

## Friedrich Smend (1893–1980)

von Alfred Dürr, Göttingen

Am 10. Februar dieses Jahres verstarb Professor D. Dr. Friedrich Smend im 87. Lebensjahr nach längerer schwerer Krankheit in Berlin. Geboren am 26. August 1893 als Sohn des bekannten Theologen Julius Smend, studierte er evangelische Theologie, promovierte 1921 zum Lizentiaten und trat in den wissenschaftlichen Bibliotheksdienst ein. 1923 fand er seinen Arbeitsplatz an der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Nach dem Kriege wirkte er zunächst als Dozent und seit 1949 bis zu seiner Emeritierung (1958) als Professor für Hymnologie und Liturgik an der Kirchlichen Hochschule in Berlin, deren Rektor er von 1954 bis 1957 war. Die Universitäten Heidelberg und Mainz haben ihn zu ihrem D. theol. h. c. (1951) bzw. Dr. phil. h. c. (1954) gemacht.

Die überragende Bedeutung Friedrich Smends liegt auf dem Gebiete der Bachforschung – ein nicht alltäglicher Akzent für einen studierten Theologen. Doch war für ihn auch die Bachforschung ein Stück Theologie, so wie ihm die Theologie ein Stück Forschung war, frei von allen Voraussetzungen und offen für alle Fragen. So wurde er bald zu den Quellen geführt, und immer wieder waren sie es, die ihm den Anstoß zu neuem Forschen gegeben haben. Darin war er zunächst ein einsamer Rufer. Die Forschergeneration der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts lebte in dem sicheren Bewußtsein, daß die große Editionsarbeit am Werke Bachs mit der Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft ein für allemal geleistet sei, und gab sich unbesorgt der Hermeneutik hin oder übte sich in skrupellosen Neudatierungen. Hier war Smend neben dem englischen Bach-Biographen Charles Sanford Terry und einigen Spezialisten wie Hans Theodor David und Ludwig Landshoff der einzige, der beharrlich auf den Wert der Quellenforschung verwies und mit ihrer Hilfe Entstehungsgeschichte und Formaufbau der Bachschen Großwerke zu erkennen suchte (*Johannes-Passion* 1926, *Matthäus-Passion* 1928, *h-moll-Messe* 1937, *Markus-Passion* 1940/48 – jeweils *Bach-Jahrbuch*). Auch die Untersuchung zum Kanonwerk über *Vom Himmel hoch* (1933) ist hier zu nennen. Ihre Krönung fand dieser Zweig seiner Forschungstätigkeit in der Ausgabe der *h-moll-Messe* im Rahmen der inzwischen ins Leben gerufenen *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA II/1, 1954), und es entbehrt nicht der Tragik, daß diese große, in lebenslangem Umgang mit dem Werke Bachs gereifte Arbeit ausgerechnet auf die Kritik derjenigen stoßen mußte, die sich als geistige Schüler Smends verstanden, weil sie seine Denkweise übernommen und methodisch weitergebildet hatten. Wie sehr die *Neue Bach-Ausgabe*, ja die gesamte Bach-Philologie der vergangenen dreißig Jahre, aus der Schule Smends hervorgegangen ist, wird vielleicht erst später einmal ganz deutlich werden.

In einer Zeit, in der die Bachforschung Gefahr läuft, sich in Detailfragen zu verrennen, sieht Smend Bach noch einmal unter einer großen Gesamtkonzeption, der des orthodoxen Lutheraners. Die Schrift *Luther und Bach* (Berlin 1947), wohl

Smends persönlichstes Bachbekenntnis unter seinen Druckschriften, erweckt den Eindruck eines elementaren Ausbruchs seiner in langen Kriegsjahren aufgestauten Gedanken und Einfälle.

Bach, der Lutheraner, das ist auch das Thema der in den folgenden Jahren erschienenen Veröffentlichungen. Sie erstrecken sich auf drei wesentliche Detailgebiete, den „weltlichen“ Bach, das Parodieproblem und die Zahlensymbolik. – Dem weltlichen Bach ist das Buch *Bach in Köthen* (Berlin 1951) gewidmet, das mit einer Fülle von Neuentdeckungen die enge Verbindung des Hofkapellmeisters mit dem Bach der Kirchenkantaten und Passionen aufzeigt. – Hier und in weiteren Veröffentlichungen geht Smend auch auf das Parodieproblem ein, wobei ihm insbesondere die Verwendung gleichartiger Textmodelle den Schlüssel zum Nachweis verschollener Werkfassungen liefert (z.B. der *Schäfer-Kantate* BWV 249a nach der Musik des *Oster-Oratoriums*). – Endlich sieht Smend auch das Problem der Zahlensymbolik in Verbindung mit Bachs Lutheranertum und dessen mittelalterlichen Wurzeln. Auf diesem Wege hat er die zahlreichsten und wagemutigsten Nachfolger gefunden – eine Erscheinung, die ihn selbst niemals mit besonderer Befriedigung erfüllt hat.

Smends letzte Arbeit (seit etwa 1960) galt der Bachschen *Johannes-Passion* und der Veröffentlichung ihrer sogenannten „*Urfassung von 1723*“ mit dem Ziel, die chronologischen Ergebnisse der neueren Bachforschung bezüglich dieses Werkes als irrig nachzuweisen und damit zugleich die gesamte neue Chronologie des Bachschen Vokalwerkes als fehlerhaft zu entlarven. Obwohl der Schreiber dieser Zeilen nicht an ein Gelingen dieser Bemühungen glauben kann, ist er doch überzeugt, daß diese unvollendeten Arbeiten eine Fülle interessanter Beobachtungen enthalten, die bekannt zu werden verdient hätten.

Im persönlichen Umgang war Smend von einer gewinnenden Liebenswürdigkeit, die ihm eine große Schülerschar und einen nicht minder großen Freundeskreis bescherte. Seine Polemik konnte von großer Schärfe sein, doch entbehrte sie nie der rhetorischen Eleganz. Sein aufrechtes Christentum und sein Bekennermut waren Eigenschaften, die seine unmittelbare geistige Nachbarschaft zu Johann Sebastian Bach offenbar werden ließen.



## Kompositionen von Adam Gumpelzhaimer im *Florilegium Portense*

von Werner Braun, Saarbrücken

In der Geschichte der musikalischen Sammeldrucke nimmt die berühmte Motetensammlung aus der kursächsischen Fürstenschule Pforta (bei Naumburg) – das *Florilegium selectissimarum cantionum*, Leipzig 1603, veränderte Neuauflage als *Florilegium Portense*, ebenda 1618, zweiter Teil dazu, ebenda 1621 – bereits durch ihre geographische Herkunft eine Sonderstellung ein: sie ist als erste mitteldeutsche Publikation dieser Art und dieses Umfangs ein Alternativ- und Konkurrenzunternehmen gewesen zu den bekannten Nürnberger Publikationen von Leonhard Lechner (1583), Friedrich Lindner (1585, 1588 und 1590) und Caspar Haßler (1598 und 1600). Wie Lechner und Lindner auf die hohe künstlerische Qualität ihrer Sammlungen hinwiesen, so verfuhr der Pfortaer Sammler und Herausgeber Erhard Bodenschatz<sup>1</sup>, wie Lindner den Gebrauch in Schulen und Kirchen ansprach, so Bodenschatz<sup>2</sup>, und wie Lindner 1590 bot Bodenschatz 1621 neben fünf- bis achtstimmigen Stücken eines zu zehn Stimmen. Doch erst in Pforta wurde die achtstimmige Motette voll in den Vordergrund gestellt: ca. 75 % aller Kompositionen gehörten 1618 in diese Kategorie, 1621 sogar 80 %. Außerdem kommt in keinem Sammelwerk ‚internationalen‘ Zuschnitts die mitteldeutsche Satzkunst so zur Geltung: etwa durch die Motetten von Andreas Berger, Melchior Bischoff, Johann Groh, Heinrich Hartmann und Heinrich Steucke.

Als Otto Riemer in seiner hallischen Dissertation von 1927 und dann in dem thematisch entsprechenden Enzyklopädieartikel von 1955 sich um eine stilistische Einordnung dieses Repertoires bemühte<sup>3</sup>, ging er schon insofern ein gewisses Risiko ein, als fast ein Zehntel des Gesamtbestandes („26 der insgesamt 271 Stücke“) anonym ist<sup>4</sup>. Diese Ungewißheit betrifft vor allem den zweiten Teil der Sammlung von 1621 (18 Stücke). Dazu kommt noch eine gleichsam sekundäre Anonymität bei der von Riemer nicht berücksichtigten Incertus-Angabe über dem Cantus des ersten Chors (1621, Nr. 64) der in den anderen Stimmen Sethus Calvisius zugewiesenen Mottete *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen*. Hier hat der Tonsetzer die Melodie eines ihm unbekanntem Autors mit entsprechendem Hinweis verarbeitet und sich

<sup>1</sup> L. Lechner, 1583: „*ab exquisitissimis aetatis nostrae musicis*“; F. Lindner, 1590: „*à praestantissimis nostrae aetatis musicis*“; E. Bodenschatz, 1603 und 1618, 1621 sinngemäß: „*praestantissimorum aetatis nostrae autorum*“.

<sup>2</sup> F. Lindner, 1588: „*in usum Scholarum et Ecclesiarum Germanicarum*“; E. Bodenschatz, 1603, ähnlich auch 1618: „*in gloriam Dei, scholae decus, et studiosae juventutis utilitatem*“.

<sup>3</sup> O. Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. Halle 1927, S. 75–102; ders., Artikel *Florilegium Portense*, in: MGG IV, 1955, Sp. 429–432.

<sup>4</sup> Ders. in MGG IV, 1955, Sp. 430.

dabei offensichtlich auf die Oberstimme eines fünfstimmigen Satzes über den gleichen Text im Kantional des Melchior Vulpius von 1609 bezogen<sup>5</sup>.

Die wissenschaftliche Analyse des Repertoires von Sammeldrucken hat vor der stilistischen Interpretation nach der Herkunft des jeweiligen Materials zu fragen: Stammen Teile davon aus einem anderen Sammeldruck, aus einem größeren Individualdruck, aus einem Gelegenheitsdruck oder aus singulärer handschriftlicher Überlieferung? Mitunter wird die Entscheidung nicht ganz leicht sein, denn der Wunsch der Herausgeber, möglichst viele gute, d. h. von Autoritäten verfaßte und anderweitig bewährte Kompositionen zu bieten, kann sich in einer Fülle an Konkordanzen spiegeln, die sich nur schwierig in ein Abhängigkeitsverhältnis bringen lassen. Daß der zweite Teil des *Florilegium Portense* (1621) von einem anderen großen Sammeldruck des frühen 17. Jahrhunderts, dem *Promptuarium Musicum I* des Abraham Schadaeus (1611), beeinflusst ist, wurde schon von Robert Eitner 1877 bemerkt<sup>6</sup>, und daß auch aus Gelegenheitsdrucken und aus Handschriften geschöpft wurde, verraten die in den drei Florilegien enthaltenen Stücke ehemaliger Pfortaer Kantoren: von Calvisius (hier im Amt 1582–1594) und von Martin Roth (Kantor 1605–1608). Einige dieser Kompositionen (1621) sind durch ihren Text als Hochzeitskompositionen (acht Stücke von Roth)<sup>7</sup> und als Begräbnisgesänge (zwei Stücke von Calvisius) kenntlich.

Für die Zeit um 1600 kommen dann natürlich die größeren Individualdrucke als Quellen für Sammeldrucke in Betracht. Und auf dieser Vergleichsebene ergab<sup>8</sup> sich nun, daß 13 der Anonyma von 1621 aus dem Werk eines berühmten deutschen Komponisten stammen: aus *Sacrorum concertuum octonis vocibus modulandorum Autore Adama Gumpelzhaimero Trospergio, Bavaro. Nunc primùm editum. Liber I.* [Druckermarke] *Augustae Vindelicorum, apud Valentinum Schoeniggium. M.D.C.I.* Es handelt sich um folgende, durchweg achtstimmige Motetten (Numerierung im *Florilegium Portense*, Anonymitätsvermerk dort, Jahr und Numerierung bei Gumpelzhaimer):

- Beati omnes, qui timent Dominum* (Nr. 5, Ignoratus. 1601: Nr. 18)
- Deus in adiutorium meum intende* (Nr. 20, Ignoratus. 1601: Nr. 1)
- Domine, quid multiplicati sunt* (Nr. 21, Anonymus. 1601: Nr. 26)
- Ecce nunc benedicite Domino* (Nr. 22, Incertus. 1601: Nr. 2)
- Ecce, quam bonum et quam jucundum* (Nr. 23, Incertus. 1601: Nr. 5)
- Felix ô ter et amplius* (Prima pars) und

<sup>5</sup> W. Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 62.

<sup>6</sup> R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, S. 267.

<sup>7</sup> O. Riemer 1927, S. 67.

<sup>8</sup> Eingesehen wurde das unvollständige Exemplar des *Florilegium Portense* in der Berliner Staatsbibliothek (DDR). Das Vergleichsmaterial von Gumpelzhaimer stellten zur Verfügung Herr Dr. H. Haase (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel) und das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel.

*Quem timor Domini tenet* (Secunda pars) (Nr. 26, Incertus. 1601: Nr. 13 und 14)  
*Foedera conjugij celebrant* (Nr. 27, Ignoratus. 1601: Nr. 17)  
*Jubilate Deo omnis terra* (Nr. 34, Anonymus. 1601: Nr. 12)  
*Levavi oculos meos in montes* (Nr. 38, Anonymus. 1601: Nr. 4)  
*Maria Magdalena et altera Maria* (Nr. 106, Incertus. 1601: Nr. 10)  
*Moribus in sanctis pulchra est* (Nr. 40, Ignoratus. 1601: Nr. 24)  
*Venit Michael Archangelus* (Nr. 135, Incertus. 1601: Nr. 9)  
*Vespere autem Sabbathi* (Nr. 148, Ignoratus. 1601: Nr. 6).

Zu diesen 14 Titeln (13 Motetten) kommt noch die Komposition *Benedicta sit sancta Trinitas* (1601: Nr. 25), die 1618 für Pforta mit der richtigen Autorangabe herausgegeben worden war. Von den insgesamt 28 lateinischen Motetten aus Gumpelzhaimers erstem Buch (die zweiteilige Motette ist darin fortlaufend gezählt) fanden also 14 den Weg hierher (15 Titel) – über die Hälfte des Bestandes von 1601. Damit ist der Augsburger Kantor ebenso reich im *Florilegium Portense* II vertreten wie der Pfortaer Kantor Roth, der bisher allein als Favorit dieses Repertoires galt. (Im *Florilegium Portense* I war Jakob Handl-Gallus mit 19 Kompositionen der bevorzugte Autor.) Die 13 in Pforta nicht berücksichtigten Gumpelzhaimer-Motetten aus dessen erstem Buch wurden wohl aus textlichen Gründen übergangen: sie könnten in Mitteldeutschland nicht gut verwendbar gewesen sein. Nur für einen der Texte fand sich ein Beleg: für den 8. Psalm *Domine Dominus noster*, der mit den Noten eines anderen Augsburgers, Christian Erbachs, im ersten Teil des mitteldeutschen Sammelwerks vertreten ist.

Neben der Gumpelzhaimer-Überlieferung, etwa in der Zöribiger Sammelhandschrift *Harmoniae sacrae* III von 1619 mit 17 Stücken aus dem ersten Buch und 18 aus dem zweiten von 1614<sup>9</sup>, erscheint diejenige des *Florilegium* nicht nur ‚ungewiß‘, sondern auch unaktuell: von den 27 Kompositionen des zweiten Buchs (darunter zwei mit griechischen und drei mit deutschen Texten) ist keine nach Pforta gelangt. Der „ausgesprochene Fortschritt im Entwicklungsgang des Meisters“<sup>10</sup> blieb hier verborgen. Das hat seine Gründe in der Vita des Herausgebers der Sammlung, Bodenschatz, der nur als Kantor zu Pforta, 1600–1603, der Musik voll zur Verfügung stand. Damals (1603) veröffentlichte er mit Bezug auf die von seinem Amtsvorgänger Calvisius eingeführte Praxis, „ante et post cibum“ mit den Schülern kunstvolle Gesänge erklingen zu lassen<sup>11</sup>, und wohl auch in teilweisem Anschluß an dessen Repertoire<sup>12</sup> das *Florilegium selectissimarum cantionum* – offenbar zunächst ohne die

<sup>9</sup> W. Braun, *Zur Musikgeschichte der Stadt Zöribig im 17. Jahrhundert*, in: AfMw 13 (1956), S. 277.

<sup>10</sup> *Ausgewählte Werke von Adam Gumpelzhaimer (1559–1625), eingeleitet und herausgegeben von Otto Mayr*, DTB X/2, Leipzig 1909, S. LIV.

<sup>11</sup> Vgl. das Widmungsgedicht des Calvisius für Bodenschatz, in deutscher Übersetzung bei Riemer 1927, S. 56.

<sup>12</sup> In die Bitte um ein kursächsisches Veröffentlichungsprivileg hatte Calvisius als Pfortaer Kantor auch „*Cantiones sacrae*“ einbezogen: R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Band I, Leipzig und Berlin 1909, S. 376f.

Absicht, das Werk durch einen zweiten Teil zu ergänzen. Dieser Plan reifte, als sich der buchhändlerische Erfolg des Unternehmens zeigte und nachdem viele weitere Kompositionen in den Besitz von Bodenschatz gelangt waren, der auch nach dem Übergang in ein Pfarramt bei Pforta und dann (ab 1606) in Groß-Osterhausen bei Querfurt der Musik verbunden blieb: als Komponist<sup>13</sup> wie als Herausgeber. 1615 nannte er sich ausdrücklich „*musicus studiosus*“<sup>14</sup>.

Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß die 1621 vorgelegten Kompositionen bereits vor der Neuauflage des ersten Teils Bodenschatz zur Verfügung standen, so die 15 Werke von Roth, der 1610 verstorben war, und so auch die zwei neu hinzugekommenen Calvisius-Gesänge, die spätestens 1615 vorlagen<sup>15</sup>. In diesem Zusammenhang sind auch die Entsprechungen zu Schadaeus 1611 zu sehen – und die Gumpelzhaimer-Übernahmen. Vor 1614, dem Erscheinungsjahr des von Bodenschatz nicht berücksichtigten zweiten Augsburger Motettenbandes, muß sich dieser „*musicus studiosus*“ das erste Motettenbuch des süddeutschen Meisters besorgt und die für eine Neuauflage in Betracht kommenden Stücke abgeschrieben haben, und zwar mit summarischem Verfasserhinweis, der nach Veröffentlichung der Motette *Benedicta sit sancta Trinitas* (1618) verlorenging, so daß der große Gumpelzhaimer-„Rest“ 1621 anonym erschien. Die als Druckvorlage verwendeten Kopien brachten nur unwesentliche Veränderungen der Originalgestalt (z. B. Zusatz einer Diesis vor der achten Note des Cantus zum ersten Chor *Moribus in sanctis*<sup>16</sup>).

Auch 1618 war wohl noch nicht an eine Fortsetzung gedacht: es fehlt auf dem Titelblatt der Vermerk „*Pars prima*“. Natürlich sah Bodenschatz, daß sein hinzugekommener Notenbesitz mit dem Verwendungszweck von 1603 „*ante et post cibum*“ nicht voll in Einklang zu bringen war: man kann sich die Hochzeitsgesänge von 1621 nicht gut als Tischmusik für die kursächsischen Alumnen vorstellen. Und so erhielt dann der zweite Teil eine andere Zweckbestimmung als der erste: für Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs (die Brautmesse war ein privates kirchliches Fest). Vielleicht hatte Bodenschatz ursprünglich einen anderen Titel für dieses sein letztes musikalisches Werk, das nur noch durch die drei Namen Bodenschatz, Calvisius und Roth musikalisch auf Pforta bezogen ist, im Auge gehabt. Vielleicht war der Leipziger

<sup>13</sup> Zu den bisher bekannten Bodenschatz-Kompositionen in RISM A/I/1 (1971) kommt noch die unvollständig erhaltene sechsstimmige Komposition *Lobet den Herren alle Heiden* aus der Wenzelskirche in Naumburg. In dieser Pforta (Schulpforta) unmittelbar benachbarten Stadt bezogen sich Georg Vintzius (1630) und Andreas Unger (um 1650) kompositorisch auf das *Florilegium Portense*.

<sup>14</sup> Riemer 1927, S. 11.

<sup>15</sup> Calvisius war am 24. November 1615 in Leipzig verstorben. Die vorhin genannte Motette *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen* muß also zwischen 1609, dem Erscheinungsjahr des Vulpius-Kantionals, und 1615 anlässlich eines unbekanntem Trauerfalls entstanden sein. Die zweite von Bodenschatz 1621 vorgelegte Begräbnismusik des Calvisius, *Unser Leben währet siebenzig Jahr*, hat dieser „*zwar für einen andern, den Weißenfesler Bürgermeister, komponiert*“ (Erstdruck: Leipzig 1616), doch ist sie „*zuerst an seinem eigenen Grabe gesungen worden*“ (Wustmann, S. 387).

<sup>16</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Haase in Wolfenbüttel.



Verleger Gottfried Grosse, der 1621 an die Stelle von Kaspar Klosemann (1618) getreten war, Urheber des Titels oder sogar Anreger zur Herausgabe der zweiten Sammlung. (Das Tenor-Stimmbuch, das 1620 fertiggestellt war, nennt den Nachfolger des Druckers von 1618, Abraham Lamberg: „*Leipzig / Typis Lambergianis* [Druckermarke] *Drucks Andreas Mamitzsch. Anno M.DC.XX.*“) Jedenfalls täuscht die Zählung „*Florilegium I [a, b]*“ und „II“ eine Einheitlichkeit vor, die nicht in dem Maße wie bei Schadaeus 1611–1613 gegeben war<sup>17</sup>. Die Ausgabe von 1603 enthält Musik fürs evangelische Refektorium, die von 1618 hält im Titel an dieser Bestimmung fest, schwächt sie aber ab durch einen Index specialis, „*in dem die an jedem Fest zu singenden Motetten aufgezählt werden*“<sup>18</sup>, die von 1621 zielt unmittelbar auf den kirchlichen Gottesdienst.

Den Augsburger Kantor, der 1621 noch vier Jahre zu leben hatte, traf durch die Pfortaer Nachlässigkeit (des Herausgebers Abwendung von der Musik) kein ihm ganz fremdes Schicksal. Lange zuvor schon waren ihm Notenbeispiele (für den Schulmusikunterricht) aus dem handschriftlichen *Compendiolum* entwendet und diese unbefugt und ohne Autorenangabe gedruckt worden. In einem zweiten, ähnlich gelagerten Fall war das Entnommene sogar verändert worden, wodurch der Verfasser um seinen guten Ruf bangen mußte<sup>19</sup>. Jetzt, 1621, gab es weder die Textverfälschung noch den Diebstahl: der Zusatz eines Generalbasses entsprach einer Tendenz der Zeit, die Gumpelzhaimer selbst mit seinem zweiten Buch von 1614 bestätigte, und auswählende nichtautorisierte Nachdrucke waren üblich. Doch gegen die Vernebelung der Autorschaft hätte der Augsburger Kantor gewiß protestiert, wäre sie ihm bekanntgeworden und hätte er Gelegenheit für den öffentlichen Einspruch gefunden.

Nach Klärung der Sache ergeben sich bessere Proportionen im Verhältnis Autorität–Sammeldruck als bisher. Gumpelzhaimer scheint nicht mehr ganz so negativ bewertet, wie der Vergleich mit anderen Augsburger Meistern (Gregor Aichinger, Erbach, Hans Leo Haßler, Bernhard Klingenstein) nahelegen mußte. Auch das Urteil über den stilistischen Standort des *Florilegium Portense II* fällt ein wenig anders aus: „*Der stark italienische Charakter*“<sup>20</sup> schwächt sich ab. Aber „*eine Fülle zum Teil großartigster Tonmalereien, (. . .) ferner die rhythmische und harmonische Lebendigkeit des Tonsatzes (. . .), die schon äußerlich durch häufigere Anwendung kleinerer Notenwerte in die Augen springt*“<sup>21</sup> – all dies paßt ins Bild, das Riemer allgemein für die „*Stilwelt des Florilegiums*“ entworfen hat<sup>22</sup>. Jedenfalls bescherte das bekannte Nachleben gerade dieses von seinen Intentionen her widersprüchlichen Sammelwerks in Mitteldeutschland auch der Kunst Gumpelzhaimers ein breites Echo. Noch Johann Sebastian Bach konnte es vernehmen.

<sup>17</sup> Auch O. Riemer warnt davor, „*das Florilegium mit seinen beiden Teilen von 1618 und 1621 . . . als ein Ganzes zu behandeln*“ (1927, S. 45).

<sup>18</sup> Riemer 1927, S. 58, Anm. 1.

<sup>19</sup> DTB X/2, S. XXIII.

<sup>20</sup> Riemer MGG 1955, Sp. 431.

<sup>21</sup> DTB X/2, S. Lf.

<sup>22</sup> Riemer 1927, S. 75.



## „Musiche per le tre ore di agonia di N. S. G. C.“ Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert\*

von Magda Marx-Weber, Hamburg

Die geistliche Musik Italiens im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist erst in letzter Zeit ins Blickfeld der Forschung gerückt<sup>1</sup>. Im Mittelpunkt des Interesses steht hierbei die liturgische Musik, während die nichtliturgische, volkssprachliche Musik noch ganz unbeachtet blieb. Von den zahlreichen Kompositionen für die „*private Andacht*“<sup>2</sup> und für die „*außerliturgischen kirchlichen Feiern*“<sup>3</sup> der verschiedenen Orden und Bruderschaften wurden bisher nur die Oratorien eingehender untersucht. Die Kataloge italienischer Bibliotheken erschließen aber eine Fülle von Material, das nicht der Gattung Oratorium und nur zu einem geringen Teil den verschiedenen Typen der geistlichen Kantate zuzuordnen ist. Überblickt man die Titel dieser Kompositionen, fällt ein thematischer Schwerpunkt ins Auge: die Passion. Das Leiden Christi, die sieben Schmerzen Mariens und die zur Betrachtung dieser Geheimnisse gehörende reuevolle Zerknirschung des Sünders sind die wichtigsten Themen der volkssprachlichen geistlichen Musik Italiens im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Neben die ältere, meist als Dialog angelegte „*Cantata morale sopra la passione*“ treten im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend zyklische Zusammenstellungen kurzer Gesänge mit dem Thema Passion. Sie heißen „*Laude sagre della passione*“, „*Canzoncine spirituali*“ oder „*Strofe*“. Zahlreiche Beispiele solcher Zyklen wie auch der dialogisierenden Passionskantate finden sich im großen Bestand italienischer Passionsmusik in der Biblioteca comunale in Assisi<sup>4</sup>. Daneben spielen italienische Paraphrasen des *Stabat Mater* und des Psalms *Miserere* sowie auch einiger kürzerer Karwochengesänge eine wichtige Rolle. Nur in ganz seltenen Fällen bringt der Titel solcher Kompositionen eine genauere Angabe zum Verwendungszweck des

\* Der folgende Beitrag ist die wesentlich erweiterte Fassung eines Vortrages, der im Oktober 1979 im Rahmen der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft in Salzburg gehalten wurde. Eine gekürzte Fassung dieses Vortrages hat die Verfasserin im Oktober 1979 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen verlesen.

<sup>1</sup> Zu nennen ist hier vor allem L. M. Kantner, „*Aurea luce*“. *Musik an St. Peter in Rom 1790–1850*, Wien 1979.

<sup>2</sup> Vgl. K. G. Fellerer, *Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Band II: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hrsg. von K. G. Fellerer, Kassel usw. 1976, S. 75 ff.

<sup>3</sup> Vgl. G. Gruber, *Die Musik der außerliturgischen kirchlichen Feier*, ebda., S. 190 ff.

<sup>4</sup> Vgl. C. Sartori, *Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco*, I – *Catalogo del Fondo musicale nella Biblioteca comunale di Assisi*, Milano 1962. Eine eingehende Untersuchung der hier genannten Typen von Passionsmusik will die Verfasserin in einer größeren Studie vorlegen.

Stückes. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch erscheint ein neuer Typ zyklischer Zusammenstellungen, der im Titel keine musikalische Gattungsbezeichnung führt, sondern nur den Verwendungszweck der Komposition genau benennt. Es handelt sich um die Kompositionen zu den verschiedenen Andachten, die von den Orden und Bruderschaften vor allem in der Karwoche abgehalten wurden<sup>5</sup>. Hierher gehören die Kreuzwegandachten (*Via crucis*)<sup>6</sup>, die Andachten zur schmerzhaften Mutter (*Le sette stazioni della vergine addolorata; Le ore della madre desolata*) und, als wohl wichtigster Typ, die Andacht *Per le tre ore dell'agonia di N.S.G.C.* bzw. über *Le sette ultime parole di Nostro Signore sulla croce*, über die im folgenden berichtet werden soll.

Schon Arnold Schering hatte in seiner *Geschichte des Oratoriums* auf die Agonie-Vertonungen Zingarellis und Giordaniellos aufmerksam gemacht<sup>7</sup>. Rudolf Ewerhart verweist auf die zahlreichen Kompositionen dieser Art in der Bibliothek Santini in Münster und nennt sie, in Verlegenheit um eine Gattungsbezeichnung, einfach „*Stücke*“<sup>8</sup>. Es sind in der Tat weder Oratorien noch Kantaten, sondern Zyklen von acht bis zehn kurzen Gesangsstücken, deren Aufbau rätselhaft bleibt, solange man den Gottesdienst nicht kennt, für den sie bestimmt sind. Da die freien Andachten des 18. Jahrhunderts und ihre musikalische Ausgestaltung noch nicht erforscht sind, ist es schwer, detaillierte Angaben über einzelne Gottesdienste zu finden. Als wichtige Quelle erwies sich Francesco Cancellieris Beschreibung der Feierlichkeiten in der Karwoche in Rom<sup>9</sup>. Weitere Einzelheiten bietet eine spätere, auf Cancellieri basierende französische Arbeit<sup>10</sup>. Wertvolle Hinweise finden sich auch in der volkswissenschaftlichen und ordensgeschichtlichen Literatur sowie in zahlreichen Reiseberichten der Zeit<sup>11</sup>.

\*

Die Andacht „*per le tre ore dell'agonia*“ ist im Rahmen der Gesellschaft Jesu entwickelt worden, und zwar in Lima in Peru. Als ihre Schöpfer gelten zwei bedeutende peruanische Jesuiten, Francisco del Castillo (gestorben 1673)<sup>12</sup> und Alonso Messia Bedoya (1665–1732)<sup>13</sup>. Seit etwa 1660 soll dieser Karfreitagsgottes-

<sup>5</sup> K. G. Fellerer, *op. cit.*, S. 75.

<sup>6</sup> Einen Hinweis auf die Kreuzwegandachten gibt R. Ewerhart in seinem Artikel *Oratorium (C. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert)*, in: MGG 10, 1962, Sp. 135.

<sup>7</sup> Leipzig 1911, S. 244f.

<sup>8</sup> MGG 10, Sp. 135.

<sup>9</sup> F. Cancellieri, *Descrizione Delle Funzioni della Settimana Santa Nella Cappella Pontificia*, Rom 4 1818. Angaben zu den *Tre ore dell'agonia* S. 153 und 262.

<sup>10</sup> X. Barbier de Montault, *L'année liturgique à Rome . . .*, Rom 2 1862. Dieses Werk ist sozusagen ein geistlicher Fremdenführer für die Pilger in Rom.

<sup>11</sup> Vgl. G. Pitre, *Bibliografia delle Tradizioni popolari d'Italia*, Torino–Palermo 1894.

<sup>12</sup> R. Vargas Ugarte S. J., *Vida del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*, Lima 1946, S. 79ff.

<sup>13</sup> Ders., *Historia de la Compañía de Jesús en el Peru*, Tomo IV (1703–1767), Burgos 1965, S. 78ff.

dienst in Lima in der Kirche Nuestra Señora de los Desamparados gefeiert worden sein. Die Anregung dazu gab ein in dieser Kirche besonders verehrtes Bild des sterbenden Jesus am Kreuze (*Santo Cristo de las Agonías*). Die Gottesdienste der Jesuiten in dieser Kirche wurden von den Einheimischen so stark besucht, daß ein Neubau notwendig wurde, der 1672 geweiht werden konnte<sup>14</sup>. Alonso Messia, später Provinzial der Jesuiten in Peru, veröffentlichte eine kleine Schrift mit den Betrachtungen, Gebeten und Gesängen der Andacht. Diese Schrift hat sich in zahllosen Ausgaben und Übersetzungen in viele Sprachen über die ganze christliche Welt verbreitet. Die früheste spanische Ausgabe, die bekannt ist, stammt aus dem Jahre 1757 und trägt den Titel: *Devoción a las Tres Horas de la Agonía de Cristo Nuestro Redemptor y Método con que se practica en el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima . . . Dispuesta por el P. Alonso Messia . . .*<sup>15</sup>.

Nach Europa kam diese Übung erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Vertreibung der Jesuiten aus Peru (1767). Die erste italienische Ausgabe aus dem Jahre 1786 trägt den Titel: *Divozione alle Agonie del Nostro Redentore Gesù Cristo da praticarsi nel Venerdì Santo Dedicata All'Emo, Rvmo Principe il Signor Cardinale Gregorio Chiaramonti Vescovo d'Imola . . .*<sup>16</sup>. Die Übersetzung ins Italienische stammt von Francisco Javier Ceballos (Xavier Zevallos) S.J., der am Colegio Máximo in Lima tätig war und nach der Vertreibung der Jesuiten aus Peru nach Imola verschlagen wurde<sup>17</sup>. In den folgenden Jahren hat Pedro Cordón S.J. die Übersetzung von Ceballos neu herausgegeben und weitere Gesänge angefügt<sup>18</sup>. Als erste römische Kirche hat Il Gesù diese Andacht übernommen, viele weitere römische Kirchen folgten diesem Beispiel, zumal Pius VI. am 11. Februar 1789 einen vollkommenen Ablaß für alle, die daran teilnahmen,

<sup>14</sup> Die Kirche wurde 1937 abgerissen; vgl. R. Vargas Ugarte, *Los Jesuitas del Peru y el Arte*, Lima 1963, S. 77. Für Angaben zu dieser Kirche danke ich sehr herzlich Frau Dr. Helga Kropfinger-von Kugelgen, Berlin.

<sup>15</sup> R. Vargas Ugarte, *Exito bibliográfico de una obra peruana*, in: *Boletín bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional de San Marcos*, vol. XVIII, 1948, s. 171 ff. Hier sind über 50 Ausgaben aus der Zeit von 1757 bis 1928 genannt. Weitere Ausgaben bei C. Sommervogel S. J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie*, Tome V, Sp. 1022 ff. Darüber hinaus finden sich noch andere Ausgaben in der Bibliothek der Curia Praepositi Generalis Societatis Jesu in Rom. Für die Beschaffung dieses Materials bin ich Pater M. Joseph Costelloe S. J. (Rom) zu großem Dank verpflichtet.

<sup>16</sup> Vgl. Vargas Ugarte, *Exito bibliográfico*, S. 172. Nach Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen noch viele französische und englische Ausgaben. Der Widmungsträger der ersten italienischen Ausgabe, Kardinal Chiaramonti, ist der spätere Papst Pius VII. In der Ausgabe von 1818 sind die Ablässe genannt, die er 1815 in Zusammenhang mit dieser Andacht gewährte (vgl. Vargas Ugarte, *op. cit.*, S. 177).

<sup>17</sup> Sommervogel, Tome VIII, Sp. 1497.

<sup>18</sup> Vargas Ugarte, *Exito*, S. 172; J. E. de Uriarte S.J., *Catálogo razonado de Obras anónimas y pseudónimas de Autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española . . .*, Tomo I, Madrid 1904, Nr. 724f.

gewährt hatte<sup>19</sup>. Die römische Ausgabe von 1801 nennt bereits 17 Kirchen, in denen dieser Karfreitagsgottesdienst gefeiert wurde. Daß er sich gerade in Italien so stark verbreitete, mag damit zusammenhängen, daß die Betrachtung der Sieben Worte des Erlösers hier eine besonders starke und vielfältige Tradition hatte<sup>20</sup>.

