiter mit Bartóks Streichquartetten auseinandersetzen möchte und eine willkommene Ergänzung zu den Analysen Fladts, der von völlig anderen Voraussetzungen ausgeht.

Dennoch ergeben sich folgende Hauptpunkte der Kritik:

1. Kammermusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann nur in ihrer besonderen geschichtlichen Situation angemessen verstanden werden; sie bedeutet Kritik an den Massenbesetzungen der spätromantischen Symphonik, Kritik an vermeintlicher Äußerlichkeit, eine Verlagerung vom vordergründigen Klangreiz auf innere, strukturelle Merkmale. Aus dieser Reaktion heraus erklärt sich die Situation des Streichquartetts bei Bartók besser als mit dem Hinweis auf die „so-called conservative romantics“ (S. 21), Schumann und Brahms, die lediglich klassisches Erbe konserviert hätten.

2. Kammermusik, insbesondere das Streichquartett, wird bei Kárpáti als Gattungstradition zu einseitig von Beethoven hergeleitet und als Gattung isoliert gesehen: „*Nineteenth century developments did not favour chamber music and particular not*

the string quartet. . . . It was the twentieth century which brought the chamber music renaissance“ (S. 21). Kammermusik als satztechnisches Prinzip ist aber auch im 19. Jahrhundert – wenn man dieses nicht einseitig vom Umfang der Orchesterpartituren her beurteilt – mehr als nur unterschwellig präsent. Auch der Hinweis auf die geringe Anzahl von Werken aus dem m. E. ohnehin gattungsmäßig kaum eingrenzbaeren Bereich „Kammermusik“ sticht nicht.

3. Kárpáti überschätzt den Einfluß Beethovens auf Bartóks erste Streichquartette: „*What kinds of model can have been before Bartók when he composed his First String Quartet in 1908? The greatest paragons in his development – Wagner, Liszt and Richard Strauss – were not able to offer him anything in this area. Brahms is the only composer who could have a more immediate example, but in the F major String Quartet composed 1898, the young Bartók had already moved essentially beyond this influence. In this way, he was ‚obliged‘ to jump almost a century and go back to the classical summit of quartet music, the works of Beethoven*“ (S. 22). Nun erschöpft sich allerdings der Brahms'sche Einfluß auf Bartók nicht in den naiven Stilkopien der Kindheit und Jugend vor 1900. Abgesehen vom Streichquintett von 1904 müßte auch in bezug auf Bartóks erstes Streichquartett Brahms mitherangezogen werden. Nicht nur die klangliche „Oberfläche“, sondern auch die kompositorischen Verfahren, vor allem Themenstruktur und -verarbeitung sind stilgeschichtlich bedeutsam.

4. Auch die grundsätzlichen Anmerkungen zu Bartóks stilistischen Grundlagen bleiben fragwürdig; denn das Klavierquintett (1904) und die Suite Nr. 1 (1905) stehen mehr unter Brahms'schen, die symphonische Dichtung *Kossuth* (1903) und das Scherzo für Klavier und Orchester (1904) unter Strauss'schem und lediglich die Rhapsodie für Klavier und Orchester (auch für Klavier allein) (1904) direkt unter Liszt'schem Einfluß. Keinesfalls können die Trennlinien absolut gezogen werden. Die stilistischen Einflüßbereiche nach Gattungen zu kategorisieren (Orchestermusik:

Strauss, Klaviermusik: Liszt, Kammermusik: Brahms, bzw. Beethoven) ist eine mißverständliche wenn nicht gar falsche Vereinfachung.

5. Bleibt zuletzt noch das Unbehagen bezüglich der Subjektivität einiger Formulierungen, die sich der analytischen Konkretion entziehen, anzumerken. Was heißt z. B.: „*The ascending line of the first quartet, beginning in the Wagner-Nietzsche tone, . . . is replaced (im 2. Quartett) by the voice of the artist lamenting the Hungarian fate and that of humanity, a tone stammering . . . from identification with social problems of the nation and the age*“ (S. 11); oder „*. . . the Sixth String Quartet is the work of . . . a prophetic foreboding of the tragedies which actually come to pass . . .*“ (S. 14).

Alle Einwände, die nicht zufällig die ersten Kapitel besonders betreffen, vermögen letztlich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es sich bei Kárpáti's Buch um eine alles in allem lesenswerte Publikation handelt. Neben den kenntnisreichen Analysen im zweiten Teil sei aus dem ersten Teil vor allem das Kapitel über Monothematik und Variationsprinzip, das einen der besten Beiträge zu diesem zentralen Problem der Kompositionstechnik Bartóks darstellt, hervorgehoben.

(Februar 1977)

Hans Winking

JOACHIM KAISER: *Beethoven's 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1975. 661 S.

Wie in Büchern über diesen Gegenstand allgemein üblich, werden die Sonaten nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern in der ihrer Opuszahlen besprochen. Jede Sonate hat ihr eigenes Kapitel, das mit einer allgemeinen Charakterisierung des Werks beginnt und daran, Satz für Satz, die Darstellung der Sonate im einzelnen anschließt. Durch Zwischenüberschriften werden drei Gruppen von Sonaten gebildet: op. 2 bis 22 („*Jähe Meisterschaft und demonstrative Sicherheit – empfindsame Erkundungen einer Form*“), op. 26 bis 57 („*Meisterwerke absoluter, absichtsvoller Musik – thematische Arbeit und program-*

matische Thematik'), op.78 bis 111 („Strukturen, Dissoziationen und Zartheiten – komplexe Ansprüche des Spätwerks“).

In einem Einleitungskapitel erläutert der Autor seine Absichten. Die „*musikalisch-dramatische Physiognomie*“ der Sonaten (S. 15) soll deutlich werden, vor allem aber soll zur Sprache kommen, was die Pianisten, im Einklang oder Gegensatz zur Musikwissenschaft, in den Sonaten „entdeckt“ haben (S. 15). Kaiser mißtraut den herkömmlichen Analysen, ohne freilich auf sie verzichten zu können. Uneingeschränktes Vertrauen dagegen hat er zur klingenden Musik. Seine Texte sind „*musikalische Erlebnisbeschreibungen*“ (S. 240). Als solche sind sie naturgemäß auf Konzerte, Schallplatten, Tonbänder usw. bezogen, die das Buch selbstverständlich nicht mitliefern kann. So fehlt die Veranschaulichung, die erst nachvollziehbar macht, was Kaiser schreibt, die erst zum Verständnis bringt, was seine Worte meinen. Wenn es, wie Kaiser behauptet, stimmt, daß in und mit dem Spiel der Sonaten etwas geschieht, das nicht immer „*ohne weiteres verbal begrifflich dingfest zu machen ist*“ (S. 29), dann sind Klangbeispiele unabdingbar notwendig, und es ist wohl kein Zufall, daß das Buch aus einer Rundfunksendung hervorgegangen ist, in der all das vorgeführt werden konnte, was dem Buch notwendig fehlen muß. Gerade wenn bewiesen werden soll, daß bedeutende Pianisten durch ihr Klavierspiel mindestens ebenso viel zur Deutung von Beethovens Sonaten beitragen und beigetragen haben wie die meist allein vom Notentext ausgehenden Musikforscher in ihren Analysen, dann kann man auf akustische Veranschaulichung nicht verzichten, dann sind Notenbeispiele nicht nur ein unzureichender, sondern ein falscher Ersatz. Der Hinweis auf Schallplatten als das noch am besten zugängliche Medium reicht nicht aus, da es keine öffentlichen Diskotheken gibt, schon gar nicht solche, die über eine ähnlich umfangreiche Sammlung verfügen, wie sie diesem Buch zugrundeliegt. Im übrigen ist die am Ende des Buches mitgeteilte, umfangreiche Diskografie unvollständig, obwohl sie andererseits Aufnahmen verzeichnet, die im Buch gar nicht zur Sprache

kommen. Freuen kann sich indessen die Plattenindustrie; fast zwangsläufig wird sich der Leser die eine oder andere der im Text erwähnten und gepriesenen Aufnahmen kaufen.

Für Kaiser liegt der Grund für die Vielfalt der möglichen Interpretationen in den Sonaten selbst, in ihrer „*Grenzenlosigkeit*“ (S. 35), ihrer künstlerischen Höhe und Größe. Der Sachverhalt ist aber so eindeutig und einfach nicht. Das Konkurrenzsystem, in dem wir leben und in dem besonders die Pianisten stehen, zumal jene, die Platten einspielen, zwingt zur Unterscheidung, zur besonderen Note, zur Abweichung vom Gewohnten. Die Vielfalt der Interpretationen entspringt folglich nicht zuletzt der realen wirtschaftlich-sozialen Situation der Pianisten und nicht unmittelbar den Sonaten, die oft nur Mittel zum Zweck sind, nicht aber die Sache, um die es geht. Leider können sich die Sonaten nicht gegen ihre Vermarktung wehren. Der Pluralismus der möglichen und anerkannten Interpretationen, der dem Musikbetrieb, insbesondere der Plattenindustrie selbstverständlich nur zu gut ins Konzept paßt, spiegelt in Wahrheit eine Lage wider, in der die den Kunstwerken selbst eingegrabenen, einst selbstverständlichen Maßstäbe ihrer Beurteilung verlorengegangen sind. Wäre es nicht so, dann hätte Beethoven seine Notentexte sehr viel ausführlicher, genauer und ins Detail gehender festgelegt.

Nach Kaiser ist der Notentext nicht mehr als eine „*Vorschrift*“ (S. 34), „*alle Musik nicht zum ‚Lesen‘, sondern zum Spielen und Hören bestimmt*“ (S. 409). Dem ist entgegenzuhalten, daß auch und gerade der Notentext eine Existenzform des musikalischen Kunstwerks ist. Differenzierte Stücke wie die Sonaten Beethovens sind wesentlich geprägt durch den Akt des Schreibens, der die musikalische Reflexion in erheblichem Maße visuell bestimmt. Auch teilt sich der Werkcharakter der Stücke viel deutlicher im Notentext mit als in der klingenden Ausführung, die naturgemäß hervorkehrt, daß Musik Ablauf und Vorgang ist. Kaisers Meinung ist freilich nicht eindeutig. Wiederholt verweist er bewundernd und erstaunlich

bedenkenlos auf Analysen von Schenker oder Réti, die anhand der klingenden Musik allein nie hätten gemacht werden können. Kaiser berichtet fasziniert davon, daß der melodische Höhepunkt im ersten Satz der *Mondscheinsonate* genau in der Mitte des Stücks liege „zwischen zweimal 35 Takten“ (S. 262); er vergißt dabei völlig, daß diese Symmetrie nur auf dem Papier besteht und kein Pendant hat in der klingenden Musik, in der gleiche Taktzahlen weder gleiche Länge noch gleichen Spannungswert verbürgen.

Kaisers Charakterisierung der *Appassionata*-Interpretation von Emil Gilels gipfelt in den Worten „*energisch und zusammengefaßt*“; unmittelbar anschließend wird Goethe zitiert, der 1812 über Beethoven schrieb: „*Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen*“. Es sieht so aus, als stütze das Goethe-Zitat Kaisers Beschreibung. In Wahrheit beweist das Zitat überhaupt nichts; denn Kaiser hat seine Formulierung ja von Goethe übernommen (S. 401).

Mit Recht hat Hermann Danuser in seiner Besprechung des Buches (*Neue Zeitschrift für Musik* 5/1976) von „*Kaisers Metaphern- und Pointierungsmanie*“ gesprochen, die „*nicht selten die Grenze hochtrabender Geschmacklosigkeit*“ streife. Es ist aber nicht nur eine Frage des Geschmacks, wenn z. B. die Beschreibung des ersten *Appassionata*-Satzes in der Interpretation Artur Schnabels mit der Formulierung „*Mord, mit (f-moll)-Motiv . . .*“ endet (S. 403). Solch plakatives Simplifizieren, das den Sonatensatz zum Krimi macht, verfehlt die Musik nicht minder als trockene Analysen und hat die fatale Neigung, alte Klischees lediglich durch neue zu ersetzen.