Mit den italienischen Ausgaben der Schrift von Messia haben wir sozusagen das Libretto der Agonie-Kompositionen vor uns<sup>21</sup>. In der Einleitung wird der Ablauf der Andacht detailliert beschrieben. Sie beginnt am Karfreitag um 12 Uhr und soll genau drei Stunden dauern. Der Kruzifix auf dem Altar ist mit brennenden Kerzen umgeben. Nach einer kurzen Einführung des Priesters beginnt die Andacht mit dem Einleitungschor:

*Invito* (Chor):                   „Già trafitto in duro legno  
Dall' indegno popol rio  
La grand'alma un'Uomo Dio  
Và sul Gologota a sprirar.  
  
Voi, che a lui fedeli siete  
Non perdetevi, oh Dio! i momenti  
Di Gesù gli ultimi accenti  
Deh venite ad ascoltar.“

*Introduzione* (vom Priester verlesen): „Noi tutti fedeli . . .“

Wiederholung des *Invito* oder Fortsetzung mit weiteren Strophen

*La prima parola*:           „Padre, perdonate loro, perchè non sanno  
quello che si fanno.“

Betrachtung (vom Priester verlesen): „Posto il nostro Signore . . .“

Chor oder Ensemble:       „Di mille colpe reo  
Lo so, Signore, io sono  
Non merito perdono,  
Nè più il potrei sperar.  
  
Ma senti quella voce,  
Che per me prega, e poi  
„Lascia, Signor se puoi  
„Lascia di perdonar.“

*La seconda parola*:       „Oggi sarai meco in Paradiso.“

Betrachtung:               „Considera, Anima devota . . .“

Chor oder Ensemble:       „Quando morte coll'orrido artiglio  
La mia vita a predare ne vengia,  
Deh Signor ti sovvenga di me.

<sup>19</sup> Zur Ausbreitung der Andacht vgl. H. Thurston S.J. (Hrsg.), *The Devotion of the Three Hours' Agony on good Friday*, translated from the Spanish Original of Father Alonso Mesia (sic!) S.J., with an historical introduction by Father H. Th., London 1899.

<sup>20</sup> Vgl. Thurston sowie A. Wilmart O.S.B., *Le grand poème bonaventurien sur les sept paroles du Christ en Croix*, in: *Revue bénédictine*, Tome XLVII, 1935, S. 234 ff.

<sup>21</sup> Die Texte sind zitiert nach einer Ausgabe Rom 1801, die sich in der Bibliothek der Curia Praepositi Generalis Societatis Jesu in Rom erhalten hat.

*Tu m'assisti nel fiero periglio.  
E deposta la squallida salma,  
Venga l'alma a regnare con Te."*

*La terza parola:* „Donna, ecco costì il tuo figliuolo – Ecco costì la tua Madre.“

*Betrachtung:* „Vedendo il Salvatore . . .“

*Chor oder Ensemble:* „Volgi, deh! volgi  
A me il tuo ciglio,  
Maria pietosa  
Poichè amorosa,  
Me qual tuo figlio  
Devi guardar.

*Di tanto onore  
Degno mi rendi;  
Nel santo amore  
Tu il cor m'accendi.*

*Nè un solo istante  
Freddo incostante  
Ah mai non sia!  
Gesù, e Maria  
Lasc'io d'amar.“*

*La quarta parola:* „Dio mio, Dio mio, perchè mi avete abbandonato?“

*Betrachtung:* „Dopo di avere il Salvatore sodisfatto . . .“

*Chor oder Ensemble:* „Dunque dal Padre ancor  
Abbandonato sei?  
Ridotto t'ha l'amor  
A questo, o buon Gesù?

*Ed io co' falli miei  
Per misero gioir  
Ti potrò abbandonar?  
Piuttosto, oh Dio! morir.  
Non più, non più peccar,  
Non più peccar, non più.“*

*La quinta parola:* „Ho sete.“

*Betrachtung:* „Qual'intelletto vi sarà . . .“

*Chor oder Ensemble:* „Qual giglio candido  
Allorchè il Cielo  
Nemico negagli  
Il fresco umor;  
Il capo languido  
Sul verde stelo  
Nel raggio fervido  
Posa talor:

*Fra mille spasimi  
Tal pure esangue  
Di sete lagnasi  
Il mio Signor.  
Ov'e quel barbaro*



*Che mentre ei langue,  
Il refrigerio  
Di poche lagrime  
Gli neghi ancor?''*

La sesta parola: „È tutto già terminato.“

Betrachtung: „Già, o Anime, s'adempierono le profezie . . .“

Chor oder Ensemble: „L'alta impresa è già compita,  
E Gesù con braccio forte  
Negli abissi la ria morte  
Vincitor precipitò.

*Chi alle colpe omai ritorna  
Della morte brama il regno  
E di quella vita è indegno.  
Che Gesù ei ridonò.“*

La settima parola: „Padre, nelle vostre mani raccomando il mio spirito.“

Betrachtung: „In quest'ultima sua parola . . .“

Am Ende dieser letzten Betrachtung knien alle nieder, und die Sänger singen in lateinischer Sprache den Satz aus dem Markusevangelium: „*Jesus autem emissa voce magna expiravit*“. Nach einigen Minuten der Stille singen Chor oder Ensemble:

*„Gesù morì . . . Ricopresi  
Di nero ammanto il Cielo:  
I duri sassi spezzansi:  
Si squarcia il sacro velo;  
E l'Universo attonito  
Compiange il suo Signor.*

*Gesù morì . . . insensibile  
In mezzo a tanto duolo.  
Più dei macigni stupido  
Resterà l'Uomo solo:  
Che co'suoi falli origine  
Fu del comun dolor?''*

Sollten nach Ablauf dieses Programms die drei Stunden noch nicht verstrichen sein, wird die übrige Zeit mit weiteren Gesängen ausgefüllt. Am häufigsten angefügt wurde der Hymnus *Vexilla regis* oder auch nur seine sechste Strophe *O crux ave spes unica*, gelegentlich auch das Responsorium *O vos omnes* oder der Vers *Adoramus te Christe*. Einige Kompositionen bringen noch das apostolische Glaubensbekenntnis bis zu den Worten „*mortuus est*“ bzw. „*sepultus est*“. Auch nichtliturgische italienische Gesänge können angehängt oder eingefügt werden. Pietro Ciaffoni bringt z. B. nach dem Invito eine Vertonung der berühmten Verse aus Metastasios *La Passione di Gesù Cristo*: „*Quanto costa il tuo delitto, / Sconsigliata umanità! / All'idea di quelle pene . . .*“<sup>22</sup>. Anklänge an Metastasianische Gedichte bringt auch die zweite Strophe

<sup>22</sup> Auf diesen Einschub hat schon Ewerhart aufmerksam gemacht (MGG 10, Sp. 135).

zur *Prima parola*: „*Lascia Signor se puoi / Lascia di perdonar*“. Ganz ähnlich enden Metastasios Paraphrase des 50. Psalms und eine *Preghiera* aus dem Jahre 1780<sup>23</sup>.

Wie schon erwähnt, hat Pedro Cordón der italienischen Übersetzung von Ceballos sieben eigene, längere Gedichte hinzugefügt. Cordóns Gedichte umfassen jeweils sechs Strophen und sollten längere musikalische Kompositionen ermöglichen. Eine Reihe von Komponisten hat diese Alternativ-Texte vertont, jedoch immer nur die beiden ersten Strophen der Gedichte, so daß auch diese Kompositionen ziemlich kurz bleiben. Von den Gedichten Cordóns seien hier nur die Anfangszeilen angegeben<sup>24</sup>:

*Invito*: „*In duro tronco infame*“  
*Prima parola*: „*È giusto, Eterno Dio*“  
*Seconda parola*: „*Non più temer la pace*“  
*Terza parola*: „*Madre! Maria! Tu dunque*“  
*Quarta parola*: „*Dalle stellanti sedi*“  
*Quinta parola*: „*Qual pallidetto giglio*“  
*Sesta parola*: „*Compita è l'alta impresa*“  
*Settima parola*: „*Oime! che giorno è questo*“

Neben diesen beiden wichtigsten Textfassungen begegnen noch zwei andere, und zwar in Kompositionen Zingarellis (Katalog Nr. 5) und Luigi Riccis. Sämtliche Textfassungen sind freie Nachdichtungen des – wesentlich kürzeren – spanischen Originals. Sie drücken alle dieselben Grundgedanken aus. Es sind Meditationen des reuigen Sünders über seine Erlösung durch das Leiden Christi. Die sieben Worte Jesu werden nicht in Musik gesetzt, sondern vom Priester am Anfang der Betrachtungen gesprochen. Die ziemlich langen Betrachtungen sollen nach Sommervogel<sup>25</sup> nicht von Alonso Messia stammen, sondern den Werken von Louis de la Puente entnommen sein.

Die meisten der rund siebzig bisher aufgefundenen Agonie-Vertonungen stammen aus der Zeit von etwa 1790 bis 1825, jedoch setzt sich die Komposition dieser Andacht – in geringerem Umfang – fort bis ins 20. Jahrhundert. In der Zeit der größten Beliebtheit der Andacht haben die wichtigsten Kirchenmusiker Italiens ihre Gesänge komponiert. Zu nennen sind hier vor allem die Maestri der Cappella Giulia an St. Peter in Rom: Pietro Alessandro Guglielmi, Niccolò Zingarelli, Giuseppe Jannaconi, Francesco Basily und Pietro Raimondi<sup>26</sup>, daneben Bonaventura Furlanetto, Kapellmeister an S. Marco in Venedig, Luigi Caruso, Kapellmeister an der Kathedrale zu Perugia, Giuseppe Gherardeschi, Kapellmeister an der Kathedrale zu Pistoia, Giuseppe Giordaniello, zuletzt Kapellmeister an der Kathedrale zu Fermo. Zahlreiche Musiker in geringeren Stellungen haben Agonie-Vertonungen hinterlassen wie z. B. Giovanni Guidi, Kapellmeister an Sta Maria in Trastevere in Rom oder die Neapolitaner Francesco Ruggi, Giovanni Prota und Domenico Tritto. Von vielen

<sup>23</sup> Vgl. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, 2. Aufl. o. O. 1965, vol. 2, S. 879 und S. 1329.

<sup>24</sup> Diese Textfassung ist im Katalog der Agonie-Vertonungen als „Textfassung 2“ bezeichnet.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, Tome VIII, Sp. 1497.

<sup>26</sup> Zu den Maestri der Cappella Giulia vgl. Kantner, *op. cit.*

Komponisten von Agonie-Vertonungen weiß man noch sehr wenig, so von Giacomo Giordani oder von Pietro Ciaffoni<sup>27</sup>. Bei einer Reihe von Handschriften wird darauf hingewiesen, daß der Komponist Dilettant war. Im 19. Jahrhundert haben international tätige Opernkomponisten Agonie-Vertonungen geschrieben, z. B. Vittorio Trento, Giovanni Liverati, später Luigi Ricci und Saverio Mercadante. Aus dem 20. Jahrhundert sei hier nur Lorenzo Perosi genannt.

Die Kompositionen aus der Zeit von 1790 bis 1825 zeigen eine überraschend große Übereinstimmung in der Besetzung, in der Auffassung des Textes, sogar in der Gestaltung bestimmter Details. Am deutlichsten ist die Übereinstimmung in der Besetzung. Verlangt wird fast immer ein dreistimmiges Vokalensemble, für das die tieferen Stimmlagen bevorzugt werden: zwei Tenöre und Baß oder Alt, Tenor und Baß. Gelegentlich trifft man auch auf die Besetzung mit zwei Sopranen für Frauenklöster. Zum Vokalensemble tritt die – meist schon ausgeschriebene – Begleitung durch ein Tasteninstrument, Orgel, Cembalo oder auch schon Pianoforte. Werden Streicher dazugenommen, fehlen fast durchweg die Violinen, verlangt werden dann zwei Violen, zwei Violoncelli und Kontrabaß. Auch die in St. Peter erlaubte Verstärkung der Orgel mit Violoncello und Kontrabaß ist häufig anzutreffen<sup>28</sup>. Oft werden Bläser dazugenommen, meistens ein Fagott, aber auch Hörner und Klarinetten, jedoch keine Flöten. Diese Besetzungseigentümlichkeiten gelten nicht mehr für die Werke aus dem späteren 19. Jahrhundert. Sie sind aber auch typisch für die zahlreichen *Miserere*-Kompositionen des späten 18. Jahrhunderts und müssen wohl mit einem bestimmten Ausdruckswillen bei der Komposition von Karwochenmusik zusammenhängen.

Aus dem Aufbau der Andacht und der Funktion der Gesänge als „Einlagen“ geht hervor, daß die Agonie-Vertonungen – auch wegen des Fehlens von Rezitativen – nicht als Oratorien anzusprechen sind. Sie haben aber aus dem Oratorium zwei wesentliche Elemente übernommen, den Eingangschor und die Arie. Der Eingangschor ist im italienischen Oratorium des 18. Jahrhunderts meist schlicht homorhythmisch gestaltet und wird gelegentlich noch als „*Lauda*“ bezeichnet. Dem entspricht die Gestaltung des *Invito* „*Già trafitto*“, der fast immer eine schlichte *Lauda* ist. Die Gedichte zur ersten, zweiten, dritten und fünften *parola* hingegen legen eine Gestaltung als Arie (oder als Duett) nahe. Der Schlußsatz „*Gesù morì*“ ist immer ein größer angelegtes, mehrteiliges Chor- oder Ensemblestück. Je nach stilistischer Haltung und je nach Können des Komponisten überwiegt bei den einzelnen Vertonungen die Orientierung an der *Lauda* oder an der Arie. Das sei am Vergleich einiger Vertonungen der *prima parola* dargelegt.

Wichtigstes Beispiel für den schlichteren Typ der Agonie-Vertonung ist die Komposition Giacomo Giordanis, die von allen Werken dieser Gattung des 18. Jahrhunderts überhaupt die weiteste Verbreitung erfahren hat. Über Giacomo

<sup>27</sup> Die meisten Informationen zu diesen kaum bekannten Musikern bietet immer noch F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* . . ., Paris<sup>2</sup> 1860–1865.

<sup>28</sup> Vgl. Kantner, S. 76.

Giordani<sup>29</sup> weiß man nur, daß er aus Imola stammt, der Stadt, in der die ersten italienischen Agonie-Gottesdienste stattfanden. Vielleicht ist Giordanis Agonie-Vertonung eine der frühesten, möglicherweise war sie Modell für spätere Kompositionen. Die Komposition Bonaventura Furlanettos jedenfalls scheint, vor allem in den ersten drei Sätzen, genau nach dem Muster Giordanis gearbeitet worden zu sein: die Übereinstimmung nicht nur in Tonart, Takt, Baßführung und Harmonie, sondern auch in Details der Oberstimmenführung ist sehr groß.

Giordani vertont das Gedicht zur *prima parola* als Duett für Alt und Tenor. Die Stimmen werden homorhythmisch in Vierteln geführt, sparsam sind die Auflockerungen durch Punktierungen und Achtelfloskeln. Die erste Strophe des Textes drückt die Zerknirschung des Sünders aus, der Beginn der zweiten Strophe („*Ma senti quella voce . . .*“) jedoch bringt einen Umschlag der Gefühle: anstelle der Zerknirschung tritt die Hoffnung auf Vergebung. Mit einfachsten Mitteln bereitet der Komponist diesen Wandel vor: eine Modulation zur Tonikaparallele ist in einem Satz, der sich fast nur in Tonika und Dominante bewegt, schon ein besonderer Akzent. Dazu wird die Führung der beiden Oberstimmen imitatorisch aufgelockert. Eine kleine Stretta am Schluß unterstreicht die neugewonnene Heilsgewißheit des Sünders. So wie dieser Satz Giordanis sind zahlreiche andere Kompositionen der *prima parola* gestaltet, z. B. auch die *prima parola* in Niccolò Zingarellis weit verbreiteter Komposition in g-moll für vier Stimmen<sup>30</sup>.

Im Gegensatz zu Giordanis schlichter Vertonung orientiert sich die anspruchsvolle Komposition des Römers Pietro Ciaffoni<sup>31</sup> ganz am Oratorium der Zeit. Der Eingangschor ist keine schlichte Lauda, sondern ein mehrteiliger Ensemblesatz mit solistischen Abschnitten. In gleicher Weise ist der dem *Invito* folgende Satz auf Worte aus Metastasios *Passione* gearbeitet. Die Musik zur *prima parola* ist eine ausgedehnte Da-capo-Arie, die mit ihren häufigen Textwiederholungen den im Text angedeuteten Gegensatz eher verhüllt als herausstellt. In Ciaffonis Vertonung sind die einzelnen wichtigen Worte der Gedichte besonders ausdrucksvoll hervorgehoben, oft mit Hilfe figürlicher Darstellung. Das gilt in besonderem Maße für den Schlußsatz „*Gesù morì*“. Die Gesamtanlage der Sätze ist jedoch keineswegs dramatisch. Eine dramatische Gestaltung der Arien begegnet erst im späteren 19. Jahrhundert, besonders in der Komposition Saverio Mercadantes: Nach der ganz arios gehaltenen ersten Strophe zur *prima parola* („*Di mille colpe reo*“) bereitet ein rezitativischer Einschub („*Ma senti quella voce*“) auf eine dramatische Entwicklung vor. Wechsel der Harmonie und der Begleitfigur deuten eine Veränderung an, die aber erst allmählich eintritt. Der Sünder ist sich seines Heils noch nicht gewiß, der Satz „*e poi, lascia*

<sup>29</sup> Vgl. EitnerQ IV, S. 253; die dort genannten „*Sette parole à 3 e à 2 . . .*“ in Dresden sind in Wahrheit ein Werk Giuseppe Giordaniellos, vgl. Katalog. Die bei Eitner sowohl unter Giordani wie unter Giordaniello genannten Einzelstücke aus dem Berliner Ms. 3100 (Alfieri) „*Jesus autem*“ und „*O crux ave*“, die wohl zu einer Agonie-Vertonung gehört haben, sind verschollen.

<sup>30</sup> Vgl. Katalog Nr. 9.

<sup>31</sup> Zu Ciaffoni vgl. nur Fétis, *op. cit.*




*Signor se puoi, lascia di perdonar*“ wird nicht in einem Zuge gesungen, sondern zögernd, in kleinste Teile zerlegt. Erst die *Stretta* drückt die volle Heilsgewißheit aus. Wir werden bei Mercadante also unmittelbar Zeuge einer dramatischen Entwicklung, wie in einer Opernszene des 19. Jahrhunderts.

Die Komposition Giuseppe Jannaconis steht unter den zahlreichen Agonie-Vertonungen seiner Zeit einzig da. Jannaconi verzichtet völlig auf dramatische Akzente, ja auf die Herausarbeitung von Gegensätzen überhaupt. Alle Sätze seiner Komposition stehen in *a-moll* und behalten die Besetzung mit zwei Tenören und Baß bei, während die übrigen Komponisten gerade bestrebt sind, die einzelnen Sätze gegeneinander abzuheben durch Wechsel der Tonart und der Besetzung. Einzigartig aber ist vor allem Jannaconis motettische Satzweise. Er denkt nicht wie die andern in Strophen, Zeilen oder Perioden, sondern unterteilt die Sätze des Textes nach ihrem grammatischen und sinngemäßen Aufbau. Jeder neue Gedanke wird mit sukzessiven, imitierenden Stimmeinsätzen vorgestellt. Jannaconis Orientierung am Palestrina-Stil, von Fellerer<sup>32</sup> und Kantner<sup>33</sup> hervorgehoben, wird hier im Vergleich mit den übrigen Agonie-Vertonungen besonders deutlich.

Bei aller Verschiedenheit in der stilistischen Haltung bringt die Tatsache, daß immer der gleiche Text vertont wird, doch sehr große Gemeinsamkeiten unter den einzelnen Kompositionen mit sich. Das betrifft schon die Verteilung von Soloarien bzw. Duetten und Chor bzw. Ensemblestücken auf die sieben Gedichte. So sind die Gedichte zur *terza* und *quinta parola* fast immer Soloarie oder Duett, das Gedicht zur *sesta parola* auch sehr häufig eine Arie. Darüber hinaus stehen die *terza* und die *quinta parola* nahezu immer in Dur und in einem Dreiertakt, ganz im Gegensatz zu den übrigen Stücken, für die der Vierertakt bevorzugt und auch sehr häufig das Mollgeschlecht gewählt wird. Wie wenig Spielraum die korrekte Deklamation des Textes den Komponisten ließ, soll an den Anfängen der *terza* und *quinta parola* bei verschiedenen Komponisten gezeigt werden:

*Terza parola*, Anrufung Mariens („*Volgi, deh volgi a me il tuo ciglio . . .*“)

Giordani:   $\frac{3}{4}$  vol - gi, deh | vol - gi

Ciaffoni:   $\frac{3}{4}$  vol - gi, deh | vol - gi ...

<sup>32</sup> K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg (1929), Nachdruck Wiesbaden (1972), S. 213.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, S. 87.




Magnani: 

Zingarelli:  
(Katalog Nr. 12) 

Für den Anfang der *quinta parola* („*Qual giglio candido*“) gibt es ein Grundmuster, das ständig wiederkehrt:



Diese Form findet sich z. B. bei Caglia, Magnani, Tritto, Liverati und Zingarelli (Katalog Nr. 12 und 13). Eine Übersetzung dieser Form in kleinere Notenwerte  steht u. a. bei Pietro Ray und bei verschiedenen Kompositionen Zingarellis (Katalog Nr. 2 und 3). Zingarelli hat offenbar, im Gegensatz zu anderen Meistern wie Guglielmi, keinen Versuch gemacht, diesem Schematismus zu entkommen.

Demgegenüber bietet der Anfang der *settima parola* („*Gesù morì*“) eine große Vielfalt deklamatorischer Möglichkeiten. Die Anfangsworte der ersten Strophe werden zu Beginn der zweiten Strophe und oft auch noch innerhalb der beiden Strophen wiederholt. Sie dienen auf diese Weise der Gliederung eines ausgedehnten, in mehrere Abschnitte unterteilten Satzes. Bei den Wiederholungen benutzen die Komponisten häufig die Möglichkeit, Rhythmus und Deklamation abzuwandeln, sogar die Worte umzustellen und so in neue Zusammenhänge zu bringen. Auf diese Weise wird der Versuch gemacht, die beiden Worte nicht nur einfach zu vertonen, sondern gleichsam zu meditieren, um ihrer Aussage wenigstens annähernd gerecht zu werden.

Vielfach wird der Text auch durch Pausen zerschnitten, was wohl als figürliche Darstellung, als *suspiratio*<sup>34</sup> zu deuten ist. Die *suspiratio* begegnet noch an anderen dafür in Frage kommenden Stellen, so im *Invito* bei den Worten „*và sul Golgota a spirar*“ und vor allem am Schluß des Satzes „*Jesus autem*“ bei dem Wort „*expiravit*“. Die *suspiratio* ist nicht das einzige Relikt figürlicher Darstellung in den Agonie-Vertonungen. Auch der zerrissene Vorhang im Tempel und die geborstenen Felsen (*settima parola*) werden figürlich dargestellt. Das Wort „*morte*“ am Anfang der *seconda parola* wird durch einen *saltus* oder *passus duriusculus* hervorgehoben:

Caruso



Quan - do mor - te coll' or - ri - do ar - ti - glio

<sup>34</sup> Vgl. A. Schmitz, Artikel *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: MGG 4, 1955, Sp. 182.

Eine Sonderstellung nimmt der kurze Satz „*Jesus autem*“ schon durch die lateinische Sprache ein. Die meisten, wenn auch durchaus nicht alle Komponisten heben diesen Satz auch durch die Satztechnik von den übrigen Stücken ab. Die Stimmen werden dann homophon in großen Notenwerten geführt, der Takt ist meist ein Vierertakt, das Tongeschlecht Moll. Da Imitationen in diesen sehr kurzen Stücken – sie umfassen zwischen 12 und 30 Takten – durchweg fehlen, kann man nur mit Einschränkung von einer Gestaltung im *stile alla Palestrina* sprechen<sup>35</sup>.

In einer Reihe von Handschriften, vor allem solchen von römischen Komponisten, wird nach dem Satz „*Jesus autem*“ eine kurze Pause verlangt, bevor der Schlußsatz „*Gesù morì*“ beginnt. In anderen Vertonungen hingegen sind beide Sätze zu einer Einheit verbunden. Anderen Zyklen fehlt überhaupt der Satz „*Jesus autem*“, was die Vermutung nahelegt, daß man gelegentlich auf ältere Vertonungen dieser Worte zurückgriff. Diese Vermutung wird auch durch die Überlieferung der Kompositionen Giordanis und Guglielmis nahegelegt: einige Kopien der Agonie-Vertonung Giordanis enthalten ein „*Jesus autem*“ von Giovanni Battista Casali; die beiden überlieferten Fassungen der Komposition Guglielmis enthalten zwei verschiedene Sätze von „*Jesus autem*“<sup>36</sup>.

Unter den Komponisten, die Agonie-Vertonungen hinterlassen haben, ist Niccolò Zingarelli insofern eine Ausnahme, als von ihm eine größere Anzahl<sup>37</sup> Vertonungen erhalten ist, während von den übrigen Meistern nur jeweils eine einzige vorliegt. Die zahlreichen Vertonungen sind untereinander verschieden, in keinem Falle läßt sich die Übernahme eines Satzes aus einem Zyklus in einen anderen nachweisen. Ein gewisser Schematismus in der Behandlung der einzelnen Gedichte läßt sich jedoch nicht leugnen. Ganz besonders tritt dieser Schematismus in den „*Jesus autem*“-Sätzen hervor. Das Urteil Fellerers über den „*Vielschreiber*“ Zingarelli<sup>38</sup> wird hier also bestätigt. Wenn auch bei Zingarelli die Inhalte des Textes meist nicht so ausdrucksvoll herausgearbeitet sind wie z. B. bei Ciaffoni, Giordaniello, Caglia, Prota, so kann man ihm andererseits keine „Leichtfertigkeit“ vorwerfen; Zingarelli war nämlich, wie Kantner herausgestellt hat, sehr fromm und hat sich besonders intensiv in die Passion Christi und die Schmerzen Mariens versenkt, wie aus seinem Testament hervorgeht<sup>39</sup>. Für ihn gilt wohl auch, was für manche andere italienische Komponisten seiner Zeit, z. B. Paisiello, gilt, daß die Karwochenmusik ernster genommen wurde als die Komposition von Messen. Das macht die Beschäftigung mit der Karwochenmusik dieser Zeit so reizvoll.

Wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, daß Zingarelli der erste war, der in Italien Agonie-Vertonungen komponiert hat – ein Nekrolog auf ihn enthält diese Behaup-

<sup>35</sup> Vgl. Fellerer, *Palestrinastil*.

<sup>36</sup> Vgl. die Angaben im Katalog.

<sup>37</sup> Über die genaue Anzahl der Agonie-Vertonungen Zingarellis vgl. die Bemerkungen im Katalog.

<sup>38</sup> Fellerer, *Palestrinastil*, S. 194f.

<sup>39</sup> Kantner, S. 227.

tung –<sup>40</sup>, so war er wohl derjenige, der die Tradition dieser Karfreitagsmusik über seine zahlreichen Schüler – unter ihnen Saverio Mercadante – ins spätere 19. Jahrhundert weitergegeben hat. Auf die Werke des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts kann im Rahmen dieser Studie nicht eingegangen werden.

Zum Schluß noch ein paar Bemerkungen zu der Frage, wie sich Joseph Haydns Werk *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* zu den hier beschriebenen Agonie-Vertonungen verhält. Nach den Forschungen Hubert Unverrichts ist die Orchesterfassung von Haydns Werk wohl erst im Herbst oder Winter 1786 entstanden und in der Karwoche 1787 erstmals aufgeführt worden<sup>41</sup>. Demnach ist die Komposition der Orchesterfassung jedenfalls nicht früher als die erste nachgewiesene Andacht in Italien (1786 in Imola) anzusetzen. Daß Haydns spanische Auftraggeber – das Werk wurde für die Kapelle „Santa Cueva“ unter der Pfarrkirche Santo Rosario in Cadix geschrieben – die Musik für den hier erörterten Karfreitagsgottesdienst bestellt haben, geht aus dem „Vorbericht“ zur Oratorienfassung 1801 klar hervor: „Zur Mittagsstunde wurden alle Türen geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein“<sup>42</sup>. Die gottesdienstliche Funktion der Instrumentalstücke war in Haydns Werk dieselbe wie bei den Vertonungen der Gedichte zu den sieben Worten in den italienischen Agonie-Vertonungen; in beiden Fällen wurden die sieben Worte selbst nicht vertont. Mit der Umarbeitung zur Vokalfassung entfernte Haydn sein Werk von seiner ursprünglichen Bestimmung, kam aber den deutschen Gepflogenheiten – Oratorienaufführungen in der Karwoche – entgegen.

Viele Fragen bleiben noch offen. Gibt es spanische Agonie-Vertonungen nach der Art der italienischen oder war es vielleicht üblich, die Musikeinlagen rein instrumental zu halten? Gibt es wirklich keine historischen Vorbilder für Haydns Werk, wenn die Andacht so weit verbreitet war? Warum hat sich die Andacht „*per le tre ore dell'agonia*“ zwar in Frankreich und England, nicht aber in Deutschland verbreitet? Der Rang von Haydns Werk rechtfertigt eine erneute Beschäftigung mit diesen Fragen.

\*

<sup>40</sup> Kantner, S. 249.

<sup>41</sup> Joseph Haydn, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. Orchesterfassung, hrsg. von H. Unverricht (Joseph Haydn, Werke IV), Kritischer Bericht, München–Duisburg 1963, S. 21f.

<sup>42</sup> Zitiert nach: Joseph Haydn, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. Vokalfassung, hrsg. von H. Unverricht (Joseph Haydn, Werke XXVIII, 2), München–Duisburg 1961, Vorwort, S. (VII).



*Verzeichnis der italienischen Agonie-Vertonungen*

Das vorliegende Verzeichnis kann noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Ohne die liebenswürdige Hilfsbereitschaft zahlreicher Bibliotheken wäre seine Erstellung – auch in dieser vorläufigen Form – nicht möglich gewesen. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich HH Lic. Dr. Erwin Gotenburg, Diözesan-Bibliothek Münster, Frau I. De Fazio Imparato, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Frau Dr. Ortrun Landmann, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Herrn François Lesure, Bibliothèque nationale Paris, Frau Professor Agostina Zecca Laterza, Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“ Mailand. Zu danken habe ich ferner der Biblioteca Comunale Assisi, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, dem Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna, dem Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini“ Florenz, der British Library London, der Biblioteca Nacional Madrid sowie der Bibliothek der Patri Redentoristi alla Fava in Venedig. Herr Wolfgang Hochstein und Herr Ludger Schulze haben mir durch Auskünfte aus Rom und Neapel geholfen.

Den Komponistennamen werden die Lebensdaten nachgestellt, sofern sie bekannt sind. Von den meist ziemlich langen Titeln erscheint nur der Anfang in normalisierter Schreibweise, gegebenenfalls folgen noch Angaben der Quelle zur Datierung. Wenn nicht anders vermerkt, hat das Werk den in der Studie beschriebenen Aufbau. Die Abkürzungen für die Musikinstrumente folgen MGG, die Fundorte sind mit den Bibliothekssigeln von RISM angegeben. Signaturen werden nur in besonderen Fällen (z. B. Zingarelli) mitgeteilt, bibliographische Nachweise nur bei verschollenen oder nicht zugänglichen Kompositionen. Die mit einem + versehenen Titel habe ich nicht selbst eingesehen, die Angaben über diese Werke sind zum Teil unvollständig.

+ Anonym

*Tre ore d'agonia*

Soli, Chor, Org. oder Kl.

I-Bsf: FC.A.V. 16.

Anonym

3 Einzelsätze

2 Männerstimmen, ohne Begleitung notiert

*Gesù morì – Già trafitto – L'alta impresa*

E-Mn, M. 2820

Die Hs. enthält lateinische und italienische geistliche Gesänge; vgl. J. Subirà und H. Anglès, *Catálogo de la Biblioteca nacional de Madrid*, I, Barcelona 1946, S. 293f.

Barbieri, Gerolamo (1808–1871)

*Per la funzione delle tre ore d'Agonia . . .*

Milano, presso F. Lucca, (o.J.) Verlagsnr. 6529

Nach dem *Invito* eingeschoben: *O crux ave spes unica*; am Schluß: *Credo in Deum* bis „*mortuus et sepultus est*“

TB als Soli, SA als Chor, Fl. Ob. 2 Klar. 2 Hr. Trp. Fg. Pos. 2 V. Va. Vc. Kb.

I-Bc

+ Barlesi

*Tre ore d'agonia*

TTB Org.

I-Bsf

Basily, Francesco (1767–1850)

3 Einzelsätze

*Già trafitto*, TTB Bc., Hs. 347

*L'alta impresa*, TB Bc., Hs. 254

*Gesù morì*, TTB Bc., Hs. 351

D-brd-MÜd: die Hss. 347 und 351 tragen als Bezeichnung des Autors nur die Abkürzung „F.B.“, was sich unter Umständen auch auf Francesco Bonacci beziehen könnte, da die Abschrift des Einzelsatzes von Bonacci von derselben Hand stammt.

Bonacci, Francesco (\*1726)

2 Einzelsätze

*Jesus autem*, SSB Bc., Hs. 575

*Gesù morì*, SSB Bc., Hs. 575

D-brd-MÜd

+ Borroni, Alessandro OFM

*Introduzione alle tre ore di agonia . . .*

SS Org.

I-Nc

Brunetti, Antonio (1760–ca.1837)

2 Einzelsätze

*Jesus autem – Ahimè che giorno è questo*

STB, 2 V. Bc.

I-Mc

Caglia

*Musica . . . per l'agonia di N.S.G.C . . .*

Angehängt: *O crux ave spes unica* und *Salve regina*

STB, Bc.

D-brd-MÜd

+ Capanna, Alessandro (1814–1892)

*Le sette parole . . . Poesia dell' Arv. Giuseppe Fracassetti . . . Fermo 1848*

TTB, Orch.

I-Bsf

Caruso, Luigi (1754–1822)

*Musica sopra l'agonia di Gesù Cristo . . . 1802*

Angehängt: *O vos omnes* „di A.M. 1805“

SATB, Vc. Kb.

D-brd-MÜd

+ Cartocci, Filippo (gest. 1799)

*Tre ore di agonia . . . 1840*

TB als Soli, TTBB als Chor, Orch.