Über dem Wortreichtum geht die Genauigkeit in der Wahl der Wörter und Begriffe verloren. Zu einem Notenbeispiel aus der Sonate op. 14 Nr. 2 heißt es: „*Beethoven entwickelt im ersten Satz dieser Sonate eine Phrase folgendermaßen weiter*“ (S. 195). Das illustrierende Notenbeispiel zeigt jedoch das Gegenteil, nämlich, daß der genannten Phrase etwas Neues folgt und von „*Weiterentwicklung*“ gar keine Rede sein

kann. Diese Unschärfe, die gerade dann vermieden werden müßte, wenn es um Dinge geht, die „*nicht ohne weiteres verbal begrifflich dingfest zu machen*“ sind (S. 29), trifft sich mit einer unverkennbaren Tendenz zu Mystifizierung und Mythisierung. Wörter wie „*Rätsel*“, „*Geheimnis*“, „*Wunder*“ charakterisieren die Sonaten. Zu lesen ist vom „*heiligen Bezirk*“ der Sonaten (S. 344), von ihrem „*Allerheiligsten*“ (S. 504/603), von der „*Grenzenlosigkeit der Werke*“, der „*kein Pianist dieser Welt*“ gewachsen sei (S. 34f.), davon, daß die Sonaten „*einen unüberschaubar reichen, gleichwohl als Totalität zusammenhängenden Kosmos*“ bildeten (S. 24) usw. Der Schluß des Buches – op. 111 betreffend – ist symptomatisch: „*In wem stiege nicht, wenn die Arietta verklingt, endend mit einem Akkord, dessen höchster Ton als genau jenes c erkennbar wird, mit dem 1795 Beethovens 1. Klaviersonate Opus 2 Nr. 1 keck und selbstsicher begann – wem stiege da nicht die Ahnung auf, daß sich zwischen Opus 2 Nr. 1 und Opus 111 noch so manche Beziehungen und Strukturzusammenhänge, Geheimnisse und Gewißheiten verbergen?*“ (S. 633). Während ein rein zufälliger und äußerlicher Zusammenhang zwischen op. 2 Nr. 1 und op. 111 zur tiefsinnig-geheimnisvollen Intention gemacht wird, werden die Sonaten ohne Opuszahl verschwiegen, wie es schon der Titel des Buches tut. Es entsteht der Eindruck, als solle die nach Kaisers Meinung schlechte Rationalität der herkömmlichen Analysen nicht durch eine bessere ersetzt werden, sondern durch pure Irrationalität.

(Dezember 1977)

Egon Voss

DAVID LIDOV: *On Musical Phrase. Monographies de sémiologie et d'analyses musicales, Band 1, 1975. Université de Montréal: Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale. 100 S.*

Die Groupe de Recherche en Sémiologie Musicale de Montréal eröffnet mit der vorliegenden Aufsatzsammlung eine eigene Reihe, in der sowohl detaillierte Analysen geboten, als auch grundsätzliche, die wissenschaftstheoretische Problematik musikali-

scher Analyse und Musiktheorie betreffende Fragen behandelt werden sollen.

Der methodische Ansatz Lidovs ist zwar strukturalistisch, versucht aber, die bisher in der musikalischen Sémiologie vorherrschenden Richtungen des taxonomischen Strukturalismus und des Distributionalismus zu überwinden: Im Rahmen des Strukturalismus wurden Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe man Analysen durchführen konnte, ohne auf metasprachliche Voraussetzungen rekurren zu müssen, da diese bei den ursprünglichen Gegenständen, der natürlichen Sprache und Mythen, nicht gegeben sind. Das hierbei implizierte methodische Ideal einer „tabula rasa“ als Ausgangspunkt wurde von der „Sémiologie musicale“ übernommen, obwohl für weite Bereiche der Musik die für die Strukturalisten relevante Ausgangssituation nicht gegeben ist. Da jedes Werk und jeder Analytiker in einer Tradition der Rezeption von Musik, der Musiktheorie, des gesellschaftlichen Kontextes usw. stehen, kann von dieser nicht nur nicht abgesehen werden, sondern es bieten sich auch von hier aus externe (u. U. metasprachliche) Zugänge zum Werk jenseits der „tabula rasa“. Dies ist ein Hauptpunkt, auf den sich die Untersuchungen Lidovs konzentrieren.

Der erste Aufsatz (verfaßt gemeinsam mit James Gabura) beschreibt ein Verfahren zur computeriellen Erzeugung achttaktiger tonaler Melodien im 2/4-Takt, das nach dem Modell generativer Grammatiken entworfen ist. Das (entfernte) Ziel besteht darin, syntaktische Gesetzmäßigkeiten tonaler Musik zu ermitteln. Frühere Versuche hierzu, die auf der Basis statistischer Modelle arbeiteten, weist Lidov mit dem Chomsky'schen Argument zurück, daß in diesem Problemfall aus endlichem Material unendlich viele Kombinationen gebildet werden müssen, und daß statistische Verteilungsregeln, die dies nicht ermöglichen, kein syntaktisches System bilden könnten. – Lidov benötigt für seine Grammatik 1. eine abstrakte metrische Struktur, die er in traditioneller Weise als Folge von leichten und schweren Taktzeiten, Takten und Taktgruppen mit Akzentabstufungen beschreibt, 2.

eine tonale Struktur, in der die Tonqualitäten auf dem Hintergrund des harmonischen Gefälles zwischen Tonika und Dominante klassifiziert, d. h. mit tonalen Akzenten versehen werden. Lidov beschränkt sich auf notierte Musik und dementsprechend fungieren Noten, aufgefaßt als Dupel von Dauer und Tonhöhe, als „Lexikon“. Eine Reihe von Noten bildet also das Resultat einer generativen Komposition. Der Unterschied zum Distributionalismus besteht darin, daß durch die Voraussetzung metrischer und tonaler Akzentmuster die Töne als Funktionen des Kontextes aufgefaßt werden.

Während die generative Grammatik versucht, rein syntaktische Strukturen zu erzeugen, die dann durch angehängte sog. Lexikonregeln semantisch interpretiert werden, zeigen in neuerer Zeit Vertreter der sog. Generativen Semantik, daß in die syntaktische Generierung immer schon Semantisches eingeht. Obwohl Lidov die GS nicht erwähnt, scheint er sich ihre Erkenntnisse zunutze gemacht zu haben. In Analogie erzeugt seine „Rhythmische Grammatik“ eine Folge von Dauern, in der durch entsprechende Indices bereits die tonalen Akzente festgelegt sind. Mittels eines mechanischen Selektionsverfahrens und unter Benutzung einer „Tonhöhengrammatik“ werden diese Indices interpretiert und jeder Note ihre exakte Tonhöhe zugewiesen.

Der folgende recht umfangreiche Aufsatz enthält eine ausführliche Diskussion der metrischen Theorien von Riemann, Cooper und Meyer sowie des Ansatzes von Ruwet. Die Kritik, die das Ergebnis einer m. E. sehr verständnisvollen und genauen Interpretation ist, zielt darauf, daß 1. alle drei Theorien auf einer Klassifikation musikalischer Abschnitte nach einem Prinzip beharren (z. B. „leicht – schwer“ oder, bei Cooper und Meyer, als Ausprägung eines „musikalischen Versfußes“), und daß 2. Ruwet aufgrund seines Segmentierungsverfahrens, das jeweils sich wiederholende oder leicht variierte Abschnitte gleicher Ausdehnung zusammenfaßt, keine Möglichkeit hat, substantiell verschiedene Formkategorien zu unterscheiden. Für ihn gibt es nur noch neutrale Einheiten. Letzterem gegenüber

führt Lidov das Argument an, daß jegliche Analyse ein Vorverständnis voraussetze (bei strukturalistischen Analysen z. B. bei der Wahl der Kriterien für die Zusammenfassung von Varianten zu Paradigmen). Dies stützt er exemplarisch mit der (psychologischen) Beobachtung, daß für die musikalische Erfahrung ein essentieller Unterschied zwischen einer Phrase (verstanden als ein relativ abgeschlossenes Ganzes) und einem Motiv besteht, als Beispiel für Kriterien, die das Segmentieren leiten müßten. Lidovs These ist, daß der Unterschied zwischen Phrase und Motiv formal als Grad der Komplexität bestimmbar ist, und daß diese Komplexität sich mit strukturalistischem Instrumentarium beschreiben läßt. Eine Phrase kann dann definiert werden als Koordinationseinheit von Parametern des Tonsatzes. Damit wird gleichzeitig der Zwang zu eindeutiger Gruppierung umgangen, denn die Faktoren eines Tonsatzes können zueinander in Widerspruch stehen (z. B. Dauernakzent vs tonaler Akzent). Ziel der Analyse ist nicht die Klassifikation sämtlicher Dimensionen eines Tonsatzes nach einem Prinzip, sondern die Systematisierung der Beziehungen zwischen ihnen. (Dies entspricht nach gängiger linguistischer Terminologie der Offenlegung der Codes eines Tonsatzes.)

In den letzten beiden Aufsätzen wird dieses Konzept in Verbindung mit Einzelanalysen (einer französischen Chanson und Debussys *Prélude Voiles*) differenziert und spezifiziert. Dabei sind zwei Punkte hervorzuheben: Einmal distanziert sich Lidov von einer ontologisierenden Auffassung musikalischer Strukturen. Dem Segmentieren, dem Aufstellen von Oppositionen und dem Zusammenfassen von Varianten haftet immer ein Moment von subjektiver Willkür an. Dies hat Konsequenzen für die Bestimmung der analytischen Kategorien: Eine Phrase ist nicht die in der Partitur vorzufindende komplexe Einheit, sondern etwas, das nur auf eine komplexe Weise beschrieben werden kann. Zweitens versucht Lidov der Schwierigkeit jeder strukturalistischen Analyse von Musik Herr zu werden, die darin liegt, daß Musik in der Zeit abläuft, daß Wiederholungen als Erinnerungen, Varianten als Model-

le für Kommendes oder als Entwicklungen fungieren können etc. Debussys *Prélude* wird analysiert als Prozeß einer Auflösung eines zunächst etablierten Codes. In diesem werden Varianten eines melodischen Paradigmas nach bestimmten Regeln bestimmten metrischen Strukturen zugeordnet (solche Strukturen setzen sich z. B. aus Länge der Phrasen, Stellung im Takt, innerer Gliederung zusammen).

Lidov ergänzt also die strukturalen Verfahren um die Erkenntnisse der generativen Linguistik. Neben dieser Erweiterung auf dem Niveau der Methoden finden sich bei ihm auch wissenschaftstheoretische (metatheoretische) Überlegungen zur Frage, welche Kriterien der Klassifikation sich überhaupt rechtfertigen lassen (dabei rekurriert er auf [gestalt]psychologische Resultate), wie ihr Verhältnis zueinander sei, und was dies für Konsequenzen für die konkreten Methoden nach sich zieht.

(April 1976) Christine Hardenberg

EDWARD B. MOOGK: Roll Back the Years. History of Canadian Recorded Sound and its Legacy, Genesis to 1930. Ottawa: National Library of Canada 1975. XII, 444 S., 17 cm-Langspielplatte.

Dem europäischen Musikwissenschaftler, der gerade erst die Bedeutung der Schallaufzeichnung für die europäische Musikgeschichte, für die Musikgeschichtsschreibung und für die zukünftige Musikpädagogik zu erfassen beginnt, mag die Notwendigkeit einer enzyklopädisch angelegten Geschichte der Schallaufzeichnung in Kanada von den Anfängen bis 1930 nicht zwingend erscheinen. Kaum ein Name der Musiker, die im kanadischen Musikleben eine Rolle gespielt haben, ist hierzulande bekannt, und es sieht so aus, als wäre das kanadische Kulturleben, von dem die Schallplatten ohnehin nur einen Teilausschnitt überliefern können, nur eine Ausstrahlung des europäischen. Jedoch könnte sich für die junge Wissenschaft von der Schallaufzeichnung das Ausstrahlungsverhältnis rasch umkehren: Seit Jahren werden in Kanada Grundlagenforschungen zur Geschichte und zum Repertoire der auf

Schallplatten dokumentierten Musik in einem Umfang betrieben und staatlich gefördert, wie er bei uns nicht einmal geträumt werden könnte. Nicht zuletzt spürt man dies bei der Suche nach den Originalplatten: meist waren die Kanadier schon da und meist zahlen sie besser. Nicht nur haben die Bibliotheken in Ottawa und Toronto inzwischen wichtige Sammlungen, sondern sie fördern auch die wissenschaftliche Aufarbeitung des Materials. Moogks Buch ist eine vorbildliche und fleißige Arbeit; daß die Aufmachung in Layout und Illustration ansprechend ist und das Buch auch dem Schallplattensammler ohne wissenschaftliche Ansprüche interessant macht, entspricht überseeischen Gepflogenheiten. Der Textteil bringt neben einem allgemeinen Abriss zur Frühzeit der Schallaufzeichnung und faksimilierten Konstruktionszeichnungen alle erreichbaren Fakten über kanadische Schallplattenfirmen und die beteiligten Persönlichkeiten: Es war ein Sohn von Emil Berliner, der die kanadische Tochtergesellschaft gründete. Kurzbiographien der wichtigsten Künstler, ein Anhang mit wichtigen Dokumenten und Auszüge aus einem sehr umfangreichen Katalog über Grammophone, Phonographen und Zubehör runden den Textteil ab. Gut die Hälfte des Buches besteht aus Diskographie, die sowohl sämtliche in Kanada geborenen oder aufgewachsenen Künstler erfaßt als auch sämtliche von kanadischen Firmen bis 1930 gepreßten Platten in der Reihenfolge der Matrizennummern. Ein Komponistenverzeichnis erübrigte sich, da klassische Musik keine nennenswerten Spuren in der kanadischen Schallplattenproduktion hinterlassen hat. Auf den Vorsatzblättern sind schöne Beispiele für Etiketten abgebildet, leider ohne Erklärungen zur Datierung (tatsächlich datiert der Sammler meist nach dem „Label“, doch hat noch niemand exakte Datierungskriterien erarbeitet). Immerhin ist das Buch ein Anfang, ein Arbeitsmuster.

(November 1975)

Helmut Haack

ANGELIKA SIEGLIN: Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburi Cemil Bey. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 5.)