I-Bsf: Partitur nicht ganz vollständig

+ Catugno, Francesco (\*1780)

FétisB, 2. Aufl.: „ . . . les paroles d'agonie de N.S. à 3 voix, violons, viole et basse“

nicht nachweisbar

Ciaffoni, Pietro (Mitte/Ende 18. Jahrhundert)

*Musica per l'agonia di N.S.G.C.*



Nach dem *Invito* eingefügt: *Quanto costa il tuo delitto*  
(Text aus Metastasios *Passione*)  
ATB, 2 Ob. 2 Klar. 2 Hr. Va. Fg.  
D-brd-MÜd

+ Cohenel, Dain  
*Le sette parole di Gesù Cristo agonizzante in croce per cori di una o due voci uguali o miste con accompagnamento di organo e di armonium. Musica intrecciata con melodie gregoriane*, Napoli, Tip. „La Floridiana“ 1934  
I-Nf

+ De Martino, Alessandro  
*Agonia di Nostro Signore a varie voci e varie strumenti*  
I-Nf

+ Di Lorenzi, Bonaventura  
*Strofe per le tre ore di agonia di N.S.G.C. a due voci*  
I-Nf

+ Faldutti, Lorenzo  
*Le sette parole . . .*  
Milano, Stab. Mus. del M.o Gris. Martinenghi (o.J.), Verlagsnr. 9023–31  
S, Org.  
I-Bsf

Furlanetto, Bonaventura (1738–1817)  
*Strofe d'applicarsi all'ultime sette parole . . . „Jesus autem“ fehlt.*  
TTB, Vc.  
I-Vsmc; Vc (mit Violette und Basso per l'organo)

+ Galignani, Giuseppe (1851–1923)  
*Le sette parole . . .*  
SA, Org.  
I-Mcap(d)

Gargiulo, Angelo  
*Musica per le tre ore d'agonia . . .*  
Textfassung 2  
SATB, Bc.  
D-brd-MÜd

+ Gherardeschi, Giuseppe (geb. 1795)  
*Tre ore d'agonia*  
I-PS

Giordani, Giacomo (2. Hälfte 18. Jahrhundert)  
*Musica per l'agonia . . .*  
ATB (oder SAB oder SSB oder SS), Bc.  
D-brd-MÜd; I-LT; Mc (4 voneinander abweichende Kopien, davon 2 mit einem „Jesus autem“ von G. B. Casali); PAc (mit „Jesus autem“ von G. B. Casali); Nc (2 Kopien); Nf

+ Giordani, Giacomo  
 Alternativstrophe zum *Invito*  
*In duro tronco infame*  
 ATB, Bc.  
 D-brd-MÜd

Giordaniello, Giuseppe (1753–1798)

*Le tre ore d'agonia* . . .

3., 5. und 7. parola Textfassung 2

SAB, 2 Klar. 2 Hr. 2 Va. Vc. Kb.

D-brd-B (eingebunden ein gedrucktes Textbuch); D-ddr-Dl[b]

+ I-Bsf: 3 Partituren aus dem 18. Jahrhundert, eine mit dem Datum 1793, 2 Partituren aus dem 19. Jahrhundert, davon eine aus dem Besitz von A. Capanna.

+ Grazioli, Filippo

*Le tre ore d'agonia* . . .

I-Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom; vgl. F. Lippmann, *Musikhandschriften und -drucke in der Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom, Katalog, 1. Teil: Handschriften*, in: *Analecta musicologica* 17, Köln 1976, S. 283.

+ Guidi, Giovanni (um 1800)

*Composizione per le tre ore di agonia* . . .

STB, 2 V. Va. Bc.

D-brd-MÜd

Guglielmi, Pietro Carlo (oder Pietro Alessandro?)

*L'agonia di N.S.G.C.* . . .

SSB, Bc. („*Jesus autem*“ TTB, Bc.), Hs. 1837

SSB, 2 V. Va. Kb. („*Jesus autem*“ anders als in Hs. 1837), Hs. 1851

D-brd-MÜd; + I-PAc

Jannaconi, Giuseppe (1741–1816)

*Musica per le tre ore di agonia* . . .

TTB, Bc.

D-brd-MÜd (Hs. trägt Datum 1822)

Landi, Giuseppe

2 Einzelsätze

*Madre! Tu dunque Tu sei*

*Qual pallidetto giglio* (beide Textfassung 2)

TB, 2 V. Va. Bc.

I-Bc (Autograph)

+ Laurentini, Aloisius OFMConv.

*Le sette parole dell'agonia* . . . *Canto d'introduzione.*

*Parole del Can. Lorenzo M. Faldutti*

TTBB Org.

I-Bsf

Liverati, Giovanni (1772–1846)

*Giaculatorie* [Stoßgebete] *da servire per le tre ore* . . .

„Jesus autem“ fehlt.  
ATB, Klar. Hr. Fg. Pos.  
I-Fc

Magnani, Pietro Paolo  
*Originale delle tre ore d'agonia di Pietro Paolo Magnani dilettante 1802*  
SATB, Bc.  
D-brd-MÜd (Autograph)

+ Magnelli, Giuseppe (geb. 1744)  
*Sette parole per l'agonia . . .*  
D-ddr-Dl(b): Kriegsverlust

+ Magri, Pietro  
*Le tre ore dell'agonia . . .* Firenze, edizione Magnani (o.J.)  
I-Nf

+ Matozzi, Antonio  
*Le sette parole di Cristo, per voce sola e coro con acc. di organo*  
I-Nf

Mercadante, Saverio (1795–1870)  
*Le sette ultime parole . . .*  
„Jesus autem“ fehlt.  
Soli (SSTB), Chor (SSTB) und Orch.  
I-Bc Kl.A. Ricordi, Verlagsnr. 12618–12625  
Mc + hs. Partitur und Kl.A. Ricordi  
Nf + *Le sette ultime parole . . . parola quinta*, Napoli, Stabilimento musicale Partenope (o.J.)  
Verlagsnr. 11851  
Rsc + hs. Partitur und Kl.A. Ricordi

Ottaviani  
2 Einzelsätze, Bologna 1824  
*Già trafitto – In duro tronco infame*  
*Di mille colpe reo – Armato di Saette*  
SAB, Kl.  
D-brd-MÜd

+ Palma, Pietro  
*Introduzione alle tre ore di agonia . . .*  
I-Nf

+ Parisi, Filippo  
*Le tre ore di agonia, A-dur*  
SSATTB, Orch.  
I-Nf

Parisi, Gennaro (\* 1790)  
*Aspirazioni devote dell'anima cristiana sulle sette parole . . .*  
Ein Orchesterstück: *Preludio. Largo – Animato*  
Fl. Ob. Klar. Fg. Hr. Pos. V. Va. 2 Vc.  
I-Mc

+ Perosi, Lorenzo (1872–1956)

*Le sette parole . . .*

I-Rvat (Autograph)

+ Prado, R.

*Las siete palabras*

SAB, Org.

Nach R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., 1970, S. 341, befindet sich das Werk in der Biblioteca Nacional in Santiago de Chile.

Prota, Giovanni (ca. 1786–1843)

*Le tre ore d'agonia*

SSB, 2 V. 2 Vc. Bc.

I-Mc; Nc: 2 Kopien, davon eine nur mit Orgelbegleitung

+ Raimondi, Pietro (1786–1853)

*Tre ore di agonia*. 1834

STB, Orch.

I-Pc

Ray, Pietro (1775–1857)

*Le tre ore d'agonia . . .* Milano presso L. Bertuzzi, (o.J.) Verlagsnr. 1128

Angehängt sind: *Credo in unum Deum* bis „*passus et mortuus [sic!] est*“ – *O crux ave spes unica* – *Adoramus te Christe*.

STB als Soli und Chor, 2 Ob. 2 Klar. Fg. Trp. 4 Hr. Pos. Pk. 2 Va. Vc. Kb.

I-Mc; Rsc: Druck von Bertuzzi sowie ein weiterer + Druck

Ricci, Luigi (1805–1859)

*Le sette parole di N.S.G.C.*

Besondere, nur hier begegnende Textfassung

SSTBB, Fl. Klar. Fg. Hr. Va. 2 Vc. Kb.

I-Mc: kalligraphische Abschrift, die im 4. Satz abbricht, die fehlenden Blätter sind verloren.

+ Rossi, Giovanni (1828–1886)

*Le sette parole . . .*

Nachweis: Nestore Pelicelli, *Musicisti in Parma dal 1800 al 1860*, in: *Note d'Archivio* XII, 1935, S. 341f.

+ Rossi, Luigi Felice (1805–1863)

*Le sette parole di N.S.G.C. . . .*, Turin, Giudice e Strada

Nach R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., 1970, S. 342, befindet sich das Werk in der Biblioteca Nacional in Santiago de Chile.

Ruggi, Francesco (1767–1845)

*Le tre ore dell'agonia . . .*

TTB, 2 Va. Vc. Bc.

I-Nc (Autograph)

Sarmiento, Giulio (Ende 18. Jahrhundert)

*Le tre ore di agonia . . .*

STB, 2 Klar. Fg. 2 Va. Vc. Voce umana

I-Mc (hs. Partitur); Rsc (+ Druck Napoli o.J.)



Sorrentino, Antonio  
[*Le tre ore di agonia*]  
SS, Bc.  
I-Mc (nur Stimmen ohne Titelblatt)

+ Tedesco, G.  
Einzelsatz  
*Quando morte coll'orrido artiglio*  
Chor  
I-Nf

Trento, Vittorio (1761–1833)  
*Le tre ore di agonia*  
„Jesus autem“ fehlt.  
SSTB, 2 V. 2 Va. Kl.  
I-Fc.

Tritto, Domenico (1776–1851)  
*Per le tre ore dell'agonia*  
TTB, 3 Va. Vc. Bc.  
I-Nc (Autograph)

Zingarelli, Niccolò (1752–1837)

Nachfolgendes Verzeichnis der Agonie-Vertonungen Zingarellis stellt den Versuch dar, einige Klarheit in einen kleinen Ausschnitt von Zingarellis riesigem kompositorischen Nachlaß zu bringen. Während die großen Nachschlagewerke nur summarische und oft nicht zutreffende Angaben über die Werke Zingarellis machen, hat Kantner erstmals eine detaillierte Zusammenstellung der in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom erhaltenen geistlichen Kompositionen vorgelegt<sup>43</sup>. Auf diese Zusammenstellung, die wegen der Fülle des Materials auf Notenincipits verzichten mußte, wird hier Bezug genommen. Die Forschungsergebnisse Anna Mondolfis konnten wegen der Unzugänglichkeit eines Aufsatzes<sup>44</sup> nur teilweise berücksichtigt werden. Mondolfi zählte insgesamt 16 Agonie-Vertonungen, davon neun mit Instrumenten und sieben mit Orgelbegleitung<sup>45</sup>. Nach den hier vorgelegten Ergebnissen sind es wohl 21 Vertonungen, davon 8 mit Orgelbegleitung, 6 mit Violen zum Basso continuo und 7 mit mehreren Instrumenten, dazu zwei Fragmente. Die in der Biblioteca Apostolica Vaticana erhaltenen Kompositionen Zingarellis sind größtenteils autograph. Die Agonie-Vertonungen Zingarellis wurden hier durchlaufend nummeriert, die entsprechenden Notenincipits folgen am Schluß des Katalogs.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, S. 270–306; die Agonie-Vertonungen sind auf S. 305 aufgeführt und durchlaufend nummeriert.

<sup>44</sup> *Niccolò Zingarelli attraverso la catalogisazione dei suoi autografi nella Biblioteca di S. Pietro a Majella*, in: *Il Rievocatore* VI, 1955, Nr. 7–9.

<sup>45</sup> Anna Mondolfi, Artikel *Zingarelli*, in: *Enciclopedia della Musica (Ricordi)* IV, 1964, Sp. 621f. Diesen Angaben folgt auch Francesco Degrada in seinem Artikel *Zingarelli*, in: *MGG* 14, 1968, Sp. 1304.

1. *Le tre ore dell'agonia* . . . Es-dur  
STB, Bc.  
I-Bc SS 99
2. *Le tre ore di agonia* . . . Es-dur 1825  
TTB, 2 Va. [Fg.] Bc.  
I-Mc Nosedà 10015: 2 Kopien, davon eine mit autographischer Fg.-Stimme hinzugefügt
3. *Le tre ore d'agonia* . . . Es-dur  
SSB, 2 Va. Bc.  
I-Mc Nosedà 10018
4. [Le tre ore d'agonia] Es-dur  
TTB, 2 V. Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.  
I-Rvat C.G. VIII-35-5  
Kantner Nr. 22
5. *Le tre ore di agonia* . . . , 1819, F-dur  
SS, Org.  
Besondere, nur hier begegnende Textfassung; „*Jesus autem*“ fehlt: angehängt ist eine Preghiera „*Alzo a te Signor la voce*“.  
F-Pc Autograph; I-Mc Nosedà 10019
6. *Le tre ore di agonia* . . . G-dur  
SSTB, 2 V. Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.  
I-Rvat C.G. VIII-35-4  
Kantner Nr. 21
7. *Le tre ore di agonia* . . . g-moll  
STB, 2 Va. Klar. Fg. 2 Hr. Bc.  
I-Rvat C.G. VIII-35-9  
Kantner Nr. 23
8. *Le tre ore dell'agonia* . . . g-moll  
SATB, Org.  
I-Rvat C.G. VIII-35-8  
Kantner Nr. 12
9. *Le tre ore d'agonia* . . . g-moll  
SATB, Fg. 2 Vc. Kb. Org.  
I-As + Ms 556/15; Mc Nosedà 10020, angehängt „*Vexilla regis*“  
+ Nf SM 514.2.3.4.5.6; 513.1; 515.5; 479.7  
+ PAc Sez. mus. bibl. pal. 27447-Q-VI-33  
Rvat C.G. VIII-35-3 (SATB, 2 Va. Fg.), Kantner Nr. 20  
Venezia, Archivio I.R.E., fondo „Ospedaletto“, Busta VII, n. 125-126, dort fälschlich N. Jommelli zugeschrieben (vgl. G. Concina, *Catalogo delle opere musicali. Città di Venezia, Parma 1914–1942*, S. 127).  
Wahrscheinlich befindet sich diese bekannteste Agonie-Vertonung Zingarellis auch in der Privatbibliothek des Fürstenhauses Massimo in Rom; vgl. F. Lippmann, *Musikhandschriften und -drucke in der Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom, Katalog, 1. Teil: Handschriften*, in: *Analecta musicologica* 17, Köln 1976, S. 254ff. Auf S. 292 ist eine vierstimmige Agonie-Vertonung mit Orchester verzeichnet, für die praktisch nur dieses Stück in Frage kommt.

10. *Le tre ore di agonia* . . . A-dur  
TTB, Org.  
I-Mc Nosedà 10017
11. *Le tre ore dell'agonia* . . . B-dur, 1818  
SS, Org. (Kl.)  
GB-Lbl(bm) Egerton 2450 ff. 53–111; I-Rvat C.G. VIII-35-1  
Kantner Nr. 18
12. *Tre ore di agonia* . . . B-dur  
SSB, Bc.  
I-Ac Ms 556/14
13. *Canzoncine per le tre ore* . . . B-dur, 1814  
TTB, Org.  
I-Bc SS 98 (TTB, Org.); Mc Nosedà 10022 (TTB, Org.); Rvat C.G. VIII-35-6 (SSB, 2 V.  
Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.)  
Kantner Nr. 14
14. *Le tre ore di agonia* . . . B-dur  
TTB, 2 Va. Org.  
I-Bc SS 97; Mc Nosedà 10016; Rvat C.G. VIII-35-7 (mit Kb.)  
Kantner Nr. 11
15. *Le tre ore di agonia* . . . B-dur  
SSB, 2 Va. Kb.  
I-Rvat C.G. VIII-35-10: „*In parte non è terminata la stromentatura*“  
Kantner Nr. 10
16. Skizzen zu einer Agonie-Vertonung B-dur  
STB, 2 V. Bc.  
I-Mc Nosedà 10021 (Autograph)
17. *Prima strofa di agonia* Es-dur  
TTB, Orch.  
I-Rvat C.G. VIII-35-11
18. + *Tre ore di agonia* . . . d-moll<sup>46</sup>  
TTB, 2 Va. Vc. Kb.  
I-Nc Mus.Rel. 16/7/3  
Kantner Nr. 7
19. + *Tre ore di agonia* . . . D-dur  
TTB, 2 Va. Vc. Kb.  
I-Nc Mus. Rel. 16/7/3  
Kantner Nr. 8

<sup>46</sup> Leider war es nicht möglich, rechtzeitig einen Film von den in Neapel erhaltenen Agonie-Kompositionen Zingarellis zu erhalten. Darum konnten diesen Titeln keine Notenincipits beigegeben werden. Es muß auch offen bleiben, ob einzelne in Neapel erhaltene Stücke mit anderen identisch sind. Die Beschreibung der Kompositionen folgt Kantner, *op.cit.*, S.305.

20. + *Tre ore di agonia* . . . *F-dur*  
 SS, 2 Va. Kb.  
 I-Nc Mus. Rel. 16/7/3  
 Kantner Nr. 9; wahrscheinlich identisch mit Nr. 5
21. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*  
 ATB, 2 Va. Kb.  
 I-Nc. Mus.Rel. 16/7/3  
 Kantner Nr. 13
22. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*  
 TTB, Org.  
 I-Nc Mus.Rel. 16/7/4  
 Kantner Nr. 15
23. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*  
 STB, Org.  
 I-Nc Mus.Rel. 16/7/4  
 Kantner Nr. 17
24. + *Le tre ore di agonia* . . . *Es-dur*  
 SS, Org.  
 I-Nc Mus.Rel.3585

Incipits der Agonie-Vertonungen Niccolò Zingarellis

1. 

2. 



3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.



## Das Tempo in Beethovens Instrumentalmusik – Tempowahl und Tempoflexibilität

von William S. Newman, Chapel Hill/North Carolina

Eines der zentralsten, jedoch schwierigsten Probleme bei der Aufführung der Musik Beethovens ist immer die Frage des Tempos gewesen. Bei der weiteren Erforschung dieses Problems ist es notwendig, sowohl die Wahl als auch die Flexibilität Beethovenscher Tempi zu berücksichtigen, da beide Aspekte sich oft wechselseitig bedingen. Es möge jedoch bei der Erforschung als dienlich gelten, sich auf die Instrumentalmusik Beethovens zu beschränken, da ein Gesangstext mit seinen Fragen von Prosodie und Programm die ohnehin verwickelte Problematik zusätzlich kompliziert<sup>1</sup>. Der vorliegende Aufsatz soll erstens zum Ziel haben, einige frühere Schriften zusammenzufassen und zu diskutieren und zweitens Anregungen und Erläuterungen für die spätere Beschäftigung mit dieser Problematik zu geben.