Anhand von sieben Peşrev des türkischen Tanbur-Spielers und Komponisten Cemil Bey (1873–1916) untersucht die Verfasserin das Phänomen „Melodiemodell“ und „Gestaltvariation“ im Peşrev, einem der wichtigsten Instrumentalformen türkischer Kunstmusik. Formal besteht ein Peşrev aus vier sogenannten Hana, die jeweils vom Teslim gefolgt werden: H^1T H^2T H^3T H^4T . „Gestaltvariation“ erläutert die Verfasserin folgendermaßen: „es treten im Verlauf eines Peşrev melodische Bewegungszüge auf, die auf ein ihnen gemeinsames, jedoch nur als Abstraktum existierendes Grundgerüst reduzierbar sind“ (S. 7). Sie beschäftigt sich also mit dem Problem, inwieweit eine „Modellrealisation“ eines Peşrev vom persönlichen Stil des Komponisten und vom Makam selbst, in dem der Peşrev konzipiert ist, abhängt. Dazu vergleicht sie die sieben Peşrev Cemil Beys mit denen anderer türkischer Komponisten, deren Peşrev im gleichen Makam stehen, wie die des Cemil Bey. Als Grundlage der Untersuchung dient die Sammelausgabe türkischer Werke, die 1928 im Druck erschienen ist. Von den sieben Peşrev Cemil Beys waren der Verfasserin vier klanglich zugänglich, von denen sich allerdings „drei als unvollständig und somit ungeeignet als Ausgangspunkt für die Analyse“ (S. 9) erwiesen. Deshalb beruht die Analyse ausschließlich auf der gedruckten Ausgabe *Külliyati* vom Jahre 1928. Obwohl die vergleichsweise herangezogenen Peşrev aus dem 16., 17., und 18. Jahrhundert stammen und die des Cemil Bey von der Jahrhundertwende, ist ein Vergleich dennoch berechtigt, weil die Peşrev aller hier herangezogenen Komponisten erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Noten fixiert wurden. Sie zeigen gemeinsame Züge, wie man sie anfangs des 20. Jahrhunderts nach mündlicher Überlieferung in Noten aufgezeichnet hat. In diesen Transkriptionen spiegeln sich gezwungenermaßen Spieltechnik und Stil

des „Transkriptors“ wider. Die Aufzeichnung eines Peşrev in Noten stellt deshalb eine mögliche Fassung des betreffenden Peşrev dar und nicht die tatsächliche Form, wie sie Cemil Bey oder die anderen hier genannten Komponisten klanglich ausführten. Tanburi Cemil Bey war, wie sein Name andeutet, in erster Linie ein Tanbur-Spieler (Spieler der Langhalslaute). Er fungierte wie alle guten Musiker des Vorderen Orients gleichzeitig als Schöpfer und Interpret seiner eigenen Musik, ohne sie jedoch in Noten niederzuschreiben. Die Untersuchung behandelt die gedruckten Peşrev als endgültige Kompositionen im europäischen Sinne, wie man etwa eine Sonate von Mozart analysiert. Ein wichtiges charakteristisches Element dieser Musikkultur wurde allerdings nicht erschöpfend behandelt, nämlich die Tatsache, daß die untersuchten Beispiele modale Strukturen darstellen. Die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus eines Peşrev setzt deshalb eine grundlegende Kenntnis der modalen Eigenschaft seines Makam voraus. Ohne dies ist es schwer zu begründen, warum ein Peşrev im Makam Mahur bestimmte Eigenschaften aufweist. Ein Peşrev im Mahur stellt immer eine Realisierung der Makameigenschaften des Mahur dar im Rahmen eines Usul, d. h. zur Begleitung einer festen rhythmischen Formel, die auf den Küdüm, zwei kleinen Trommeln, ausgeführt wird. Während Cemil Bey sein Mahur Peşrev im Rahmen des Usul Muhammes mit 16 Zählzeiteinheiten konzipiert, gestaltet Gazi Karai z. B. seinen Peşrev im Usul Düyek mit acht Zählzeiteinheiten. Einen Peşrev zu komponieren, bedeutet für den türkischen Komponisten Charakteristika eines Makam im Rahmen eines festen Usul ganz oder teilweise zum Ausdruck zu bringen. Die Art und Weise, wie er einige Charakteristika hervorhebt, andere aber verschleiert oder sehr flüchtig bearbeitet, kennzeichnet den persönlichen Stil des Komponisten. Der Peşrev stellt ein Problem dar, das der Komponist gewöhnlich nur einmal löst. Deshalb komponierten die türkischen Musiker nur einen Peşrev und einen Semai in ein- und demselben Makam; eine Ausnahme davon machten drei Komponi-

sten, die mehrere, etwa fünf Peşrev im gleichen Makam komponierten.

Angelika Sieglins Analysen zielen dahin, das „Melodiemodell“ bzw. „die Gestaltvariation“ der Peşrev Cemil Beys zu bestimmen. Ihre Ergebnisse wären m. E. viel umfangreicher, wenn sie vom tonräumlichen Modell des Makam ausginge und zu begründen versuchte, warum die Peşrev im Makam Mahur beispielsweise so und nicht anders gestaltet wurden. Dessenungeachtet erhellt das Buch das Schaffen Cemil Beys und anderer türkischer Komponisten, so daß es der Studierende türkischer Kunstmusik in Europa nicht missen möchte.

(März 1976)

Habib Hassan Touma

LAURENCE PICKEN: Folk Musical Instruments of Turkey. London – New York – Toronto: Oxford University Press (1975). XXX, 685 S., zahlreiche Noten, Photos, Tabellen, Zeichnungen und Karten.

Trotz gelegentlicher Würdigungen der Musikinstrumente als wichtige Träger geistiger Produktionen der Gesellschaft und trotz der nicht zu unterschätzenden Dokumentierungen und Anregungen in Sachs' *Geist und Werden* . . . gab es bislang nur sehr wenige entsprechende, regional oder typologisch eingeeengte instrumentenkundliche Monographien. Dennoch scheint man allenthalben die Notwendigkeit zu sehen, die Klangwerkzeuge endlich nur noch in einem gegenüber formalistischen Betrachtungsweisen umfassenden Zusammenhang sehen zu müssen. Entscheidende Ansätze dazu bot die *Study Group on Folk Musical Instruments* des *International Folk Music Council*, die inzwischen vier Sammelbände (*Studia instrumentorum musicae popularis*) publizierte und vor allem, unter der Leitung von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, das *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* konzipierte. In dieser, bisher mit zwei Bänden erst zögernd begonnenen Reihe sollte auch die Darstellung der türkischen Volksmusikinstrumente durch Laurence Picken erscheinen. Daß dieser statt dessen nun eine eigene – hier zu besprechende –

Veröffentlichung vorlegt, entschuldigt er mit dem seinem Manuskript adäquaten Umfang und dem Format, die nicht den Gegebenheiten des genannten Handbuches entsprochen hätten.

Trotzdem hält sich Picken an die von den Herausgebern des Handbuches, u. a. im Vorwort zum ersten Band geforderten, in sechs Gruppen gegliederten Gesichtspunkte für die Besprechungen der einzelnen Instrumente: Terminologie, Ergologie und Technologie, Spieltechnik und musikalische Möglichkeiten, Spielrepertoire, Verwendungszweck, Geschichte und Verbreitung. Und doch entstand hier insgesamt ein wissenschaftliches Werk, das in der Tat den Rahmen eines Einzelbandes des Handbuches weit gesprengt hätte, ein Werk, das als nahezu erschöpfend bezeichnet werden kann. Es zu kürzen, wäre einer 25jährigen Forschertätigkeit in keiner Weise gerecht geworden. So lange nämlich hatte Picken in der Türkei recherchiert, d. h. längst mit seinen Untersuchungen begonnen, bevor Pläne zu einem Handbuch entwickelt waren. Dabei berücksichtigte er von Anfang an alle über das rein Ergologische hinausgehenden Aspekte des Instrumentariums. Wie intensiv und umfassend seine Arbeit war, zeigen die Listen mit schier zahllosen Namen türkischer und anderer Gewährleute und Helfer, zeigen die vielen Fußnoten, in denen weitere Informanten genannt werden.

Aus den Einzelergebnissen das eine oder andere hervorheben oder hier vorstellen zu wollen, wäre müßig. Picken ordnet das Material, wie auch von Emsheimer und Stockmann vorgesehen, nach der Sachs-Hornbostel'schen Systematik von 1914. Die dort verwendeten Dewey-Zahlen behält er nicht nur bei, er kann sie auch vielfach weiter differenzieren. Dies läßt sich am leichtesten aus dem zwölfseitigen Inhaltsverzeichnis ablesen, in dem u. a. sämtliche behandelten Instrumente mit ihren klassifikatorischen Stellenwerten aufgeführt sind. Das Zusatzzeichen „C“ weist darin auf Kinderinstrumente hin, denen der Verfasser seine besondere Aufmerksamkeit als einer selbständigen Instrumentengattung widmet. Manche Gruppen von Instrumenten werden zu-

nächst zusammengefaßt besprochen, viele Typen – vor allem die verbreitetsten – erfordern für ihre Darstellung mehr Raum als andere, und hier und da läßt sich auch einmal zu einem der oben genannten sechs Gesichtspunkte wenig oder gar nichts sagen, wenn selbst intensivste Befragungen und eingehendes Quellenstudium nichts ergaben. Stets aber zeichnet sich ein klares Bild auch der Bedeutung der einzelnen Instrumente für das türkische Volksleben ab. Dazu verhelfen weiters nicht nur 40 Notenbeispiele, sondern auch viele Photos auf 46 Tafeln, 48 Tabellen, 54 Zeichnungen und 15 Verbreitungskarten.

Schließlich geht Picken mit einer besonders dankenswerten Nachschrift (S. 557 bis 609) weit über die Aufgabe einer instrumentenkundlichen Monographie hinaus. Hier wird zunächst die in den letzten Jahrzehnten mehrfach kritisierte Systematik von Sachs und Hornbostel verteidigt, wobei der gelernte Biologe Picken überzeugende Parallelen zu naturwissenschaftlichen Klassifikationen anführen kann. Der Verfasser hält diese Systematik für durchaus „natürlich“ und keineswegs unhistorisch. – Wichtiger sind dann noch die Auslassungen über allgemein gültige Entwicklungstendenzen der Musikinstrumente in aller Welt von der Entdeckung klangfähiger Naturmaterialien, der Berücksichtigung von Erfahrungen mit anderen Geräten, der künstlerischen Ausschmückung bis zu den Wechselbeziehungen zwischen bäuerlichen und städtischen Klangwerkzeugen. In dem „*Organogeography*“ benannten Abschnitt weist Picken auf die Zusammenhänge zwischen der Flora Anatoliens und dem Vorkommen bestimmter, aus Naturmaterial hergestellter Instrumente hin.

Speziell mit dem abschließenden Kapitel „*Diffusion*“ geht der Verfasser ganz bewußt über die Konzeption des *Handbuches* hinaus, in dem auf eine „*Berücksichtigung übernationaler Zusammenhänge zunächst verzichtet werden*“ sollte. Hier geht es Picken nicht nur um die vielfältigen Wanderwege und um Beziehungen bzw. Verwandtschaften des türkischen Instrumentariums mit dem weiteren Asien und

mit Europa, sondern wiederum auch um die verschiedensten Kontexte wie kosmologische Spekulationen, Mythen usw. Dabei präsentiert sich der Verfasser ebenso als bewundernswerter Polyhistor wie danach als all-round-Musikethnologe, wenn er auch noch die mit Instrumenten verbreiteten modalen Systeme behandelt.

Daß dieses vorbildliche, dem türkischen Volke gewidmete Werk durch mehrere Register sehr sinnvoll aufgeschlüsselt wird, erscheint angesichts der dem Buche eigenen Akribie durchaus selbstverständlich.

(Juni 1976)

Kurt Reinhard

DÖRTE WIECHELL: Didaktik und Methodik der Popmusik. Frankfurt/M. – Berlin – München: Verlag Moritz Diesterweg 1975. 180 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

Bei der vorliegenden Schrift handelt es sich um die erste Publikation in Buchform, die ausschließlich vielschichtige Aspekte zur Behandlung von Populärmusik im schulischen Musikunterricht zum Inhalt hat.

Einleitend werden Befragungsergebnisse aufgeführt und analysiert, die Dörte Wiechell 1972 und 1973 bei 4762 Gesamt-, Real-, Berufs- und Gymnasialschülern ermittelte (s. dazu auch ihre Veröffentlichungen *Pop-Musik*, Köln 1974 und *Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Ergebnisse empirischer musiksoziologischer Untersuchungen – kommunikationstheoretisch interpretiert*, in: *Forschung in der Musikerziehung*, Mainz 1974). Diese Ergebnisse machen deutlich, wie notwendig eine Auseinandersetzung mit Schlägern und Popmusik ist. Im Anschluß an die Teilanalysen jugendlichen Hörverhaltens folgen zwei interessante Objektanalysen: exemplarisch für Schlager steht *Der kleine Prinz*, für Popmusik das Stück *Spoonful* der Gruppe CREAM. Zum letzteren wären die Einordnung unter „Pop“ (statt „Rock“) sowie die bei diesem Abschnitt erwähnten Kategorien „Polit Pop“ und „Underground“ zu diskutieren. Überhaupt hätten spezielle Untersuchungen noch zu klären, von welchen Jugendlichen welche Musik mit „Pop“ (vielleicht auch

noch mit „Beat“?) oder „Rock“ tituiert wird.