Wie schwer faßbar das Problem gewesen ist, läßt sich durch die typisch sarkastischen Bemerkungen illustrieren, die Debussy 1901 über verschiedene Stile des Dirigierens der Symphonien Beethovens äußerte: „*Die einen nehmen das Tempo schneller, die anderen langsamer, und am meisten leidet der arme, große, alte Beethoven darunter. Gewichtige und informierte Leute erklären, dieser oder jener Dirigent habe das wahre Tempo – ein glänzender Stoff übrigens zur Konversation. Woher nehmen diese Leute nur ihre Sicherheit? Unterhalten sie Verbindungen zum Jenseits?*“<sup>2</sup>

Bei Beethoven gewinnen gegenüber seinen Vorgängern vor allem die Wahl und die Flexibilität des Tempos an zentraler, wenn auch noch nicht geklärter Bedeutung. In seiner Musik widerfahren dem Tempo neue Verfeinerungen bezüglich der Vielgestaltigkeit und neue Wechselbeziehungen zwischen Sätzen oder anderen Abschnitten. Wie er selbst im Dezember 1826 in einem vielzitierten Brief an den Verleger Schott schrieb: „*Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß*“<sup>3</sup>. Dieser Satz wurde bisher dahingehend interpretiert, daß Beethoven sich zu dieser Zeit nicht länger mit den fünf gewöhnlichsten Tempi der jüngsten Vergangenheit (sehr langsam, langsam, moderato, schnell und sehr schnell) zufrieden geben konnte, sich vielmehr frei fühlte, Nuancierungen zu wählen, die dem Charakter des einzelnen Stückes angemessen sind, wie zum Beispiel

<sup>1</sup> Vgl. Beethovens eigene Aussagen über derartige textliche Einflüsse im Postscriptum eines Briefes von 1809 an George Thomson (Brief 229 bei Emily Anderson [Hrsg.], *Letters of Beethoven*, London 1961).

<sup>2</sup> Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von F. Lesure, Paris 1971, S. 32.

<sup>3</sup> A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven II*, S. 230.

„*Poco Adagio quasi Andante*“ (op. 66, 11. Var.<sup>4</sup>) oder „*Allegro assai vivace*“ (op. 115/17<sup>5</sup>).

Der erste Gedanke könnte sein, daß Beethovens berühmte Zusammenarbeit mit Mälzel und dessen Metronom – Beethoven war in der Tat der erste bedeutende Komponist, der von dieser Erfindung Gebrauch machte – zumindest das Problem der Tempowahl lösen könnte, insofern als Beethoven selbst oder enge Mitarbeiter wie die Pianisten Moscheles und Czerny Metronomangaben für seine Musik hinterließen. Unglücklicherweise werfen jedoch gerade diese Angaben mehr Fragen auf als sie beantworten. Gegenwärtig läßt sich nur eindeutig festhalten, daß Beethoven zeitlebens und hauptsächlich um die korrekte Realisierung seiner Zeitmaße bemüht war; ein Bemühen, das sich oft in zusätzlichen Anmerkungen, in Briefen und Konversationsheften und in den Berichten der engen Mitarbeiter Beethovens manifestiert. Es sei hier nur das vielzitierte Zeugnis (falls wir dieser Quelle trauen dürfen) des Hauptfaktotums in Beethovens späteren Jahren, Anton Schindlers, wiedergegeben, der berichtet: „*Wenn ein Werk Beethovens aufgeführt worden war, so lautete seine erste Frage stets: ‚Wie waren die Tempi?‘ Jede andere Überlegung schien für ihn von zweitrangiger Bedeutung*“<sup>6</sup>.

Es gibt drei Hauptgründe, warum selbst in der Musik, für die Beethoven Metronomangaben hinterließ, die Frage nach der richtigen Wahl des Tempos nicht klar zu beantworten ist. Erstens besteht Unsicherheit, ob die Angaben, die Beethoven mit Hilfe seiner ersten Metronome ermittelte, heutigen modernen Metronom-Tempi entsprechen; zweitens bestehen Zweifel, ob Beethoven tatsächlich das meinte, was er als Metronomangabe notierte; und drittens ist nach und nach deutlich geworden, daß kein Tempo für ein bestimmtes Stück immer für jede Aufführung, die doch stets von verschiedenen Komponenten abhängig ist, ideal geeignet ist. Einige kurze Bemerkungen zu diesen Gründen mögen uns näher an das Problem führen.

Hinsichtlich der frühen Metronome verwarf bereits der Beethovenforscher Gustav Nottebohm die Behauptung Schindlers, die gleichen Zahlen verwiesen auf unterschiedliche Tempi zweier Instrumente verschiedener Größe, die Mälzel gebaut hatte<sup>7</sup>. Er bekräftigt hingegen, was Beethoven selbst bereits 1812 gewußt haben mußte, daß diese Zahlen nämlich (wie auch die anderer früher Zeitmesser) stets die Zahl der Schläge pro Minute angeben<sup>8</sup>. Das heißt, „60“ bedeutete und bedeutet noch einen Schlag pro Sekunde.

<sup>4</sup> *Beethoven Werke*, Band V/3, S. 161. Zu den fünf Standard-Tempobezeichnungen vgl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 64.

<sup>5</sup> *Beethoven Werke* II/1, S. 31.

<sup>6</sup> A. Schindler, *Beethoven as I Knew him*, hrsg. von D. W. MacArdle, Chapel Hill 1966, S. 423 ff.

<sup>7</sup> G. Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 126–137; Schindler, *Beethoven*, S. 425–26.

<sup>8</sup> Zu einer dokumentierten Zusammenfassung der Geschichte des Metronoms im Zusammenhang mit Beethoven vgl. (A.W.) *Thayer's Life of Beethoven*, hrsg. von E. Forbes, Princeton 1967, S. 528, 544–45, 686–88, 932 und 1040.



Bezüglich der Frage, ob Beethoven tatsächlich die Metronomangaben meinte, die er notierte, bleibt mehr Ungewißheit bestehen. Diese Ungewißheit muß zwei weitere Behauptungen Schindlers, die inzwischen verworfen werden konnten, nicht weiter berücksichtigen. Die eine liegt in der offensichtlich falschen Angabe Schindlers, die er selbst schon widerrufen hatte, daß Beethoven lediglich für die neunte Symphonie und die *Hammerklavier-Sonate* op. 106 Metronomangaben hinterlassen hätte<sup>9</sup>. Wie bekannt, versah Beethoven auch die anderen acht Symphonien mit Angaben, außerdem die ersten elf Streichquartette und noch ein halbes Dutzend kleinerer Werke<sup>10</sup>, alles in allem beinahe neunzig Sätze. Und es scheint, daß Beethoven ernsthaft beabsichtigt hatte, viele weitere Werke nachträglich mit Metronomangaben zu versehen<sup>11</sup>. Schindlers zweite falsche Behauptung lautet, daß Beethoven schließlich das Metronom ablehnte, nachdem ihm widerwillig bewußt geworden sei, daß er für die neunte Symphonie zwei voneinander vollkommen abweichende Folgen von Tempoangaben für zwei verschiedene Gelegenheiten vorgesehen hatte<sup>12</sup>. Ausgenommen Beethovens charakteristische Reaktion von 1826 auf ein Metronom, das wiederholt nicht funktionierte – „das Teufelsding nimmt alles mechanisch“<sup>13</sup> –, beweist doch die genauere Untersuchung, daß Beethoven bis zuletzt ein deutliches Interesse für Metronominstrumente bewahrt hatte, besonders im Hinblick auf die neunte Symphonie<sup>14</sup>.

Nein, die Unsicherheit, ob Beethoven tatsächlich die Angaben meinte, die er notierte, liegt eher in der Frage, ob er seit 1817, dem ersten Jahr, in dem er Angaben in jeder Menge machte<sup>15</sup>, den Kontakt zu den Aufführungsgegebenheiten und -praktiken verloren hatte. Wieviel Kontakt hatte er verloren, als er etwa acht Jahre zuvor<sup>16</sup> jede Art beruflichen Musizierens als Pianist im Grunde endgültig aufgegeben und nachdem ihn seine zunehmende Ertaubung fast vollständig von der Außenwelt abgeschlossen hatte<sup>17</sup>? Diese Frage erhebt sich nicht nur angesichts der bekannten

<sup>9</sup> Schindler, *Beethoven*, S. 425.

<sup>10</sup> Diese werden mit den Angaben aufgeführt in H. Becks masch. Diss. *Studien über das Tempoproblem bei Beethoven*, Erlangen 1954, S. 41.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. die Briefe 1351, 1355, 1452 und 1466 bei Anderson.

In Verbindung mit ihrem bedeutenden Aufsatz *A New Edition of Beethoven's Fourth Symphony: Editorial Report*, in: *Israel Studies in Musicology* I [1978], S. 9–53 bat mich Bathia Churgin schriftlich, die Notwendigkeit einer verständlichen Auswertung der „halbauthentischen“ Metronomangaben, die Czerny, Moscheles und Holz hinterließen, nachdrücklich zu betonen.

<sup>12</sup> Schindler, *Beethoven*, S. 425–26.

<sup>13</sup> Brief 1498 bei Anderson; vgl. auch die Briefe 939, 1355 und 1431.

<sup>14</sup> Vgl. z. B. die Briefe 1535 und 1566 bei Anderson.

<sup>15</sup> 1817 veröffentlichten S. A. Steiner in Wien und die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 19 (1817), Sp. 873–74, Beethovens Angaben für die ersten acht Symphonien. Aber wenn Brief 587 bei Anderson richtig datiert ist, hatte Beethoven bereits 1815 Metronomangaben notiert.

<sup>16</sup> Vgl. Schindler, *Beethoven*, S. 171 und 173, aber auch S. 413.

<sup>17</sup> Vgl. *Thayer's Life of Beethoven*, S. 595, 690–91, 800, 801–802, 811–13 und 941.

Instrumentations- und Klangprobleme in den späten Werken Beethovens, sondern auch im Zusammenhang mit den Metronomangaben, gegen die sich die Mehrzahl der Interpreten gewandt hat; einschließlich einiger weniger Angaben, die offensichtlich rechnerische oder Übertragungsfehler darstellen. (Einen dieser Irrtümer untersuchte Peter Stadlen.)

Unter den am häufigsten kritisierten Angaben sind die für die *Hammerklavier-Sonate*, da sie sich als unausführbar schnell für alle vier Sätze darzustellen scheinen, sei es nun hinsichtlich des musikalischen Sinnes oder rein technischer Schwierigkeiten. Wie schnell genau, läßt sich anhand der Schallplattenaufnahme von Arthur Schnabel demonstrieren, der sich gewissenhaft, wenn auch oft erfolglos, an die Angaben zu halten versuchte (z. B. Halbe = 138 im ersten Satz)<sup>18</sup>. Trotzdem kann kaum behauptet werden, Beethoven habe seine Angaben nachlässig gemacht oder sei ihrer Realisierungsmöglichkeit in Aufführungen ausgewichen. Viele Beweise für das Gegenteil könnten zitiert werden. Zum Beispiel: lange bevor Beethoven sich des Metronoms bediente, zeigte er großes Interesse an präzisen Zeitmaßen, wie aus einem Brief von 1810 an Breitkopf & Härtel hervorgeht, in dem er genauere Tempobezeichnungen für das Streichquartett op. 74 angibt, oder aus einem Brief von 1813, in dem Beethoven den Herausgeber schottischer Volkslieder George Thomson fragt, ob dieser „*andantino*“ schneller oder langsamer als „*andante*“ verstehe<sup>19</sup>. Und mehr als zehn Jahre, nachdem Beethoven begonnen hatte, das Metronom zu verwenden, schrieb er noch in einem Brief an den Verleger Schott den Erfolg einer Aufführung (der neunten Symphonie) „*weitgehend den Metronomangaben*“<sup>20</sup> zu. Oft nahm er Änderungen in seinen Tempi nach den Erfahrungen einer Aufführung vor, wählte ein schnelleres Tempo, wie in den drei aufeinanderfolgenden Fassungen des Schlußteils von *Leonore/Fidelio*<sup>21</sup>, oder ein langsames, wie im *Gloria* der *Messe* op. 86<sup>22</sup>. Und trotz seiner Ertaubung verbrachte er viel Zeit in den Proben, um ideale Tempi zu erarbeiten, indem ihm sein Neffe Karl half, die Metronomangaben zu notieren<sup>23</sup> oder indem, wie der Geiger Joseph Böhm berichtet, Beethovens „*Augen den Bögen* (des Streichquartetts mit so großer Aufmerksamkeit) *folgten*, (daß) *er imstande war, die kleinsten Tempo- oder Rhythmusschwankungen auszumachen und sie sofort zu korrigieren*“<sup>24</sup>.

Schließlich gibt es jenen dritten Grund, warum die Frage der Tempowahl trotz Beethovens eigener Metronomangaben ungeklärt geblieben ist: weil nämlich kein Tempo für alle Aufführungsumstände gleich geeignet ist. Man braucht nur daran zu

<sup>18</sup> Angel GRM 4005.

<sup>19</sup> Briefe 272 und 405 bei Anderson.

<sup>20</sup> Brief 1545 bei Anderson.

<sup>21</sup> Vgl. Beck, *Studien*, S. 86.

<sup>22</sup> Vgl. Brief 375 bei Anderson.

<sup>23</sup> Aus dem Konversationsheft von 1826; vgl. Stadlen, *Beethoven and the Metronome*, in: *ML* 48 (1967), Tafel V und S. 332f.

<sup>24</sup> *Thayer's Life of Beethoven*, S. 940f.

erinnern, wie sehr die Lautstärke, bei der Klaviermusik das Pedalgeben, der Gefühlsbereich des Interpreten, seine Virtuosität, die Größe des Saales und des Publikums, die Akustik, die Stimmung des Augenblicks, der Wechsel ästhetischer Verhaltensweisen und sogar das Wetter – wie alle diese Aspekte die Wahl des Tempos beeinflussen können. Wenn diese Variablen sich auch an objektiven Maßstäben nicht messen lassen, so bedingen sie doch wahrnehmbare Unterschiede. Aber wie groß können diese Unterschiede überhaupt werden? Der erfahrene Quartettleiter Rudolf Kolisch betont: „*Was zählt, ist natürlich stets nur eine bedeutende Abweichung, die den Sinn entstellt – nie nur Nuancen innerhalb der Ausführung*“<sup>25</sup>. Es bleibt zweifelhaft, ob unterschiedliche Aufführungsbedingungen tatsächlich jedesmal schon die Tempokategorien verändern. Als Beispiel für eine solche Veränderung möge man hören, was Glenn Gould – aus welchen Gründen auch immer – in den Aufnahmen der *Pathétique* und der *Appassionata*<sup>26</sup> tat: In der *Pathétique* macht er aus dem „*Adagio cantabile*“ ein „*Andante*“, wenn er die Achtelnote, die Czerny bei Beethoven als „54“ gelernt hatte, mit 84 nimmt und die die meisten Künstler heute um 63 nehmen, wie in einer Aufnahme von Friedrich Gulda. In der *Appassionata* macht Gould aus dem eröffnenden „*Allegro assai*“ ein „*Allegretto*“, wenn er die punktierte Viertelnote, die Czerny mit 108 nahm, mit 76 nimmt und die die meisten Künstler heute um 92 ausführen wie in einer Aufnahme von Emil Gilels<sup>27</sup>.

Diese Beispiele für die kaum näher einzugrenzende Problematik selbst der eigenen Metronomangaben Beethovens legen einen ersten Schluß nahe. Wenn diese Angaben heute noch dieselben Zeitwerte meinen und wenn sie wohlüberlegte Absichten des Komponisten darstellen, so sollten sie im großen und ganzen als Richtwert<sup>28</sup> gelten und als eine Art Hauptleitfaden für alle Tempi, die Beethoven nicht mit Metronomangaben versehen hat. In drei der vier vorangehenden umfangreichen Studien über das Beethoven-Tempo wird gleichfalls die grundsätzliche Gültigkeit der Angaben angenommen. Diese Studien, wie auch die vorliegende (und wie die wenigen, die sich mit Tempofragen der größten Wiener Vorgänger Beethovens beschäftigen) sind geprägt von ähnlicher Methodik. Sie alle stellen Verbindungen her zu absoluten Zeitmaßen, metronomisch oder auf andere Weise, um objektive Grundlagen für die

<sup>25</sup> Kolisch, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: MQ 29 (1943), S. 180.

<sup>26</sup> Columbia MS 7413.

<sup>27</sup> Musical Heritage OR-B119 bzw. Deutsche Grammophon 2530 406. – Vgl. P. Badura-Skoda (Hrsg.), *Carl Czerny, Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1963, S. 37 und 52.

<sup>28</sup> Es möge jedoch nachdrücklich darauf hingewiesen sein, daß die Gültigkeit der Metronomangaben Beethovens umstritten geblieben ist. Weil diese Problematik beim Beethoven-Kolloquium in Wien im Juni 1977 (vgl. ÖMZ 32 [1977], S. 337–38) äußerst ausführlich erörtert wurde, ergab sich bald eine Titulierung dieses Kolloquiums als „Metronom-Kongreß“. In einem Brief vom 4. April 1978 (der freundlicherweise von Warren Kirkendale zur Verfügung gestellt wurde) bestätigt Herbert Seifert die Angaben, die als verbürgt gelten können, wohingegen Peter Stadlen ihre Gültigkeit anzweifelt, weil sie sich „in der Mehrheit“ der heutigen Aufnahmen als inakzeptabel erweisen.

darauf folgenden Interpretationen und Schlußfolgerungen zu liefern. Da Zeitmesser in der Zeit vor Beethoven weder von Haydn noch von Mozart benutzt wurden, mußten Studien wie die von Isidor Saslav, Rudolf Elvers und Max Rudolf<sup>29</sup> mit Tabellen beginnen, die ein exaktes Zeitmaß für das Allegro oder andere übliche Tempobezeichnungen festsetzen, wie etwa die Übersicht, die Quantz 1752<sup>30</sup> veröffentlicht hatte, oder sich mit einigen Stücken für Spieluhren und Spieldosen beschäftigen, die noch funktionieren, oder mit Metronomangaben, die posthum hinzugefügt wurden und Rückschlüsse auf die Tempovorstellungen der Komponisten für ihre Aufführungen zulassen (oder auch nicht). Was die früheren Untersuchungen zum Beethoven-Tempo betrifft, so ist es nun höchste Zeit, sie weiter zu berücksichtigen.