Den Hauptteil des Buches bilden die Lernzielangaben, die Darlegung allgemeiner Unterrichtsstrategien und eine systematische Zusammenstellung von Methoden zur Behandlung von Schlägern und Popmusik, wobei langjährige eigene Unterrichtserfahrungen miteingebracht werden. Mit den aufgeführten Grobzielen (Übung der Diskriminationsfähigkeit; Erkennen der physisch-psychischen Wirkungen; Erwerb von Kriterien zur Unterscheidung verschiedener Stilrichtungen der Populärmusik; Bewußtmachung möglicher Funktionen von Schlägern und Popmusik; Hinterfragung von Poptexten; Erkennen von Identifikationsanreizen und etwaigen Neigungen zu sentimental-assoziativem oder regressivem Hören; Einschätzung von Schlägern und Popmusik als ökonomische Faktoren) wird ein didaktisches Konzept vorgestellt, das auf keine einseitige, dem vielgestaltigen Gegenstand unangemessene Ausrichtung auf nur musikimmanente Phänomene abzielt.

Bei den Methoden zur Behandlung von Schlägern und Popmusik werden u. a. informationstheoretische Methoden, Methoden der Textanalyse, nichtgraphische Methoden zur Verdeutlichung der Sekundär- und Tertiärkomponenten sowie Methoden zur Bewußtmachung von Reaktionsweisen auf Musik (Hevnersche Adjektivzirkel, Hofstättersches Polaritätsprofil, Diskriminations- und Gedächtnistests) ausführlich erläutert. Bei den synthetischen und kreativen Verfahrensweisen wird auch der nicht unerheblichen Frage nach einer Einbeziehung der visuellen Informationsebene in den Musikunterricht nachgegangen. Den Beschluß des Buches bilden zwei Unterrichtsmodelle (einschließlich operationalisierter Lernziele) sowie eine Aufstellung von Popmusik- und Schlager-Themenkreisen.

Wenn Realitäten erkannt und entsprechend eingeschätzt werden, sollte die Entscheidung für eine Auseinandersetzung mit Schlägern und Popmusik im Musikunterricht eigentlich nicht weiter strittig sein. Bleibt die Frage nach einem „Wie“. Dazu gibt Dörte Wiechells informatives und fun-

diertes Buch wichtige Anregungen und Hilfen. Als Lektüre ist die *Didaktik und Methodik der Popmusik* aber nicht nur den Praktikern, sondern auch denjenigen zu empfehlen, die in Forschung und Lehre mit musikdidaktischen Problemstellungen befaßt sind.

(April 1976)

Winfried Pape

PAOLO GALLARATI: *Gluck e Mozart. (Torino:) Giulio Einaudi (1975). (6), 152, (2) S. (La ricerca critica. Vol. 7.)*

Gluck und Mozart, ein immer wieder behandeltes Thema, oft oberflächlich aufgewärmt, erfährt in Paolo Gallaratis Dissertation, die unter Massimo Mila in Turin entstand, neue Dimensionen. Auf wenig Raum wird Wesentliches ausgesagt, Bekanntes zusammengefaßt, in den Kontext gestellt, Neues dargestellt, Altes überdacht. Der Autor untersucht in erster Linie Glucks Rationalismus und Mozarts psychologischen Realismus. Er vertritt die These, Mozart habe seit der Komposition des *Idomeneo* Glucks Rationalismus integriert, Teile des Gluckschen Stiles assimiliert. Dabei werden nicht nur Glucks und Mozarts Kompositionstechnik gegenübergestellt, sondern auch allgemeine Stilelemente der Zeitgenossen beleuchtet. Mit Gluck, so Gallarati, gehe eine Epoche europäischer Kultur zu Ende, mit Gluck werde aber auch die Tür zur Romantik geöffnet. Romantisch seien bei ihm 1. die „ambiguità“, 2. die „irrisolutezza“, 3. die „lacerazione“, 4. die „polivalenza espressiva“. Untersucht wird auch sein Verhältnis zum Sturm und Drang, zum Neoklassizismus. Dem Phänomen der tragédie lyrique und der opera seria sind eigene Abschnitte gewidmet. Ein Drittel des Buches etwa beschäftigt sich mit Gluckschen Elementen in Mozarts Meisteroper. Gallarati macht sich Gedanken über das Libretto, dramatische und dekorative Chöre, das Orchester, die Rezitative, das Übernatürliche, den Hauptrhythmus und sein Modell. Negativ ist anzumerken, daß das Buch kein Literaturverzeichnis aufweist, Zitate oft ungenau sind, ein Register fehlt, die Notenbeispiele nicht den kritischen Gesamtausgaben ent-

nommen sind. Dennoch: ein lesenswertes Taschenbuch, das anregend geschrieben ist. (Juli 1976) Rudolph Angermüller

JOSEPH WILHELM VON WASIELEWSKI: *Life of Robert Schumann. Translated by A. L. ALGER. With new introduction by Leon PLANTINGA. Detroit: Information Coordinators 1975. VIII, 275 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)*

Es ist verdienstlich, im englischen Sprachbereich das Interesse auf den ersten Schumann-Biographen zurückzulenken, zumal jüngste Forschungen von Renate Federhofer-Königs (*J. W. von Wasielewski im Spiegel seiner Korrespondenz*, 1975, und ein Beitrag in der Fs. des Referenten) weiteres Material beigebracht haben. Plantinga, dem wir eine fleißige Studie über den Kritiker Schumann verdanken (vgl. Mf 23, 1970, S. 231 ff.), liefert allerdings in seiner neuen Einleitung nur spärliche Information. Abby Langdon Alger legte die Übersetzung von Wasielewskis *Robert Schumann, eine Biographie* in Boston 1871 vor, jedoch nicht, wie Plantinga voraussetzt, in der Erstauflage 1858, sondern der „2. verbesserten Auflage“ 1869, aus der auch z.B. die Briefe an Koßmaly (Nr. 41, 44, 45) entnommen, weitere an denselben aber fortgelassen sind. Algers Briefteil zeigt große Lücken auch gegenüber der Erstauflage, wobei die Flüchtigkeit sich nicht nur an übersprungenen Nummern der eigenen Reihe (19, 21, 28, 31–33, 56), Nr. 51 ist doppelt geführt, zeigt. Fehlen ca. ein Drittel der Brieftexte, so führt der Appendix nur Dr. Richarz' *Mitteilungen* und die literarischen Dokumente D (Überschrift zufolge 1858), F und G (zufolge 1869) in neuer Reihe A–C ohne Vermerk des deutschen oder französischen Urtextes. So hat Alger, was bei einem eingeleiteten Reprint nicht übersehen werden sollte, nur ein Fragment geboten, dessen musikalischer Fachwörtertschatz (über die von dem Herausgeber erwähnten Stichproben hinaus) Probleme aufwirft. Über die Person des Übersetzers hätte man sich einen Hinweis gewünscht: von Alger sind Texte

nach Coquelin, Del Sarte, Gratry, L. H. Martin und V. Hugo erreichbar, A. Reißmanns Schumann-Monographie erschien 1886 (nach der 3., ebenfalls „vermehrten“ Auflage 1879), für die Kenner-schaft der Indianersprache zeugen Abhandlungen (Philadelphia 1885, Boston 1897). Insofern sind der Übersetzerleistung mit 21 Jahren an der Fassung Wasielewskis von 1869 (die ohnehin in 3. Auflage 1880 und durch Waldemar von Wasielewski abermals vermehrt 1906 herauskam) enge Grenzen gesetzt, wie auch der Dokumentarwert der Texte Wasielewskis einer klaren Einschätzung und Kritik bedarf, die durch die neuere Forschung fixiert worden ist.

(Mai 1977) Wolfgang Boetticher

FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Genève: Editions Minkoff 1975. 179 S. (Iconographie Musicale. IV.)

Ganz besondere Aufmerksamkeit, so liest man in der knappen aber gehaltvollen Einleitung Lesures, sei auf die technische Qualität der Bildwiedergabe gelegt worden. Die hohen Erwartungen, mit denen man daraufhin den Band durchblättert, bleiben weitgehend unerfüllt. Die Wiedergabe dreier Fotografien von Debussy (Abb. 11, 90 und 103), die sich auch in dem kleinen Katalog der Bibliothèque Nationale zur Debussy-Ausstellung von 1962 finden, ist hier entschieden schlechter geraten. Die Reproduktionen sind zu dunkel, und die Abstufung der Grautöne ist absolut unzulänglich. Leider gilt das nicht nur für die drei genannten Bilder, sondern auch für viele andere.

Eine weitere Enttäuschung bereitet die geringe Zahl farbiger Reproduktionen (nur 7 von 171 Abbildungen). Bei dem stolzen Preis dieser Debussy-Ikonographie hätte man zumindest erwarten dürfen, daß die wenigen im Original farbigen Bilder auch im Farbdruck wiedergegeben werden. Was soll man anfangen mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen des Renoir-Porträts der Töchter Lerolle, der Figurinen von Léon Bakst zu *Le Martyre de S. Sébastien*, einer Illustration von André Hellé zu *La Boîte à Joujoux*, die

selbst im Klavierauszug koloriert ist oder des Titelblatts der Erstausgabe von *La Dame à la robe bleue*? Wo, wenn nicht hier, dürfte man Farbproduktionen der Debussy-Porträts von Marcel Baschet und Jacques-Emile Blanche (Abb. 84) erwarten? Es ist unverständlich, daß an dem für den Impressionismus konstitutiven Element der Farbe hier derart gespart wurde.

Die Bildauswahl konzentriert sich in erster Linie auf Debussy selbst – 50 Abbildungen zeigen ihn, allein oder mit anderen Personen, – und auf ihm nahestehende Menschen (57 Abbildungen). Hinzu kommen Szenenbilder der ersten Aufführungen von *Pelléas et Mélisande* und *Le Martyre*, einige Karikaturen, Örtlichkeiten und – wenige – werkbezogene Abbildungen. Da der Bereich literarischer, malerischer und musikalischer Einflüsse auf Debussy ebenso ausgeklammert bleibt wie die Wirkung seines Œuvre auf die Zeitgenossen, gewinnt der Band vergleichsweise intimen Charakter. Aus dem persönlichen Umkreis Debussys bietet er manche wenig oder überhaupt nicht bekannte Bilder; besonders begrüßt man die beiden Fotos des Freundes Robert Godet. Ein chronologischer Überblick über Debussys Leben geht dem Bildteil voran. Die Kommentierung der Abbildungen zeugt bei aller Kürze von der souveränen Kenntnis des Verfassers.

(September 1976)

Peter Cahn

GIACOMO MANZONI: Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati. Milano: Feltrinelli Editore 1975. 419 S.

Jedem, der sich mit Schönberg beschäftigt hat, ist wohl der Gedanke einmal eingefallen, daß eine Gesamtschau sämtlicher von ihm verwendeter Texte ergebnisreich sein müßte. Die Buntheit, die einem bei Durchsicht der Vokalwerke begegnet, ist verwirrend, und es stellt sich die Frage, welche Eigenschaften an einem Text den Komponisten in der Tat angesprochen und zum musikalischen Schaffen angeregt haben. Schon der Anblick der Autorennamen ist geeignet, Staunen zu erwecken: Petrarca,

Goethe, Schikaneder, Byron, Rückert, Lenau, Jakobsen, Bierbaum, Nietzsche, George, Rilke, Tagore, dazu Volksdichtungen, altchinesische Poesie, Bibelworte sowie mosaich-liturgische Texte und nicht zum geringen Teil Schönbergs eigene Texte. Die Bereitstellung einer Schönbergschen Textanthologie ist vielleicht der originellste und der am meisten bedürfnisbefriedigende Teil des neuen Schönberg-Buches von Giacomo Manzoni.

Dieses zerfällt in zwei ungefähr gleich große Teile: Biographie mit Werkbesprechungen und Texte. Schönberg-Monographien gibt es schon viele. Hauptverdienst dieser Biographie ist es, auf dem laufenden zu sein. Dem Verfasser hat die Literatur bis 1974 zur Verfügung gestanden, und so hat er die neuen Erkenntnisse des Zentenarjahres in den Text mit einbeziehen können. Neue Forschungsergebnisse von seiten des Verfassers gibt es kaum; jedoch sind zahlreiche Interpretationen durchaus originell. Das ergibt sich aus dem generellen Blickwinkel, in dem soziologische und psychologische Aspekte eine große Rolle spielen. Dadurch werden mehrmals sonst weniger beachtete Seiten des Komponisten und seiner Umwelt ans Licht gezogen, und das Totalbild wird dabei zum Teil anders als gewöhnlich beleuchtet. So fügt sich das Buch in die laufende Diskussion über das wahre Verständnis der Schönbergschen Persönlichkeit als ein beachtenswerter Beitrag ein.

Ein Hauptanliegen des Verfassers ist es, sowohl Person als Werk im Spannungsfeld zwischen Antinomien zu verstehen. Gleich am Anfang wird diese Bestrebung klargestellt:

„Sein Weg führte ihn, von den historischen Ereignissen getrieben, zu einer erlesenen Geistigkeit und in seinen letzten Lebensjahren zum Mißtrauen gegen Menschen, zum einsamen Gespräch mit der Gottheit. Aber trotzdem wurde Schönberg nie zum Ekstatiker, zum Mystiker, zum absoluten Subjektivisten: In seiner Musik, in seinen Texten, im ethischen Gehalt seines unermüdlichen Forschens ist immer der fruchtbare Widerspruch zwischen Verlockung zur metaphysischen

Flucht und dem Gebot der täglichen Lebensgegenwärtigkeit lebendig. Diese komplexe Seinsart hat für uns Schönberg quer durch die schwindelnde künstlerische und... menschliche Vielgestaltigkeit gerettet. Dadurch türmt sich seine Person über alle anderen in der Musik unserer Zeit auf, und vermittelt in sich und über sich hinaus, wie unauswischbare Narben, die Zeichen der Wandlungen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts“ (S. 8).

Die Darstellung ist fließend und lebendig sowie mit wohlwogenen Zitaten versehen. Da sie von einem Nicht-Deutschen für Nicht-Deutsche geschrieben ist, wird die deutsch-österreichische kulturelle Szene der biographischen Ereignisse ausführlicher beschrieben und erklärt, als es in der deutschsprachigen Literatur, wo solches mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt wird, sonst üblich ist. Dieser Anlaß zur Verdeutlichung der Übereinstimmungen wie auch der Widersprüche im Verhältnis zur Zeit und Umwelt wird reichlich ausgenützt.

Der Haupteinwand gegen den Text ist der völlige Mangel an Dokumentation. Die Hunderte von Zitaten kann auch nicht der Kenner in der Literatur ausfindig machen, und dazu hätten zahlreiche Auskünfte meines Erachtens mit entsprechenden Hinweisen belegt werden sollen. Zum Beispiel woher stammt die Auskunft, daß in der Vereinigung schaffender Tonkünstler während der einzigen Saison ihres Lebens „858 Stücke von 127 Komponisten“ (S. 24) aufgeführt wurden? Woher weiß man, daß Schönberg durch Kandinsky in Verbindung mit Rudolf Steiner getreten ist? (S. 76). Und welcher Bach-Forscher hat die Echtheit des Orgelchorals *Schmücke dich, o liebe Seele* in Zweifel gestellt? (S. 95).

Gewisse Ungenauigkeiten sind wohl unvermeidbar. Einige Beispiele seien erwähnt. J.P. Jakobsen war nicht ein Dichter „der spätromantischen Schule“ (S. 12), sondern der Inaugurator des Naturalismus in Dänemark (was zugegebenerweise anhand der *Gurre-Lieder* schwer zu ersehen ist). König Waldemars wilde Jagd in demselben Werk wurde nicht vom König unternommen (S. 19), sondern es wurde ihm von Gott die

Strafe auferlegt, zu ewiger Zeit nächtlich mit seinen Männern durch die Wälder von Gurre (also als Gespenst) reiten zu müssen. Es ist wahr, daß Carlo Somigli in seinem Artikel vom Jahre 1913 von „*dodecafonía*“ spricht (S. 25); damit hat er aber nicht Dodekaphonie, sondern eine erweiterte, alle zwölf Töne verwendende Tonalität gemeint. Strindbergs *Jakob ringt* ist kein Drama (S. 77), sondern eine große Novelle. Es ist nicht wahr, daß die Technik von den Klavierstücken Nr. 1–4 des op. 23 lediglich durch „*kurze Tonfolgen*“ (S. 86f.) charakterisiert ist. Und es kann jedenfalls darüber gestritten werden, ob die Suite op. 25 einen voll entwickelten dodekaphonen Satz darstellt (S. 88 und 95); hier kann ich dem Verfasser nicht zustimmen.

Der Zusammenstellung von Texten im zweiten Teil ist eine mühsame Arbeit vorausgegangen. Die Auswahl umfaßt die nicht von Schönberg verfaßten Texte zu sämtlichen vollendeten, publizierten wie unpublizierten Vokalwerken (hier konnten drei ganz frühe Lieder um 1893, und das Chorlied *Ei du Lütte* wegen Vorliegen neuerer Forschungen miteinbezogen werden) und das zum Streichsextett *Verklärte Nacht* gehörende gleichnamige Gedicht von Dehmel. Nicht berücksichtigt sind der zur symphonischen Dichtung *Pelléas und Mélisande* gehörende Text von Maeterlinck und die Volksliedtexte; diese sind auch nicht erwähnt, was Staunen erwecken muß. Alle Texte werden in der Originalsprache und in italienischer Übersetzung gebracht. Darüberhinaus ist es dem Verfasser gelungen, die meisten Dichter zu identifizieren und in weitem Ausmaß auch die damals vorhandenen Ausgaben der jeweiligen Texte aufzuspüren. Dadurch ist es möglich, die Textvorlagen nahezu genau aufzuzeigen und die wichtigsten Differenzen zwischen Druckausgabe und vertontem Text nachzuweisen. Eine lang ersehnte Untersuchung ist damit, wenn nicht vollendet, so doch sehr weit vorangebracht. Die Chronologie der Texte in Schönbergs Schaffen und ein Index der Autorennamen sind beigelegt.

Nach einem entbehrlichen Verzeichnis der opusnumerierten Vokalwerke folgt eine Liste der auf die unvollendeten Vokalwerke

bezogenen Texte. Dieses Unternehmen ist schwieriger durchführbar als das erste. Oft handelt es sich um kleine Fragmente mit wenigen Textworten oder mit unvollständigem oder gar fehlendem Texthinweis. Verständlicherweise hat es der Verfasser vorgezogen, die ganz winzigen und die sehr zweifelhaften Beispiele wegzulassen; sonst bietet er eine Liste dar, in der ich unter den Vokalwerken nur die Chorskizze *Wie das Kriegsvolk von Georg von Fronsberg singt* (1905, *Des Knaben Wunderhorn*) vermisste. Aber leider sind die textbezogenen Instrumentalwerke außer Acht gelassen. Ihre Aufzeigung hätte klargemacht, daß die Tondichtungen *Verklärte Nacht* und *Pelléas und Mélisande* in Schönbergs Schaffen nicht einzeln dastehen:

Frühlings Tod, 1898. Symphonische Dichtung, 254 Takte. Text: Nikolaus Lenau.

Hans im Glück, wahrscheinlich um 1898. Symphonische Dichtung, 13 Takte. Text: das gleichnamige deutsche Märchen.

Toter Winkel, wahrscheinlich früher als *Verklärte Nacht* (1899). Streichsextett, 31 Takte. Text: Gustav Falke.

Ein Stelldichein, 1905. Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, 90 Takte. Text: Richard Dehmel.

Es ist verständlich, aber bedauerlich, daß die Texte dieser Liste nicht reproduziert werden konnten. Erst dadurch hätte man eine beinahe komplette Anthologie sämtlicher Texte, mit denen sich Schönberg, außer den eigenen, für kompositorische Zwecke beschäftigt hat, zur Hand gehabt. Es wäre zu wünschen, daß diese Texte als ein Supplement zur vorhandenen ausgezeichneten Leistung von Manzoni in nicht allzuweit entfernter Zukunft erscheinen mögen.

Dieser Wunsch soll aber nicht die Tatsache verhüllen, daß das Buch, wie es vorliegt, dem Schönbergforscher zukünftig ein wertvolles Hilfsmittel sein wird.

(Februar 1977)

Jan Maegaard

ERNST A. KLUSEN: *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772–1847)*. Buren (Holland): Frits Knuf 1975. 185, VIII S.

Traf der neunzehnjährige Johann Wilms die falsche Wahl, als er 1791 aus Elberfeld nach Amsterdam übersiedelte? Zu seiner Zeit würde wohl kaum jemand diese Frage gestellt haben. Die größte Stadt Hollands galt ja als ein überaus wichtiges musikalisches Zentrum in Nordwesteuropa, als ein „*Tummelplatz ausländischer Musiker*“. Die raschen Erfolge des jungen Komponisten und Klaviervirtuosen schienen ihm recht zu geben. Schon bald spielt und improvisiert er in den Amsterdamer Salons, ist als zweiter Flötist in Felix-Meritis-Orchester tätig und tritt dort als Klaviersolist auf. Außerdem bekommt er ohne Mühe viele Schüler, und eine *Grande Sonate pour le Piano* erscheint im Druck. Dreißig Jahre später hat sich die Situation kaum geändert. Zu Anfang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts spielt Wilms noch immer die zweite Flötenstimme im Orchester, gibt nach wie vor Klavierstunden und genießt Ansehen. Aber die Erfolge des unbekanntes Jünglings genügen dem geschätzten Fünfzigjährigen selbstverständlich nicht mehr, und der Komponist spricht denn auch von sich selbst als „*ein armer musikalischer Tagelöhner*“. Offenbar waren die Möglichkeiten zum gesellschaftlichen Aufstieg in der holländischen Hauptstadt äußerst beschränkt.

Der Verfasser dieser Monographie beschreibt und erklärt die Sachverhalte besonders einleuchtend. Die Handelsstadt Amsterdam war auch im Kulturbereich „*weniger Produktionsstätte als Umschlagplatz*“. Hinter ihrem kosmopolitischen Ruf steckte eine durchaus provinzielle Mentalität. Das herrschende Großbürgertum benahm sich kleinbürgerlich, indem es blind und taub blieb für das allmählich sinkende Niveau der einheimischen Musikproduktion und seinem hervorragendsten Tonkünstler die Rolle eines „*Hilfsarbeiters im städtischen Kulturbetrieb*“ zuwies. Charakteristisch sind in dieser Hinsicht die von Wilms und seinen Kollegen vergebens unternommenen Versuche zur Gründung eines Konservatoriums. Die herrschende Kaste der Dilettanten erwartete vom Berufsmusiker ausschließlich unverbindliche Beratung, behielt sich jedoch jegliche Entscheidung vor. Und das bedeutete

in manchem Falle nichts anderes als Mangel an Entscheidung. Aus Klusens Beschreibung bekommt man übrigens den Eindruck, daß auch der Charakter des Komponisten zum Stillstand seiner Karriere beigetragen hat. Wilms forderte zwar vieles von sich selbst, war aber seinen kollektiven oder individuellen Auftraggebern gegenüber ziemlich nachsichtig. Das zeigt sich an einem beträchtlichen Teil seiner Kompositionen, in denen sich die modischen Tendenzen der Epoche widerspiegeln. Die Pflege der virtuoson Concertante, des Rondeau favori, der Variations brillantes und der Bataille (die unvermeidliche *Schlacht von Waterloo*) entsprach keineswegs der gediegenen musikalisch-klassischen Bildung, welche Wilms in seinen Jugendjahren erhalten hatte. Eigentlich sind nur die sieben Symphonien von modischen Einflüssen völlig frei, und Klusen bespricht diese Werke mit Recht eingehender als die übrigen Kompositionen (Sonaten, Kammermusik, Solokonzerte, Ouvertüren, Kantaten, Lieder usw.).

Die Symphonien, welche in einem Zeitraum von etwa vierzig Jahren entstanden sind, zeichnen sich weniger durch kühne melodische Erfindung als durch fesselnde Verarbeitung des Materials aus. Die Themen erinnern oft an Mozart und Beethoven, entbehren aber deren dramatischer Kontrastwirkung. Weit wichtiger sind die oft ausführlichen Durchführungsabschnitte, in denen Wilms mit transparenter Instrumentation verschiedene Thementeile kontrapunktisch verknüpft. Dieses Streben nach Einheitlichkeit und formaler Geschlossenheit zeigt sich auch in der motivischen Verwandtschaft zwischen den Sätzen, ein Verfahren, das in der letzten Symphonie (c-moll; ca. 1835) besonders erfinderisch angewendet ist. Hier entsteht das gesamte melodische Material fast völlig aus der langsamen Introduction. Es entspricht der versandeten Karriere des Komponisten, daß gerade diese Symphonie, sein reifstes Werk, unveröffentlicht blieb.

Der Verfasser behandelt sowohl den historischen als den analytischen Teil seiner Arbeit mit einer gewissen Distanz, wodurch die Darstellung an Überzeugungskraft ge-

winnt. Die vielen Details überwuchern nirgendwo das Gesamtbild, und man bekommt einen klaren Einblick in die ziemlich komplizierten Verhältnisse des Amsterdamer Musiklebens. Das Buch, das außerdem verschiedene Daten über die Künstlervereine, ein detailliertes Werkverzeichnis mit Fundorten und eine Reihe von Abbildungen enthält, füllt eine Lücke in der Musikgeschichte Hollands. Wenn das hervorgerufene Bild auch nicht sehr erfreulich erscheint, so ist es doch unentbehrlich, besonders für ein besseres Erfassen darauffolgender Epochen.

(Januar 1978)

Frits Noske

IRMGARD LEUX-HENSCHEN: Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. Stockholm: Svenskt Musikhistoriskt Arkiv/Edition Reimers 1978. 346 S.