Die ausführlichste Studie über das Tempo in Beethovens Musik ist Hermann Becks Dissertation von 1954. Eine Zusammenfassung dieser Arbeit erschien im *Beethoven-Jahrbuch* 1955/56<sup>31</sup>. Auch Beck beginnt mit Argumenten für die allgemeine Gültigkeit der Metronomangaben Beethovens, und er betont, daß diese Angaben zur Notwendigkeit wurden, um die steigende Differenzierung der Tempi, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde, festzuhalten. Beck folgert sodann, daß ein volles Verständnis dieser Angaben eine Bestimmung einer jeden einzelnen durch eine besondere rhythmische Bewegung (d. h. einen charakteristischen rhythmischen Fluß) verlangt. Diese Bewegung, die wir auch „*rhythmischen Charakter*“ nennen können, wird im ganzen von drei Aspekten des Rhythmus bestimmt, die bereits in diesem Sinne von J.P. Kirnberger und J.A.P. Schulz in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts erkannt wurden<sup>32</sup>. Diese Aspekte sind: 1) die vorherrschenden Notenwerte und -folgen, 2) die Taktangabe und 3) die Tempo-Bezeichnung. Diese drei Aspekte müssen miteinander korrespondieren, um denselben rhythmischen Charakter hervorzurufen. So tauchen die Taktangabe  $\frac{2}{4}$  und die Tempobezeichnung „*Allegro*“ sowohl zu Beginn des zweiten Quartetts aus op. 18 als auch am Schluß des Quartetts op. 74 auf. Der dritte Aspekt ihres rhythmischen Charakters jedoch stimmt nicht überein. Die vorherrschenden Notenwerte, die unregelmäßigen und die regelmäßigen Folgen, die zweitaktige Gruppierung sind in op. 74 so sehr anders, daß Beethovens Angabe Halbe = 84 fast doppelt so schnell ist wie seine Angabe für op. 18/2 mit Viertelnote = 96. Dieser Unterschied wird beim Hören dieser Stellen sofort deutlich. Diese Art der Bestimmung des absoluten Tempos durch den rhythmischen

<sup>29</sup> I. Saslav, *Tempos in the String Quartets of Joseph Haydn*, unveröff. Diss. (Indiana University 1969); R. Elvers, *Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik*, masch. Diss. (Berlin, FU 1953); M. Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S. 204–224.

<sup>30</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Faksimile der 3. Auflage (1789), Kassel 1953, S. 263–71.

<sup>31</sup> H. Beck, *Bemerkungen zu Beethovens Tempi*, *Beethoven-Jahrbuch* (2. Folge) II (1953/56), S. 24–54.

<sup>32</sup> Zitiert bei Beck, *Bemerkungen*, S. 27.



Charakter hat, wie jüngst Richard Kramer zeigte, Beethoven selbst schon 1790 unter dem direkten Einfluß der Schriften Kirnbergers erkannt<sup>33</sup>.

Durch Analyse des rhythmischen Charakters aller schnellen von den annähernd neunzig verschiedenen Sätzen, für die Beethoven Metronomangaben notiert hat, gelingt es Beck, eine Folge von Tabellen mit Tempobezeichnungen, Metronomangaben und metrischen Strukturen innerhalb der Takte und zwischen den Takten zu erstellen. In seiner ersten Tabelle finden sich (Zeile 1) Auflistungen der zwei gerade miteinander verglichenen Tempi. (Beispiel 1, S. 182) Der metrische Aufbau wird unterstützt von Beethovens häufigen Metronomangaben bezogen auf ganze Takte (oft im Gegensatz zur Taktangabe) und durch seine Drei- und Viertaktgruppierungen, „*ritmo di tre battute*“ und „*ritmo di quattro battute*“, wie im 2. Satz der neunten Symphonie. Eine besondere Absicht Becks war es, zu zeigen, daß seine Methode auch auf andere Werke, für die Beethoven keine Metronomangaben notiert hat, analog angewendet werden könnte. Mit anderen Worten: nachdem Beck jede Metronomangabe einem bestimmten rhythmischen Charakter gleichgesetzt hatte, nahm er dann an, daß die gleiche Angabe bzw. das gleiche Tempo sich auf andere Werke desselben Schaffensabschnittes in ähnlichem rhythmischem Charakter annähernd anwenden ließe. Somit könnte Beethovens Angabe Viertel = 96 für das eröffnende „*Allegro*“ des Streichquartetts op. 18/2 analog angewendet werden auf das eröffnende „*Allegro*“ der Klaviersonate op. 10/2, die aus der gleichen Zeit stammt und den gleichen rhythmischen Charakter hat, aber keine Metronomangabe. Und diese Möglichkeit von „96“ könnte man vergleichen mit Czernys früher Angabe „104“ für den Beginn von op. 10/2 und mit Emil Gilels neuester Aufnahme mit „100“<sup>34</sup>.

Da es Beck zuallererst darum ging, eine Methode zu entwickeln, sah er keine Notwendigkeit, seine rhythmische Analyse und seine Tempo-Tabellen über jenen Bereich des Tempos in Beethovens Musik hinaus auszudehnen, der mit „*Allegro*“ (oder schneller) bezeichnete ist<sup>35</sup>. Zugegeben, daß die größte Zahl von Unterscheidungen in Beethovens Tempi bei den Bezeichnungen für diese schnellen Tempi auftaucht<sup>36</sup>, so erheben sich doch im Hinblick auf die Aufführungspraxis mindestens ebenso viele Probleme bei den gemäßigten und langsamen Tempi. Einige Beispiele sollen gleich angeführt werden. In den drei anderen oben erwähnten Studien über das Beethoven-Tempo ist der Untersuchungsbereich weiter oder enger gefaßt. Rudolf Kolisch berücksichtigte den ganzen Bereich der Instrumentalmusik Beethovens in einem Artikel von 1943<sup>37</sup>, der Becks Gleichsetzung der Metronomangaben mit

<sup>33</sup> Vgl. JAMS 28 (1975), S. 73–76.

<sup>34</sup> Badura-Skoda, *Czerny*, S. 43; Deutsche Grammophon 2530 406.

<sup>35</sup> Beck, *Studien*, S. 83.

<sup>36</sup> Vgl. die Tabellen bei Rothschild, *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven*, New York 1961, S. 12–14.

<sup>37</sup> Kolisch, *Tempo*. Nach einer Information von Ms. Geraldine Keeling vom Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles plante Kolisch kurz vor seinem Tode 1978 eine Überarbeitung und

verschiedenen Typen von rhythmischen Charakteren vorwegnimmt. Aber vielleicht weil Kolisch sich diesem Problem weniger systematisch näherte, verteidigte er seine Beobachtungen weniger solide, das will sagen, daß er sich oft nur auf subjektive Erwägungen über die vielen spezifischen Metronomangaben, auf die sich seine Überlegungen beziehen, stützte. Peter Stadlen konzentrierte sich hauptsächlich auf die Auswertung einer der meistdiskutierten Metronomangaben in einem Aufsatz von 1967<sup>38</sup>, der sich eng an frühere Forschungen von Otto Baensch<sup>39</sup> anlehnt und die Kenntnis des veröffentlichten Artikels von Beck voraussetzt. In wahrer Detektivarbeit gelang es Stadlen nachzuweisen, welche Angabe Beethoven tatsächlich für das „Presto“ im 2. Satz der neunten Symphonie vorgesehen hatte, das von einem „*cresc. stringendo il tempo*“ vorbereitet wird und auf das „Trio“ folgt. Es handelt sich um Halbe = 116, nicht um punktierte Halbe und nicht um Ganze. Wie auch immer, Stadlen mußte – im Gegensatz zu Beck –<sup>40</sup>, nachdem er diese Bezeichnungen als gültig bewiesen hatte, den erfahrensten Dirigenten zustimmen, daß Halbe = 116 inakzeptabel langsam ist, besonders, wenn das „Presto“ eine Steigerung und nicht eine Zurücknahme des Tempos nach dem „*stringendo*“ bezeichnen soll. Indem er beide Argumente, das textliche und das subjektive, benutzte, kam er zu dem Schluß, daß die befriedigendste Lösung etwa in der Mitte zwischen Halber = 116 und Ganzer = 116 liege. Dieser Mittelweg wird zum Beispiel in der schönen Neuaufnahme Herbert von Karajans<sup>41</sup> besprochen.

In einer vierten früheren Studie über Tempi bei Beethoven verwirft Nicholas Temperley in einem Artikel von 1966 Beethovens eigene Metronomangaben<sup>42</sup>. Er weist diese Angaben tatsächlich als „*beinahe wertlos als Hilfen für Aufführungstempi*“ zurück, hauptsächlich wegen der Unwägbarkeiten, die ein flexibles Tempo schaffen kann. Stattdessen zieht er es vor, die möglichen Tempi Beethovens aus den Gesamtzeitangaben von Aufführungen unter Sir George Smart während der letzten zwölf Lebensjahre Beethovens abzuleiten. Smart, ein hervorragender Londoner Dirigent und früher Beethoven-Anhänger, hatte eine Schwäche für das Notieren der Aufführungszeiten der von ihm dirigierten Werke, darunter aller neun Beethoven-Symphonien. Obwohl er tatsächlich während eines Wien-Besuches 1825 Beethoven wegen der Tempi konsultierte, scheint es doch, daß Smart seine Aufführungszeiten

Erweiterung seiner Aufsätze (siehe Fußnote 25), die jetzt von einem Mitarbeiter vervollständigt werden könnte. Daß es andere Personen gab, die Becks Einsatz für rhythmische Charaktere in Beethovens Tempi vorwegnahmen, wird in einem unveröffentlichten, aber von H. H. Stuckenschmitt (*Schönberg; His Life, World and Work*, New York 1977, S. 517) paraphrasierten Brief vom 10. Januar 1951 an Oskar Adler angedeutet.

<sup>38</sup> Stadlen, *Beethoven*.

<sup>39</sup> Neues Beethoven-Jahrbuch II (1925).

<sup>40</sup> Beck, *Bemerkungen*, S. 44.

<sup>41</sup> Deutsche Grammophon 2740 172.

<sup>42</sup> N. Temperley, *Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century*, in: ML 47 (1966), S. 323.

größtenteils bereits vor diesem Jahr notierte<sup>43</sup>. Abgesehen von einem direkten Einfluß, den Beethovens Londoner Mitstreiter – vor allem Ferdinand Ries und Ignaz Moscheles – ausgeübt haben könnten, sind diese Zeitangaben hauptsächlich als bemerkenswerte Beispiele für die Aufführungspraxis zu Lebzeiten Beethovens zu verstehen. Smarts Zeitangaben werfen schwerwiegende Fragen auf, denn sie lassen unklar – da die meisten dieser Angaben sich auf eine ganze Symphonie oder ein anderes zyklisches Werk insgesamt beziehen –, wie lang jeder einzelne Satz dauerte, wieviel Zeit zwischen den Sätzen verstrich, ob ein Satz oder ein Abschnitt gestrichen war und ob einige oder alle Wiederholungen gespielt wurden. In nicht wenigen Fällen bestehen sogar Zweifel, um welche Symphonie oder um welches andere Werk es sich gerade gehandelt hatte. Mit bemerkenswertem Scharfsinn konnte Temperley genug dieser Fragen beantworten, um zu dem Schluß zu kommen, daß die damaligen Tempi nicht eindeutig nach beiden Seiten hin von den Tempi abwichen, die führende heutige Dirigenten wählen. Diese Schlußfolgerung soll hier nochmals Erwähnung finden. Temperley schloß außerdem, daß Smart wahrscheinlich in Beethovens Musik eher die Wiederholungen berücksichtigte als bei Haydn oder Mozart, und zwar meistens die kürzeren Wiederholungen – Beobachtungen, die hierher gehören, insofern die Großform auf das Tempo einwirken kann.

Bis hierher habe ich in der vorliegenden Erörterung versucht, vier Aspekte oder Probleme der Beethoven-Tempi zusammenzufassen und abzuwägen: die Schwierigkeit der Erfassung der Tempi trotz der Metronomangabe Beethovens, die Gültigkeit dieser Angaben, Hermann Becks Gleichsetzung der Angaben mit Typen „*rhythmischer Charaktere*“ und einige ähnliche Ergebnisse dreier früherer Studien, die sich auf relativ objektive Informationen stützen. Im weiteren Teil dieser Erörterung möchte ich fünf zusätzliche Aspekte des Beethoven-Tempos einführen, die es ebenso notwendigerweise zu betrachten gilt. Keiner von ihnen hat, sofern überhaupt, in den neueren Arbeiten, die mir bekannt sind, viel Beachtung gefunden. Und alle Aspekte haben eine praktische Konsequenz für die Wahl oder die Flexibilität (oder für beide gleichzeitig) des Beethoven-Tempos.

Nach meiner Meinung ist Becks Methode logisch wie musikalisch wohlfundiert, auch wenn sie Fehler in Details enthält; und so ist es das Beste, in der Richtung weiterzugehen, die Beck gewiesen hat. Unter dieser Voraussetzung ist ein erster neu einzuführender Aspekt die Ausdehnung der Beckschen Methode auf Beethovens Metronomangaben für die gemäßigten und langsamen Tempi und damit die Gleichsetzung jener Angaben mit verschiedenen Typen von rhythmischen Charakteren. Einen zweiten Gesichtspunkt bildet eine weitergehende Definition des rhythmischen Charakters selbst unter Berücksichtigung der einschlägigen inneren Charakteristika wie harmonischer Rhythmus und strukturelle Dichte. Ein dritter einzuführender Gesichtspunkt ist die besonders schwer zu fassende Frage der Flexibilität des Tempos, die Beck kaum erwähnte, die aber – wie wir gesehen haben – Temperley als den

<sup>43</sup> Vgl. P. M. Young, *Beethoven: A Victorian Tribute*, London 1976, S. 8–17.

Hauptgrund ansah, um die Metronomangaben zurückzuweisen und Tempi aus Gesamtzeiten früher Aufführungen, soweit sie bekannt sind, abzuleiten. Einen vierten Aspekt muß der wenig bekannte aber beträchtliche Einfluß von Struktur und Größendimension auf das Tempo darstellen. Der letzte einzuführende Aspekt ist die Wirkung wechselnder ästhetischer Verhaltensweisen auf das Tempo während der annähernd zwei Jahrhunderte, die seit Beethovens Kompositionsanfängen verstrichen sind.

Hinsichtlich des ersten neuen Aspekts des Beethoven-Tempos muß eine vollständige Ausdehnung der Beckschen Methode auf gemäßigte und langsame Tempi (in Analogie zu Becks Methode) die Vergleiche, Tabellen usw. einer zukünftigen Dissertation abwarten. Es möge hier nur um ein Aufzeigen einer möglichen Erweiterung der Methode auf ein gemäßigtes und auf ein langsames Tempo (mit den jeweils besonderen Einschränkungen) gehen. Für ein gemäßigtes Tempo möchte ich eines der dem Dirigenten vertrautesten Probleme herausgreifen: den zweiten Satz der fünften Symphonie. Dieser Satz im  $\frac{3}{8}$ -Takt ist überschrieben mit „*Andante con moto*“, mit Beethovens eigener Metronomangabe Sechzehntel = 92. Die meisten Dirigenten bevorzugen ein geringfügig langsames Tempo – Karajan zum Beispiel mit etwa 84 in einer anderen Neuaufnahme<sup>44</sup>, vermutlich wegen der verschiedenen Unterteilungen der Schlagzeit in Sechzehntel, Sechzehnteltriolen und Zweiunddreißigstel. Ich stellte jedoch bald fest, daß dieser Satz von allen anderen Werken der einzige ist, den Beethoven mit der Bezeichnung „*Andante con moto*“ im  $\frac{3}{8}$ -Takt schrieb<sup>45</sup>, was eine Grenze für die Erweiterung der Beckschen Methode aufzeigt. Genügend strikte Analogien zwischen Werken mit und ohne Metronomangaben sind bei den gemäßigten oder langsamen Tempi wesentlich schwerer zu finden, insbesondere im Hinblick auf Beethovens sorgsam differenzierte Tempobezeichnungen und im Hinblick auf unsere Ausschließung aller Vokalwerke. Zum Beispiel darf man nicht erwarten, mehrere Werke mit der Überschrift „*Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema*“ zu finden, die über der 4. Variation im Finale der Klaviersonate op. 109 steht.

Dennoch besteht eine ausreichend enge Analogie zwischen dem „*Andante cantabile*“ des Streichquartetts op. 18/5 und dem „*Andante cantabile con variazioni*“ des Klaviertrios op. 1/3. Beide Sätze haben die gleiche Taktart,  $\frac{2}{4}$ , obwohl Beethoven im Quartettsatz die Achtelnote, als Schlagzeit, mit „100“ angibt. Beinahe das gleiche Tempo scheint im Klaviertrio das richtige zu sein. Wenn es überhaupt anders ist, dann in Richtung einer etwas größeren Schnelligkeit und eines bewegteren Flusses. Obwohl der rhythmische Charakter nach Becks Definition im wesentlichen in beiden Sätzen derselbe ist – d. h. was Taktart, Tempobezeichnung und vorherrschende Notenwerte betrifft –, so ergibt sich eine kleine Abweichung, wenn die inneren Charakteristika berücksichtigt werden, wie die Portato-Artikulation, die punktierte

<sup>44</sup> Deutsche Grammophon 2563 020.

<sup>45</sup> Beck, *Studien*, S. 83–211, verzeichnet alle Werke der Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe nach Zeitmaßen von langsam bis schnell, einschließlich Taktangaben, Häufigkeit und Ort.



Figur und die ornamentale Wendung im Quartett. Diese bewirken ein geringfügiges Einschränken des Flusses. Es muß festgestellt werden, daß die punktierten und ornamentalen Wendungen zudem ein etwas größeres Strecken der Kadenz bewirken, die somit flexibler wird. In den maßstabsetzenden Schallplattenaufnahmen dieser beiden Sätze durch das Bartók-Quartett und das Barenboim-Trio<sup>46</sup> wird Beethovens originale Angabe Achtel = 100 im Quartett berücksichtigt, im Trio wird Viertel = 104 genommen.