Joseph Martin Kraus, 1756 in Miltenberg am Main geboren, in Mannheim Gymnasiast und Schüler Voglers, in Mainz, Erfurt und Göttingen Jurastudent, literarisch wie musikalisch begabt und vielseitig interessiert, geprägt durch Gluck, den Hainbund und den Sturm und Drang, von 1778 bis zu seinem frühen Tod 1792 in Schweden seßhaft, gehört zwar vor allem der schwedischen Musikgeschichte an, wo er eine der Zentralgestalten im Kulturleben der Epoche Gustavs III. gewesen ist. Aber auch aus deutscher Sicht ist er eine interessante und anziehende Erscheinung; zudem stand er in persönlichen Beziehungen zu Gluck, Haydn, Roman Hoffstetter und Anton Klein. Von seiner Musik ist einiges neu herausgegeben, über seine Opern hat Richard Engländer geschrieben, seine Lieder haben neuerdings eine deutsche Dissertation (Volker Bungardt) angeregt, sein 1778 veröffentlichtes Pamphlet *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* wurde 1977 als Faksimile neugedruckt (Friedrich W. Riedel), und nun sind seine Briefe erstmals gesammelt und in den Originalsprachen erschienen.

Diese – sehr lebendig geschriebenen – Briefe sind zum überwiegenden Teil an Eltern und Geschwister gerichtet und be-

treffen darum weitgehend Privatangelegenheiten. Wo Kraus Stockholmer oder andere (er reiste in königlichem Auftrag 1782–1786 auf dem europäischen Festland) Angelegenheiten künstlerischer, sozialer oder politischer Art berührt, tut er dies meist zurückhaltend und nennt nur selten Namen; andererseits verfällt er gelegentlich in einen burschikosen Sturm-und-Drang-Tonfall. Markant ist die Vielseitigkeit seiner Interessen, unter denen Bildkunst und Natur eine wichtige Rolle spielen. Die Herausgeberin schickt den Briefen selbst eine *Einführung* voraus, die mehr als das halbe Buch ausmacht und sich über den eigentlichen Briefkommentar zu einer Lebensbeschreibung des Komponisten ausweitet. Besonders breiten Raum gibt sie hierbei den Stockholmer Jahren vor der erwähnten Reise, in denen Kraus mühevoll um Anerkennung und Etablierung kämpfte (nach einer privaten Aufführung seiner Oper *Proserpin* wurde er 1781 zum Hofkapellmeister ernannt) und in Stockholmer Zeitschriften in die musikpolitische und -ästhetische Tagesdebatte eingriff. Da diese Polemiken von allen Beteiligten anonym geführt wurden, sind ihre Verfasser weitgehend nur hypothetisch greifbar, und Leux-Henschens Zuweisungen, die sich auf ihre früheren Arbeiten in der schwedischen Fachliteratur gründen, sind nicht überall voll überzeugend. (Auch sonst fordert ihre Darstellung gelegentlich zu kritischen Einwänden heraus.) Mag dieses Kapitel erheblich über die Rubrik des Buches hinausgehen, so trägt es doch zur Charakteristik von Kraus, der eben bedeutend mehr als nur „Musiker“ war, Wesentliches bei. Und für nicht-schwedische Leser ist es als Orientierung unentbehrlich.

Das Buch ist allgemein kultur- wie personenhistorisch interessant, sagt aber wenig über das Schaffen des Komponisten Kraus aus. Es ist gut ausgestattet, jedoch in manchen philologischen und äußeren Details nicht ganz wunschgemäß. Man erfährt z. B. kaum etwas über die angewandten Editionsprinzipien (die Briefe sind sichtlich originalgetreu – die wenigen schwedischen auch in Übersetzung – wiedergegeben, doch wenigen Zitate im Kommentarteil oft von den

eigentlichen Texten ab), die Briefe sind nicht nummeriert, es gibt keinerlei Register, das Literaturverzeichnis ist fragmentarisch, und unter dem Bildmaterial sucht man vergebens nach Brieffaksimiles (nur der Buchumschlag gibt Fragmente eines solchen!). Die Trennung von Brief- und Kommentarteil führt zu unnötigen Wiederholungen. Der letztere ist im allgemeinen gut formuliert, doch stören gelegentlich unschöne Skandinavismen. All dies beeinträchtigt die Lektüre nicht wesentlich, aber es ist schade, daß sich die im Grunde hohen Ambitionen dieser Briefedition nicht gleichmäßig auswirken. Gleichwohl ist sie als ein wertvoller Beitrag zur Erhellung der europäischen Musikkultur zur Zeit der Wiener Klassik anzusehen.

(August 1978)

Hans Eppstein

ENGELBERT HUMPERDINCK: Briefe und Tagebücher. I. Band (1863–1880). Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 145 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 106.)

Auf den Nachlaß Engelbert Humperdincks in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main hat schon Gottfried Schweizer 1950/51 in der *Zeitschrift für Musik* hingewiesen. Die Auswertung dieses großen Bestandes von Briefen, Tagebüchern und Musikmanuskripten könnte unter Umständen das etwas stark auf den Schöpfer der Märchenoper eingeeengte Bild des Komponisten Humperdinck erweitern – so schrieb 1957 Wilhelm Pfannkuch in seinem umfassenden *Humperdinck*-Artikel in MGG (VI, Sp. 949). Nun liegt der erste Band einer Auswahl von Dokumenten aus diesem Nachlaß vor. Ein neues Bild von Humperdinck kann dieser Band freilich noch nicht bringen, da er nur die Jugendjahre des Komponisten bis zur entscheidenden Begegnung mit Richard Wagner behandelt.

Die Briefe des jungen Humperdinck aus Siegburg, Paderborn und Köln zeugen von seiner Sensibilität, einer früh erwachten Beobachtungsgabe und einem flüssigen Stil – musikhistorisch interessant werden aber erst die Berichte des Musikstudenten aus Mün-

chen. Hervorzuheben sind die Skizzen zur Schauspielmusik *Die Frösche* (S. 100ff.) sowie eine treffende Charakteristik Max Bruchs und seiner Verbindung zum Rheinland (S. 94). Ein Brief aus dem Jahr 1880 enthält einen – später nicht ausgearbeiteten – Entwurf *Über Tonmalerei*, der eine Gegenschrift zu Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* werden sollte (MGG VI, Sp. 945). Den Berichten Humperdincks über seine Begegnungen mit Wagner in Italien stellt der Herausgeber die später veröffentlichten *Parsifal-Skizzen* gegenüber (S. 111ff.).

Die auf „*exemplarische Vielfalt*“ zielende Auswahl der Dokumente (Vorwort, S. 5) wird durch informative Zwischentexte des Herausgebers zu einem zusammenhängenden biographischen Bericht gefügt, wobei die uns heute altertümlich erscheinende Diktion des 19. Jahrhunderts manchmal ein wenig auf die Kommentare des Herausgebers eingewirkt hat. Der Verzicht auf einen Anmerkungsapparat kommt gewiß der Lesbarkeit zugute. Eine ausführliche Einleitung aber, die das Neue in diesem Band der bisherigen Humperdinck-Literatur gegenübergestellt hätte, wäre sehr willkommen gewesen und dem Autor eines umfangreichen Artikels über Humperdinck in der 5. Folge der *Rheinischen Musiker* (Köln, 1967) wohl nicht schwergefallen. So erfährt man nichts über die Quellen der Zwischentexte und beinahe nichts über den Humperdinck-Nachlaß selbst – denn die im Anhang mitgeteilte „Inhaltsübersicht“ nach der Kartei der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt ist eher verhüllend als aufschlußreich.

Den Wunsch nach mehr Information werden wohl die noch folgenden Bände erfüllen, denen man – vor allem wegen Humperdincks präziser Beobachtungs- und Formulierungsgabe – mit Interesse entgegensehen kann.

(März 1976)

Magda Marx-Weber

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000). Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen. Mit einer Einführung von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. VIII, 32 S.*

Die drei Kompositionen Bachs in zeitgenössischer Lautentabulatur stammen aus Carl Ferdinand Beckers Sammlung. Sie tragen folgenden Titel: *G moll Pieces pour le luth par S^{re} J. S. Bach.* (BWV 995) III.11.3. *G moll. Fuga del Signore Bach.* (BWV 1000) III.11.4. *C moll Partita al Liuto. Composta dal Sig^{re} Bach.* (BWV 997) III.11.5.

Nach Schulze enthalten die Tabulaturen Hinweise auf ihre Herkunft. Die mit roter Tinte geschriebenen Signaturen 36/20, 33/20 und 37/20 „lassen sich an Hand von Parallelfällen auf das Besitztum des Hauses Breitkopf beziehen“. Schulze konnte durch eine vergleichende Untersuchung der Schriftzüge feststellen, daß der Schreiber der Tabulaturen zur *g*-moll-Fuga und zur *c*-moll-Partita der Leipziger Jurastudent und spätere Notar Johann Christian Weyrauch war, der Lautenspieler war und Lautenstücke schrieb.

Nur von der Suite in *g*-moll (BWV 995) ist ein Autograph in gewöhnlicher Notenschrift auf ein Doppelsystem mit Tenor- und Baßschlüssel vorhanden. Das Manuskript besitzt die königliche Bibliothek in Brüssel (Ms. II 4085); Außentitel: *Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*, Kopftitel: *Suite pour la Luth par J. S. Bach*. Es handelt sich um eine etwa 1730 entstandene Bearbeitung der *Suite discordable* in *c*-moll für Violoncello solo (BWV 1011). Das Autograph enthält Stellen, die auf der damals gebräuchlichen 13chörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung schwer ausführbar oder sogar unspielbar sind. Die Annahme, Kompositionen Bachs, die dieser für die Laute bestimmte oder die von Wilhelm Tappert der Laute zugewiesen wurden, seien für abweichende Lautenstimmungen geschrieben, ist ganz abwegig, da nicht nachgewiesen werden konnte, daß Bach das

Lautenspiel beherrschte. Es ist doch wohl ausgeschlossen, daß ein Nichtlautenspieler Scordaturen ausprobieren und anwenden kann. Der Intavolator der *g*-moll-Suite nahm zahlreiche Abänderungen vor, um ein flüssiges Spiel zu ermöglichen. Besonders fallen die Oktavversetzungen des Basses auf. Es macht sich im allgemeinen das Streben bemerkbar, den Baß nicht zu greifen, sondern ihn eine Oktave tiefer auf die leeren Baßchöre zu verlegen. Doch wird der Baß auch an manchen Stellen in die obere Oktave gelegt, wenn er sich bequem greifen läßt. Das Übergreifen des 9. und 8. Chors ist unbequem oder zu schwer, je nachdem was die linke Hand noch auf den Spielchören zu greifen hat. So werden *E* und meist auch *Fis* als tonleiterfremde Baßtöne nach oben transponiert. Ebenso wird das Kontra-*G* eine Oktave höher gelegt, da im 18. Jahrhundert Lauten mit einem 14. Chor *G* nicht gebräuchlich waren. Manche Akkorde des Autographs verlangen eine zu große Fingerspannung. Akkordtöne werden daher nachgeschlagen oder ausgelassen. Da die Laute wegen des bequemen Anschlags bei mehr als dreistimmigen Akkorden die enge Lage bevorzugt, werden die meisten Akkorde in weiter Lage in die enge versetzt, falls die oberen Akkordtöne nicht auf benachbarten Saiten liegen, oder auch aufgefüllt. Nur bei vier vierstimmigen Akkorden ist zwischen den oberen Akkordtönen ein Chor freigelassen. Angebundene Noten werden aus klanglichen Gründen meist neu angeschlagen. Doch steht in sechs Fällen für die angebundene Note ein Pausenzeichen. Der anonyme Intavolator hat zahlreiche Bindebögen, die den „Einfall“ und „Abzug“ fordern, hinzugefügt. Die Tabulaturfassung ist reicher verziert als das Original, doch treten auch Abweichungen in den Verzierungen auf. Außer ein paar Abänderungen von Noten aufgrund technischer Schwierigkeiten kommen einige Versehen wie fehlende oder falsche Noten vor, was aber für die damalige Zeit und Kopien von Tabulaturen nicht auffallend ist. Anscheinend war der Schreiber der Tabulatur nicht der Intavolator. E. Cipriani bringt in seiner Neuausgabe der Lautenkompositionen Bachs (*Opere per*

Liuto, Rovereto, Trento, 1975) die in der alten Bachausgabe fehlende Suite in *g*-moll nach der Originalhandschrift.

Die Fuga in *g*-moll (BWV 1000) ist eine um zwei Takte erweiterte Bearbeitung des 2. Satzes der *g*-moll-Sonate für Violine solo (BWV 1001). Der Lautensatz ist eine Oktave tiefer transponiert. Abgesehen von Takt 3 bis Takt 8, erste Hälfte, und ein paar geringfügigen Abweichungen, unterscheidet sich die Lautenfassung nicht wesentlich von der Violinfassung. Nur ist an einigen einstimmigen Stellen ein Baß hinzugefügt. Aus technischen Gründen werden zuweilen Akkordtöne ausgelassen und Baßtöne eine Oktave tiefer auf leere Baßchöre gelegt. Vermutlich beruht die Intavolierung der Fuga auf einer verlorengegangenen Bearbeitung Bachs. Später bearbeitete Bach die Fuga auch für Orgel in *d*-moll (BWV 539).

Von der fünfsätzigen Partita in *c*-moll (BWV 997), die in Abschriften (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin P 218 und P 650) als Klavierkomposition bezeichnet wird, fehlen in der Tabulaturfassung Fuga und Double. In der Tabulaturfassung sind die Noten des Obersystems mit Violinschlüssel der Klavierfassungen eine Oktave tiefer transponiert. Manchmal ist der Baß in die tiefere Oktave, seltener in die höhere gelegt. Mitunter wird in Akkorden eine Mittelstimme fortgelassen. Fuga und Double sind wohl wegen hoher technischer Schwierigkeiten nicht intavoliert worden. Sie sind eher Stücke für ein Tasteninstrument als für Laute. War vielleicht das verlorengegangene Original wie das *Es*-dur-Werk (BWV 998) für „Laute oder Cembalo“ bestimmt?

Die Faksimile-Wiedergabe der Tabulaturen ist vorzüglich ausgefallen.

(Mai 1977)

Hans Radke

Diskussionen

*Zur Besprechung meines Buches
„Die Opern Reinhard Keisers“*

Die Rezension meines Buches *Die Opern Reinhard Keisers*, München–Salzburg 1975, in der *Musikforschung* 31, 1978, Seite 360f. kann ich nicht billigen und muß wenigstens einigen groben Entstellungen und Fehlern entgegenzutreten.

1. Der Rezensent wirft mir vor, ich hätte bei dem Versuch einer Stilbestimmung Keisers gesamtes Operschaffen nicht genügend oder in falscher Auswahl herangezogen, eine These, über die sich selbstverständlich diskutieren ließe. Allerdings wurde ausgerechnet das Pasticcio *Circe* (1734) – wo mag wohl eine Erstfassung von 1697 existieren? – von mir keineswegs als Modell einer bestimmten Stilphase Keisers ausgewählt, vielmehr gemäß dem Untertitel des Buches im zweiten Teil unter Überlieferungsfragen abgehandelt. Dieses methodische Vorgehen folgte zwingend aus Echtheitszweifeln nicht nur an dieser Partitur, die entstanden, bevor an eine Stilbestimmung überhaupt zu denken war. Verführe man umgekehrt, erginge es einem möglicherweise wie dem Verfasser der *Barockoper in Hamburg*, der uns etwa in Band I, Seite 280ff. ausführlich über den Spätstil in Keisers *Jodelet* informiert, obwohl es sich bei dieser Musik größtenteils um Arien von Orlandini, Caldara, Bononcini u. v. a. handelt. Man sieht, Irrwege müssen nicht immer eingeschlagen, sondern können auch vermieden werden, wenn ein Autor bereits vorliegender Spezialliteratur nicht allzu gläubig folgt. Daß der Rezensent Richtigstellungen bei mir – umfassendere Ergebnisse zum Problem der Arienentlehnung erzielte Reinhard Strohm in seiner Dissertation – großzügig ignoriert, ist bezeichnend.

2. Dringender als gegen punktuelle Irrtümer muß jedoch gegen die Art der Rezension protestiert werden. Ich war bisher immer der Ansicht, daß durch Anführungsstriche gekennzeichnete Stellen dem Wortlaut des zitierten Originals zu entsprechen hät-

ten. Wo der Rezensent zur Beschreibung von „*Keisers Opernentwicklung*“ (was immer er damit meinen mag) die drei Begriffe „*experimenteller Frühstil*“, „*virtuoser Gesangstil*“ und schließlich „*Stilverfall*“ bei mir entdeckt haben will, ist unerfindlich. Sie stehen nicht in den 246 Seiten meines Buches und sind aus sachlichen wie sprachlichen Gründen völlig unhaltbar. Es erheben sich überhaupt Zweifel, ob wirklich *Die Opern Reinhard Keisers* rezensiert wurde oder Seite 333f. der *Musikforschung* 1975. Nur hier findet sich das in der Besprechung aufgeführte Zitat zu Keisers Wirkung auf die Opera seria, das – ohnehin höchst komprimiert – aus dem Zusammenhang gerissen völlig unsinnig wird. Nur aus diesem Abstract kann mit einiger Böswilligkeit die These vom monokausalen Niedergang der Hamburger Oper herausgelesen werden. In meinem Buch hätte man nur bis Seite 11 zu blättern brauchen, um über den Namen Gottsched mit allem hierzu Gehörigen zu stolpern.

3. Die Methode ist schlüssig: Wichtige Ergebnisse der Arbeit werden falsch oder verzerrt referiert und folgerichtig verworfen. Hierfür dienen einleuchtende Argumente, die teilweise bei mir bereitgestellt werden. Keinem Proseminaristen würde man ein solches Vorgehen gestatten. Somit sind die Vorzüge des Buches wie auch seine Begrenztheit nur unzureichend wiedergegeben worden. Eine Beurteilung mag letztlich der interessierte Leser vornehmen, der Autor würde es begrüßen.

Klaus Zelm

Bemerkungen zu der Rezension meines Buches „Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik“ in „Die Musikforschung“ 31, 1978, Seite 345.

Die oben bezeichnete Kritik (Hubert Unverricht) ist fünf Jahre nach Erscheinen meines Buchs verfaßt und fast sechs Jahre post festum veröffentlicht worden. Beiläufig angemerkt: Es handelt sich um die einzige „negative“ Besprechung unter allen erschienenen.

Herr Unverricht hat einen „*sehr zwiespältigen Eindruck*“ von dem Buch. Das muß man ihm glauben; der Zwiespalt entsteht aber aus der Diskrepanz zwischen dem vorgelegten Text einerseits und dem mangelnden Sachverstand des Herrn Unverricht andererseits; dieser Rezensent hat nachweislich wenig oder keine Ahnung von dem, was er da bespricht. So etwa beanstandet er die Unangemessenheit der Ausdrucksweise, nach deren Sinn häufig gesucht werden müsse, und er verwendet ganze 14 Zeilen darauf, um aus meinem Buch zu zitieren. Aber gerade dieses sein Zitat hätte er besser unterlassen, denn es beweist genau das Gegenteil von dem, was der Rezensent zum Ausdruck gebracht haben möchte.

Ich hatte den hauseigenen Instrumentalisten in kirchenmusikalischer Praxis zur Chorgruppe gerechnet. Das ist in soziologischem Betracht absolut einwandfrei; aber Herr Unverricht scheint nicht zu wissen, was unter „Gruppe“ zu verstehen ist. Die von Kirchenmusikern gern verwendete Bezeichnung „Kantorei“ ist für den Soziologen kein wissenschaftlicher Fachausdruck, aber das hierin instinktiv richtige Empfinden der Praktiker kann man der aberdutzendfach nachzuweisenden usance abnehmen, nach der „Chor und Orchester der Kantorei xy“ etwa auf Programmen erscheinen. Auch der von Herrn Unverricht anscheinend mißfällig zitierte „Posaunenchor“ weist auf das Bewußtsein des Gruppengefüges; alle an der Kirchenmusik Mitwirkenden fühlen sich einer Gruppe zugehörig; der Chorgruppe nämlich. – (Die Mitwirkung Außenstehender wird selbstverständlich eigens abgehandelt.)

Allerdings ist das eine Kleinigkeit, aus der weiter nichts zu entnehmen ist, als daß der Rezensent nach einem längeren Zitat suchte, um den Eindruck der Belesenheit und des Informiert-Seins zu erwecken. In der Hauptsache hat er noch nicht einmal bemerkt, daß es sich um eine rechtswissenschaftliche Untersuchung handelt, obwohl ihn sozusagen jede zweite Seite auf diese Thematik hätte verweisen müssen. Die Vokabel „Recht“ kommt in seiner Besprechung ein einziges Mal (und dabei irrefüh-

rend) vor: „Neben dem kirchlichen Recht, der Jurisdiktion, werden soziale Zuordnungen und Praktiken kritisch behandelt.“ Der Rezensent hätte sich nicht auf das Risiko einlassen sollen, verschiedene Komplexe in einem Hauptsatz unterzubringen. Ich habe die Jurisdiktion keineswegs „kritisch behandelt“, sondern ich habe sie dargestellt, wie das für das Verständnis des Zusammenhangs unerlässlich war.

„Die einzelnen Kapitel dieser Studie (liegen) kaum auf sozialgeschichtlichem Gebiet . . .“. Recht hat er; denn sie liegen auf rechtssoziologischem Gebiet, wie es der Buchtitel deutlich genug anzeigt. Um keine Chance der Unsachlichkeit zu verabsäumen, schreibt Herr Unverricht: „ . . . es sind Passagen vorhanden, bei denen zu fragen ist, wie weit sie sich vom gestellten Thema entfernen oder ob sie überhaupt dazu gehören.“ Das kann jeder sagen; Herrn Unverrichts Version erfüllt die Voraussetzung der nur allzu gut bekannten Immunitätsklausel. Halten zu Gnaden; aber woher weiß der Herr Rezensent das? Kenntnisse kirchenmusikalischer Binnenstruktur können bei ihm, wenn überhaupt, doch kaum aus eigener Anschauung vorhanden sein. Also: gehören theologische und öffentlich-rechtliche Aspekte der Kirchenmusik zum Thema ihrer Abhandlung im einzelnen in die Thematik oder nicht? Kann vom arbeitsrechtlichen Status, vom Kirchenmusikergesetz und von der Dienstweisung abgesehen werden? – Der Abschnitt *Kirchlicher Rechtsstab und Dienstaufsicht* enthält, beiläufig angemerkt, erstmalig die Grundzüge eines soziologisch interpretierten Psychogramms der Geistlichen und Kirchenvorsteher: eine böse Entgleisung, derlei auf „persönliche ärgerliche Erfahrung“ anstatt auf wissenschaftliche Analyse zurückzuführen.

Die Fragen der freien künstlerischen Mitwirkung Außenstehender (Solisten und Orchester) sowie der notwendigen Finanzierung gehören für die Kritik anscheinend nicht zum Thema, desgleichen nicht: disziplinäre und strafrechtliche Analysen. Ich weiß nicht, worauf überhaupt sich die oben zitierte Anmerkung Herrn Unverrichts bezieht. Die „rechtssoziologischen Aspekte der

Musikkritik“ hingegen hat er anscheinend gelesen; es ist darin im einzelnen genau dargelegt, wie unsachliche Rezensionen abzuschließen sind.

„Vereinzelt gehen die Wünsche (scil. des Verfassers) zu weit oder erscheinen unrealistisch“. – Nun, die hauptsächliche Forderung (Kirchenmusiker in die Kirchenvorstände!) ist seit 1972 an vielen Orten durchgedrungen, die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker hat sich weiterhin gebessert, desgleichen vielfach auch ihr Etat für Kirchenmusik; und die Vorschläge zur Ausbildung werden in zunehmendem Maße diskutiert. – Die eigentliche Freude des Verfassers aber ist die, daß nach nicht wenigen seiner Vorträge ein unbekannter Kollege auf ihn zutrat, mit der Mitteilung, er habe seinen Prozeß aufgrund dieses vom Richter als Gutachten anerkannten Buchs gewonnen. – So viel von einer Publikation, die nach Meinung des Herrn Hubert Unverricht „kaum als eine sachgemäße Dokumentation der heutigen Situation des Kirchenmusikers“ wird gelten können. – Noch mehreres wäre anzumerken, aber diese Skizze mag genügen.

Es bleibt nachzutragen, daß der Rezensent die negativen Wirkungen seines summarischen Geredes durch lobende Beiworte („tiefschürfend, kenntnisreich, eine Menge zutreffender Darstellungen“ etc.) abzumildern versucht. Ich muß gestehen, daß ich auf derlei in solchem Zusammenhang keinen Wert lege, insbesondere nicht auf die Anerkennung des „aufgewendeten Fleißes“. Als ob man nicht wüßte, daß der „Fleiß“ häufig gerade dann attestiert wird, wenn unterschwellig des Votum „im übrigen ohne wissenschaftlichen Wert“ lauten soll. – Aber bei nachgewiesener Inkompetenz wird die Attitüde des Höheren Wissens, zu der Herr Unverricht sich hier verstanden hat, vollends unerträglich.

Johannes Piersig

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

DONNA K. ANDERSON: Charles T. Griffes. An Annotated Bibliography-Disco-graphy. Detroit: Information Coordinators 1977. 255 S. (Bibliographies in American Music. Number 3.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier (1760). Wq 50. Hrsg. von Etienne DARBELLAY. Winterthur: Amadeus Verlag 1976. XXXVI, 72 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Goldberg-Variationen. Viertes Teil der Klavierübung. BWV 988. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1977). IV, 48 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Italienisches Konzert. Französische Ouvertüre. Zweiter Teil der Klavierübung. BWV 971.831 (mit Frühfassung BWV 831a). Hrsg. von Walter EMERY (†). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1977). V, 66 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert f-moll für Cembalo und Streichorchester BWV 1056. Nach den Quellen hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Edition Peters (1977). 32 S.

Beethoven Studies 2. Edited by Alan TYSON. London - Oxford - New York: Oxford University Press 1977. XI, 200 S.

Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. Hrsg. von Elmar ARRO. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1977. VIII, 446 S. (Musica Slavica, ohne Bandzählung.)

Beiträge zur Volksmusik in Tirol. Hrsg. von Walter DEUTSCH und Manfred SCHNEIDER. Innsbruck: Eigenverlag des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Innsbruck 1978. 204 S., 29 Abb.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 15: Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente. Hrsg. von Bengt EDLUND. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1977. XX, 201 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Bibliographie Musik. In der Deutschen Demokratischen Republik erschienene Veröffentlichungen zur Musik und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur Musik der Deutschen Demokratischen Republik. Mit einem Anhang: DDR-Neuerscheinungen von Musikalien. Berichtsjahr 1975. Zusammengestellt von Cornelia von ARDENNE, Urte HÄRTWIG und Maria SCHOLZE. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1977. XXV, 297 S.

ECKART BÜCKEN: Diskothek - Mediathek in der Praxis. Ein Werkbuch für die Jugendarbeit. Vorwort von Günter HEGELE. Wuppertal: Jugenddienst-Verlag (1977). 190 S.

MARCELLO CONATI: Canti Popolari della val D'enza e della val Cedra. Prefazione di Guglielmo CAPACCHI. (Parma:) Comunità delle valli dei Cavalieri (1976). 313 S., 1 Schallpl.

Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist. Vorträge, Referate und Diskussionen. Hrsg. von Hellmut FEDERHOFER und Kurt OEHL. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 237 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 48.)

DRAGOTIN CVETKO: Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe (Die Rolle G. Kreks in der Entwicklung der Neueren Slowenischen Musik). Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1977. 173 S.

Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 1: Aufzüge für Trompeten und Pauken. - Musikstücke für Mechanische Orgelwerke. Vorgelegt von Maria Michaela SCHNEIDER-CUVAY, Ernst HINTERMAIER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1977. XXI, 75 S.

Dia-Pason de Omnibus. Ausgewählte Aufsätze von Joseph Smits van Waesberghe. Festgabe zu seinem 75. Geburtstag. Hrsg. von C.J. MAAS und M. U. SCHOUTENGLASS. Buren: Frits Knuf 1976. 291 S.

LEO DORNER: Studien zu den „Formalen“ Grundlagen des tonalen Systems im

19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1977. 252 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 7.)

CHARLOTTE J. FRISBIE: Music and Dance Research of Southwestern United States Indians. Past Trends, Present Activities, and Suggestions for Future Research. Detroit: Information Coordinators 1977. 109 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. Number 36.)

HARRY GOLDSCHMIDT: Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 424 S., 30 Abb. (Beethoven-Studien. 2.)

Gradus ad Parnassum. Egon Voss zum vierzigsten Geburtstag. Rofan: Verlag der Bayreuther Hütte 1978. 67 S., 2 Tab.

HORST-WILLI GROSS: Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und Lateinischen Motetten Orlando di Lassos. Tutzing: Hans Schneider 1977. VII, 169 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

SUSANNA GROSSMANN-VENTREY: Bayreuth in der deutschen Presse. Dokumentenband 1: Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele 1872–1876. Dokumentenband 2: Die Uraufführung des Parsifal 1882. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 234 und 192 S. (100 Jahre Bayreuther Festspiele. Band 10.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Sechs Sonaten für zwei Oboen und Basso continuo. Hrsg. von Siegfried FLESCHE. Continuo-Aussetzung Walter Heinz BERNSTEIN. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1976. XIII, 69 (Stimmen: 27, 27, 27) S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV. Band 9.)

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 2. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1977). 200 S.

Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Fünfte Auslieferung. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag (1977).

GUDRUN HENNEBERG: Das Musikpädagogische Schrifttum in der Bundesrepublik Deutschland von 1945–1976. Tutzing: Hans Schneider 1977. 125 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

ROSEMARY HILMAR: Der Musikverlag Artaria & Comp. Geschichte und Probleme der Druckproduktion. Tutzing: Hans Schneider 1977. 176 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 6.)

KARL HÖRMANN: Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 228 S., 5 Taf. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 1.)

ERWIN R. JACOBI: Albert Schweitzer und Richard Wagner. Eine Dokumentation. Tribschen/Luzern: Schweiz. Richard-Wagner-Gesellschaft (1977). 17 S. (Schriften der Schweizerischen Richard-Wagner-Gesellschaft. Nr. 3.)

(Der Aufsatz erschien ebenfalls in Tribschener Blätter. Zeitschrift der Schweizerischen Richard-Wagner-Gesellschaft. Nr. 41/1977.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 21. Band 1977. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1977. XVI, 255 S.

JAMES WILLIAM KELLY: The Faust Legend in Music. Detroit: Information Coordinators 1976. XXVII, IX, 220 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)

WINFRIED KIRSCH: Die Motetten des Andreas de Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1977. 508 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

RUDOLF KLINKHAMMER/REINHOLD WEYER: Musiklehrerausbildung in der Bundesrepublik Deutschland im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977.

128 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 2.)

NORBERT LINKE: Heilung durch Musik? Didaktische Handreichungen zur Musiktherapie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 178 S. (Musikpädagogische Bibliothek. Band 15.)

Liszt-Studien. Band I: Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. 233 S.

Ernst Hermann Meyer. Das kompositorische und theoretische Werk. Hrsg. von Matthias HANSEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 265 S.

CHRISTIAN MÖLLERS: Reihentechnik und Musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1977. (VIII), 168 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVII.)

JULIAN MORTON MOSES: Collectors' Guide to American Recordings 1895-1925. Foreword by Giuseppe De LUCA. New York: Dover Publications (1977). 199 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 5. Band 6: Il Sogno di Scipione. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Kassel - Basel - Tours - London: Bärenreiter 1977. XIX, 260 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II. Werkgruppe 5. Band 4: Mitridate, Rè di Ponto. Vorgelegt von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1978. 196 S.

Musica Domini Heinrici Augustensis Magistri. Buren: Frits Knuf 1977. 61 S. (Divitiae Musicae Artis. VII.)

Polish Musicological Studies. Vol. 1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977. 350 S.

Musik fremder Kulturen. Fünf einführende Studien. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne (1977). 108 S.

(Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 17.)

Sohlmans Musiklexikon. Band 4: Kammaropera-Partial. Stockholm: Sohlmans Förlag AB (1977). 896 S.

DIETRICH J. NOLL: Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1977. 151 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 11.)

Œuvres d'Adrian le Roy. Les Instructions pour le Luth (1574). Volume I. und II. Édition et Étude Critique par Jean JACQUOT, Pierre-Yves SORDES et Jean-Michel VACCARO. Transcriptions par Jean-Michel VACCARO. Volume I: Introduction et Texte des Instructions. Volume II: Textes Musicaux. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1977. XXXVII, 66 und VIII, 90 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

KURT PETERMANN: Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 27. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1978. Seite 2113 bis 2192.

JOHANNES PIERSIG: Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 219 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 53.)

Probleme und Konzeptionen. Aktuelle Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 219 S.

HANS-HERBERT S. RÄKEL: Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1977). 391 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 27.)

HANS RHEINFURTH: Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845).

Tutzing: Hans Schneider 1977. 344 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 3.)

Mr. Roman's Spuriousity Shop. A Thematic Catalogue. Compiled and presented by Ingmar BENGTTSSON. Stockholm: Swedish Music History Archive 1976. XX, 96, 48 S.

WOLFGANG RUF: Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1977. VIII, 148 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVI.)

JOEL SACHS: Kapellmeister Hummel in England and France. Detroit: Information Coordinators 1977. 153 S. (Detroit Monographs in Musicology. 6.)

FELIX SALZER: Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Band I: Text. Band II: Beispiele. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). XV, 237 und XVI, 349 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 10 und 11.)

ANTONIO SARTORI: Documenti per la storia della Musica al Santo e nel Veneto. A cura di Elisa GROSSATO. Con un saggio di Giulio CATTIN. Verona: Neri Pozza Editore (1977). XXVI, 236 S. (Fonti e Studi per la storia del Santo a Padova. V.-Fonti 4.)

HOWARD E. SMITHER: A History of the Oratorio. Volume I: The Oratorio in the Baroque Era: Italy – Vienna – Paris. Volume II: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1977). XXVII, 480 und XXII, 393 S.

BERNHARD SOMMERLAD: Der Corpsstudent Robert Schumann. Sonderdruck aus dem Jahrbuch 1977 (Band 22) des Vereins für corpsstudentische Geschichtsforschung. München (1977). Seite 75 bis 87.

BRUNHILDE SONNTAG: Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 204 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 3.)

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1977). 166 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 16.)

Yearbook of the International Folk Music Council. Vol. 8. Ontario: Queen's University (1977). 171 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

am 16. November 1978 Hans Joachim Zingel, Köln, kurz vor Vollendung seines 74. Lebensjahres.

*

Wir gratulieren:

Dr. Gerhard PIETZSCH, Mannheim, am 2. Januar 1979 zum 75. Geburtstag,
Professor Dr. Hans Heinrich EGGE-BRECHT, Freiburg i.Br., am 5. Januar 1979 zum 60. Geburtstag,

Professor Dr. Walter SENN, Innsbruck, am 11. Januar 1979 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. h.c. Ernst EMSHEIMER, Stockholm, am 15. Januar 1979 zum 75. Geburtstag,

Dr. Dr. h.c. Günter HENLE, Duisburg, Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, am 3. Februar 1979 zum 80. Geburtstag.

Professor Dr. Ernst KLUSEN, Neuss, am 20. Februar 1979 zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Heinz BECKER, Bochum, hat den an ihn ergangenen Ruf an die Universität Göttingen, Nachfolge Heinrich Husmann, abgelehnt.

Dr. Herbert SCHNEIDER, Mainz, hat sich am 28. November 1978 an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz für das

Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Verbreitung und Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*.

Dr. Klaus-Jürgen SACHS, Lektor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, habilitierte sich im November 1978 mit der Arbeit *Studien zur Tradition der Mensura fistularum. Allgemeine Perspektiven, historische Stationen und spezielle Fragen eines instrumentenbezogenen Lehrgegenstandes der mittelalterlichen Ars musica*.

Dr. Günter FLEISCHHAUER, Halle, erwarb im Januar 1979 an der Martin-Luther-Universität Halle im Fach Musikwissenschaft den akademischen Grad „Doktor der Wissenschaften“ (Dr. sc.). Als Habilitationsschrift wurden die 2. ergänzte Auflage seiner Lieferung *Etrurien und Rom* (Musikgeschichte in Bildern), Leipzig 1978, und 21 Veröffentlichungen zur Telemann-Forschung mit einer zusammenfassenden Darstellung seiner Forschungsergebnisse unter dem Titel *Methodologische Probleme der Musikhistoriographie, dargestellt an zwei ausgewählten Beispielen: Die Musikkulturen der Etrusker und der Römer und die Telemann-Forschung* vorgelegt.

Die Mitgliederversammlung der Internationalen Schubert-Gesellschaft wählte auf ihrer Jahrestagung am 18. November 1978 in Wien Professor Dr. Arnold FEIL, Tübingen, zum ersten Vorsitzenden. Professor Dr. Feil tritt damit die Nachfolge von Professor Dr. Walter GERSTENBERG an.

Professor Dr. Kurt REINHARD, Berlin/Wetzlar, hat im November 1978 auf Einladung der Universität Izmir/Türkei drei mehrstündige Seminare über *Türkische Volksmusik* und einen Vortrag mit gleichem Thema im Deutschen Kultur-Institut Izmir gehalten.

Professor Dr. Warren KIRKENDALE, Durham, organisierte im November 1978 eine Tagung über *The Revival of Ancient Learning in the Italian Renaissance*.

Die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte wird am 23. und 24. Juni 1979 in Speyer stattfinden.

Der 25. Kongreß des International Folk Music Council wird vom 28. Juli bis 4. August 1979 in Oslo stattfinden.

Das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck veranstaltet vom 26. bis 28. August 1979 das 2. Innsbrucker Orgelsymposium mit Referaten, workshop und Konzerten an historischen Orgeln zum Thema *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*. Anfragen und Anmeldungen sind an das Musikwissenschaftliche Institut, A-6020 Innsbruck, Karl-Schönherr-Str. 3, zu richten.

*

In einer Feierstunde am 19. November 1978 wurde die neue deutschsprachige Ausgabe des Schubert-Werkverzeichnisses von Otto Erich DEUTSCH (hrsg. von Werner ADERHOLD, Walther DÜRR, Arnold FEIL und Christa LANDON †) durch den scheidenden ersten Vorsitzenden der Internationalen Schubert-Gesellschaft an die Vizebürgermeisterin von Wien, Frau Elfriede FRÖHLICH-SANDNER, übergeben.

*

Im Zusammenhang mit der Thematik der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im Oktober 1979 in Göttingen sei auf folgende Publikation verwiesen: Georg FEDER: *Zur Situation der Musikforschung*. Sonderdruck aus: *Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte*. Hrsg. von Hellmut FLASHAR, Nikolaus LOBKOWICZ, Otto PÖGGELER. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1978. Seite 163 bis 178.

*

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1979 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.