Um Becks Methode an einem langsamen Tempo analog zu illustrieren, können wir das „*Adagio molto*“, das Beethovens erste Symphonie einleitet, mit dem „*Adagio molto*“ der Klaviersonate op. 10/1 vergleichen. Beethovens Angabe in der Symphonie lautet: Achtel = 88 (wenn auch Dirigenten dieses Tempo oft zu flexiblen „76“ verlangsamten, wie Karajan zum Beispiel<sup>47</sup>). Die posthum hinzugefügten Angaben Czernys und Moscheles' für die Sonate lauten noch langsamer: Achtel = 69–72<sup>48</sup>, was auch dem von Friedrich Gulda in seiner Schallplattenaufnahme gewählten Tempo entspricht<sup>49</sup>.

Nun können wir jedoch feststellen, daß einer der drei Aspekte des rhythmischen Charakters in beiden Werken nicht derselbe ist. In der Symphonie ist das Metrum C oder  $\frac{4}{4}$ , in der Sonate jedoch  $\frac{2}{4}$ . Daraus ergeben sich zwangsläufig zwei Fragen: Sollte nicht das Achtel in der Symphonie eher mit dem Sechzehntel in der Sonate gleichgesetzt werden anstatt mit dem Achtel, da jeder Takt der Symphonie den doppelten Notenwert eines Taktes der Sonate hat? Und wenn ja, bedeutet nicht die Verwendung eines ungefähr ähnlichen Achtels als Schlagzeit in beiden Werken, daß die Symphonie den Eindruck eines etwa nur halb so schnellen Tempos gegenüber der Sonate erweckt? Auf beide Fragen muß die Antwort aus praktischen wie aus vernunftgemäßen Gründen nein lauten. In der Praxis scheint die Auffassung der Achtel als Schlagzeit, den Angaben Czernys und Moscheles' entsprechend oder ähnlich, von den Interpreten fraglos akzeptiert worden zu sein. Vernunftgemäß muß das Achtel in der Symphonie mit dem Achtel und nicht mit dem Sechzehntel in der Sonate gleichgesetzt werden, weil zumindest ab Takt 4 jeder einzelne  $\frac{4}{4}$ -Takt zwei  $\frac{2}{4}$ -Takten gleichkommt, mit „schwer“ und „leicht“ in jedem Paar von Vierteln, genau

<sup>46</sup> Qualiton SLPX 11425 und Angel 3771-1.

<sup>47</sup> Deutsche Grammophon 2740 172.

<sup>48</sup> Bei K. Drake, *The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them*, Cincinnati 1972, S. 36–41, findet sich eine geeignete Tabelle der Metronomangaben für Beethovens Klaviersonaten (außer op. 49 und op. 79) von Moscheles, Czerny, Bülow und Schnabel (jeweils ungefähr für 1828–1843, 1846–1868, 1871 und 1924–1927). Es muß hinzugefügt werden, daß noch frühere Angaben für nahezu sämtliche Sätze der Beethoven-Klaviersonaten in der Wiener Ausgabe von Tobias Haslinger, veröffentlicht etwa 1828–1832, zu finden sind (vgl. W. S. Newman, *A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Days*, in: *Notes* 33 [1976–77], S. 510). Der Beweis widerspricht der Frage, ob jene Angaben von Czerny stammen, sie weichen erheblich von seinen Angaben ab (vgl. Schindler, *Beethoven*, S. 426 mit Moscheles' Fußnote in seiner Übersetzung der 1. Auflage, II 107; vgl. außerdem Badura-Skoda, S. 9).

<sup>49</sup> Musical Heritage OR B-118.



wie in der Sonate. Gewiß fallen vor Takt 4 der Symphonie „schwer“ und „leicht“ eher auf die Halben als auf die Viertel. Von einem  $\frac{2}{4}$ -Takt her ließe sich beinahe sagen, daß Beethoven seine langsame Introdution mit einem „*ritmo di due battute*“ einleitete. Wenn demnach zugestandenermaßen die Achtel den gemeinsamen Nenner für die Symphonie und die Sonate bilden, so verdankt sich, wie im vorigen Beispiel, das in der Sonate bevorzugte etwas langsamere Tempo inneren Charakteristika wie Artikulation, Ornamentierung und punktierten Figuren, hier auch einem rascheren harmonischen Rhythmus.

Im Verfahren der Erweiterung der Beckschen Methode von den schnellen zu den gemäßigten und langsamen Tempi hat es sich als notwendig erwiesen, außerdem seine dreifache Definition des rhythmischen Charakters zu erweitern. Um daran zu erinnern: die Erweiterung dieser Definition war unser zweiter zusätzlich einzuführender und zu illustrierender Aspekt des Beethoven-Tempos. Eine Schwierigkeit hierbei ist natürlich, daß jede Erweiterung der Beckschen Definition uns auf eine subjektivere Basis stellt. Es besteht jedoch keine Frage, daß die Notenwerte, Taktangaben und Tempobezeichnungen, die im ganzen seiner Definition genügten, sich eher zur objektiven Analyse eignen als Charakteristika wie Artikulation, Ornamentierung, punktierte Figuren und harmonischer Rhythmus. Es waren aber gerade diese letzteren Charakteristika, die uns ermächtigten, ja zwangen, jene gemäßigten und langsamen Tempi ausreichend abzugrenzen. Sie gehören zu noch anderen inneren Charakteristika, die dazu neigen, die Musik geringfügig zu verlangsamen, je nach dem Grad ihrer Anwendung. Genauer gesagt, rechnen sie zur interpretatorischen Ausschmückung, oft durch die Anweisungen des Komponisten angezeigt, die beträchtliche Zeit erfordern, will man sie adäquat wiedergeben, wenn sie überhaupt respektiert werden sollen und man nicht einfach in einem zu schnellen Tempo darüber hinweggeht. Jene „noch anderen inneren Charakteristika“ sind hauptsächlich rhythmischer und struktureller Natur. Jede Bereicherung des Rhythmus, die den gleichmäßigen Schlag des Metrums stört oder ihm zuwider läuft, jede Bereicherung der Textur, die den weichen Fluß der Linien kompliziert, wird wahrscheinlich eine Verlangsamung der Musik bewirken. Sie müssen abgewogen werden gegenüber Beethovens schnellen Metronomangaben und der Tatsache, daß er früh für beispiellose Schnelligkeit und Zügigkeit in seinen eigenen Aufführungen bekannt wurde<sup>50</sup>. Und sie mögen ferner erklären, warum gewisse Beethoven-Spezialisten wie Backhaus auf langsameren Tempi bestanden haben als andere in ihren Aufnahmen.

Im Rondo-Thema von Beethovens fünftem Klavierkonzert reiben sich sowohl die Hemiolen, die durch die Bindebögen entstehen, als auch die folgenden heftigen Synkopen mit dem Metrum, weshalb sie wahrscheinlich das Gesamttempo, das als „*Allegro ma non troppo*“ bezeichnet werden kann, gerade aus diesem Grund verlangsamen. Und sie tendieren mehr dazu, wenn beispielsweise Christoph Eschen-

<sup>50</sup> Der Beweis ist erbracht worden bei Bärbel Friege, *Beiträge zur Interpretationsgeschichte der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, masch. Diss. (Martin-Luther-Universität, Wittenberg 1970), S. 32–36, Band I und II: Dokumente 7, 21 und 22 (u. a.).

bach sie stärker hervorhebt, als wenn Artur Rubinstein sie weniger betont<sup>51</sup>. In diesem Zusammenhang sei an den Bericht erinnert, daß Beethoven als Lehrer „vor allem den rhythmischen Akzent überaus heftig betonte“<sup>52</sup>, so schrieb zumindest Schindler, der nächste Zeitgenosse, in den äußerst erhellenden – und unglücklicherweise auch äußerst suspekten – Kommentaren über Beethovens Rhythmus und Tempo<sup>53</sup>. Durch Schindler wurden auch die Anmerkungen über Rhythmus übermittelt, die Beethoven vermutlich für das Üben von einundzwanzig der Etüden Cramers für den Neffen Karl eintrug<sup>54</sup>. Diese Eintragungen deuten auf eine entschiedene Vorliebe für weitere rhythmische Einzelheiten, die eine Aufführung verlangsamen könnten, insbesondere durch die Einführung von „Versfüßen“. Zum Beispiel dürfte Beethoven – wenn wir Schindler glauben dürfen –<sup>55</sup> die drei jambischen Gruppierungen, die ich im Rondo-Thema der „Frühlingssonate“ für Klavier und Violine (Beispiel 2, S.183) mit Klammern kenntlich gemacht habe, betont dargestellt gewünscht haben. Im Scherzo desselben Werkes findet sich ein allgemein bekannter rhythmischer Konflikt oder „contretemps“, der gleichfalls eine strukturelle Komplikation mit verlangsamer Wirkung darstellt. Um diese amüsante Stelle ein wenig mehr zu verdeutlichen, hätten Clara Haskil und Arthur Grumiaux in ihrer Schallplattenaufnahme<sup>56</sup> ein geringfügig bedächtigeres Tempo wählen sollen, obwohl die Tempobezeichnung „Allegro molto“ lautet und Beethovens rasche Dreier-Takte anscheinend immer Ganztakt-Schlagzeiten meinen, wenn man von seinen Metro-nomangaben für andere Sätze aus schließt<sup>57</sup>.

Diese Betrachtung innerer Charakteristika, die den rhythmischen Charakter deutlich mitprägen, würde noch andere von Beethoven bevorzugte Charakteristika einschließen, die eine verlangsamende Wirkung haben können, wie abrupte Dynamikwechsel oder Pedalgeben über Harmoniewechsel. Es möge hier jedoch nur eine weitere Illustration genügen, ausgehend diesmal vom Interpretieren und seiner Wahl eines Tempos, das zu langsam erscheint. Anlässlich meiner Besprechung von Anton Kuertis Aufnahme von Beethovens Hauptwerken für Klavier<sup>58</sup> deutete ich an, daß gewisse langsame Sätze der Sonaten zu langsam gespielt wurden. Einer dieser

<sup>51</sup> Deutsche Grammophon 2530 438 und Dynoflex CRL 7-0725.

<sup>52</sup> Schindler, *Beethoven*, S. 416.

<sup>53</sup> Es gibt eine Teilbestätigung durch die Betonungen bei Badura-Skoda, *Czerny*, S. 42, und natürlich auch durch die vielen Betonungszeichen Beethovens selbst.

<sup>54</sup> Vgl. W. S. Newman, *On the Rhythmic Significance of Beethoven's Annotations in Cramer's Etudes*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 43–47; H. Goldschmidt, *Beethovens Anweisungen zum Spiel der „Cramer“-Etüden*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß, Berlin 1970, S.545–57.

<sup>55</sup> Vgl. A. Tyson in *ML* 58 (1977), S. 247–49.

<sup>56</sup> Philips 6588002.

<sup>57</sup> Die Behauptung bei Rothschild, *Performance*, S. 81, daß er in seinen letzten Werken zu einer kleineren Schlageinheit zurückkehrte (z. B. zum Viertel im  $\frac{3}{4}$ -Takt), ist weitestgehend spekulativ.

<sup>58</sup> Aquitaine Records M4S 90357-74. Die Besprechung erscheint in *MQ* 64 (1978), S. 113–121.

zitierten Sätze war das „*Largo e mesto*“ aus op. 10/3, ein anderer, der gut anzuführen gewesen wäre, das „*Adagio sostenuto*“ aus op. 106. In beiden Sätzen nimmt Kuerti die Achtel um 54. Andere Künstler nahmen in ihren Aufnahmen als Durchschnitt 60 in op. 10/3 (z. B. Brendel)<sup>59</sup> und 69–72 in op. 106 (z. B. Charles Rosen)<sup>60</sup>. Die beiden Sätze haben, einschließlich des  $\frac{6}{8}$ -Taktes und der Ähnlichkeit ihrer Tempobezeichnungen, der Notenwerte und ihres allgemeinen Stiles, genug gemein, um noch eine weitere einleuchtende Analogie in der Kategorie langsamer Tempi darzustellen, auch wenn sie ganz verschiedene Schaffensabschnitte Beethovens repräsentieren (1796–1798 gegenüber 1817/18). Auf Grund dieser Analogie hätte man eine objektive Basis, um ein schnelleres Tempo zu befürworten, da Beethovens Metronomangabe im „*Adagio sostenuto*“ von op. 106 Achtel = 92 lautet. Gewiß ist „92“ schneller, als jeder anerkannte Interpret beide langsamen Sätze nimmt. Aber es gibt weitere Gründe für die Befürwortung eines Tempos in beiden Sätzen, das wenigstens so schnell ist, wie heute durchschnittlich üblich; Gründe, die in jenen gleichen inneren Charakteristika des rhythmischen Charakters liegen. Ein Grund ist der relativ langsame harmonische Rhythmus, der oft einen ganzen Takt dauert, was länger ist als in Beethovens langsamen Sätzen üblich. Je langsamer der harmonische Rhythmus ist, desto wichtiger wird natürlich das Gefühl für das Fließen. Ein anderer Grund ist die Breite der Gedanken, in Entsprechung zum langsamen harmonischen Rhythmus und zur Anzahl der Bindebögen, die in beiden Sätzen über einen Takt oder mehrere gehen. Tatsächlich bin ich eher geneigt, zwei sehr langsame punktierte Viertelschläge in jedem Takt zu empfinden als einzelne Achtelschläge. Und noch ein weiterer Grund, schnellere Tempi zu befürworten als die, die Kuerti nimmt, ist das Gefühl für dramatisches Drängen und Vorwärtsbewegung in beiden Sätzen, so durch vorantreibende über mehrere Takte sich erstreckende Crescendi (z. B. T. 65–72 in op. 10/3 und T. 160–166 in op. 106) oder schon durch die Wirkung der Worte, die der Tempobezeichnung in op. 106 hinzugefügt sind: „*Appassionato e con molto sentimento*“.

Der dritte unserer weiteren Aspekte des Beethoven-Tempos ist die Flexibilität, das heißt eine Biagsamkeit in den Schlagzeitfolgen. So sehr offenbar harmonischer Rhythmus, Artikulation und jene anderen inneren Charakteristika das vorherrschende (bzw. durchschnittliche) Tempo beeinflussen können, so können sie auch das lokale oder unmittelbare Tempo beeinflussen. Mit anderen Worten: Sie können nicht nur die Geschwindigkeit, sondern auch die Regelmäßigkeit der Schlagzeiten beeinflussen. Und wie genügender Nachdruck auf diese Charakteristika die Verlangsamung des durchschnittlichen Tempos bewirkt, so bewirkt er, daß der Pulsschlag zum Langsameren tendiert, insbesondere in expressiveren Momenten; denn eine zu wenig erwähnte Eigenart der Tempoflexibilität ist ihre Tendenz eher zum Langsamem als zum Schnellen. Als Illustration möge man Brendels Aufnahme des melodiosen *Andante* aus der Klaviersonate op. 79 hören, eines Satzes, der an eine venezianische

<sup>59</sup> Philips 6500 417.

<sup>60</sup> Columbia M3X 30938.

Barcarole denken läßt<sup>61</sup>. Mit einem Metronom, eingestellt auf Brendels Grundtempo von etwa 50 für das punktierte Viertel, kann man gut beobachten, wie oft Brendel den Puls verlangsamt (nie beschleunigt), um eine momentane Betonung jedes Ausdruckshöhepunktes zu erreichen, wie bei der verzierten Wiederholung der Phrase und bei der Kadenz auf der Dominante in den Takten 17–22.

Was berechtigt uns zu solcher Flexibilität, falls es einer Berechtigung bedarf? Wir neigen zu der Ansicht, daß klassische Komponisten die Würde und den Schwung fester Tempi bevorzugten. Von Haydn sind keine Äußerungen bekannt und nur wenige interpretatorische Hinweise (hauptsächlich Verzögerungen bei Kadenz), die eine Flexibilität begünstigen würden<sup>62</sup>, obwohl sich Flexibilität durch das Kapriziöse ergibt, die seine Musik oft erfüllt. Mozart offenbarte in seinen Angaben nicht mehr als Haydn. Wie sein Vater sagt er mehr über das Tempo, jedoch nichts über dessen Flexibilität im moderneren Sinne<sup>63</sup>. Wenn überhaupt, so sprach er sich dagegen aus, wenn er in einem Brief von 1777 an seinen Vater seine klare, oft zitierte Definition des tempo rubato im Sinne des 18. Jahrhunderts gab: „ . . . dass ich immer accurat im tact bleybe. Über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, dass die linke Hand nichts davon weiss, können sie gar nicht begreifen“<sup>64</sup>. Über Schubert wird verbürgt berichtet, er habe selbst in seinen Liedern „immer das strengste und gleichmäßigste Tempo genommen, außer an den wenigen Stellen (und sie stellen sich als bemerkenswert selten heraus), die er durch ein ritardando, morendo, accelerando anzeigt“<sup>65</sup>. Ferner haben berühmte Komponisten-Theoretiker-Pädagogen seiner Zeit, einschließlich Hummel und besonders Czerny, noch auf einem strikt eingehaltenen Tempo mit nur minimalen Abweichungen bestanden<sup>66</sup>. Eine Ausnahme war Webers wichtige Bemerkung von 1824, drei Jahre vor Beethovens Tod, die den wahren Geist der frühen Romantik enthüllt: „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen“<sup>67</sup>.

Was Beethoven angeht, so zeigen die überlieferten Aussagen, daß er zunächst wenigstens prinzipiell noch ein ziemlich strenges, klassisches Tempo bevorzugte, in

<sup>61</sup> Philips 6500 417.

<sup>62</sup> Flexibilität wird nicht berücksichtigt bei Saslav, *Tempos*.

<sup>63</sup> Sie wird nicht berücksichtigt bei Elvers, *Untersuchungen*.

<sup>64</sup> W. A. Bauer und O. E. Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, 7 Bände, Kassel 1962–75, II, S. 83.

<sup>65</sup> Nach Leopold von Sonnleithner, zit. bei W. S. Newman, *Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music*, in: MQ 61 (1975), S. 529–30.

<sup>66</sup> Vgl. Newman, *Freedom*, S. 542–44, mit Zitaten.

<sup>67</sup> Die vollständige Darstellung mit allen Metronomangaben für *Euryanthe* ist abgedruckt in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 123–27.



späteren Jahren jedoch, als er zunehmend die neue Romantik in sich aufnahm, zu einem flexibleren Tempo übergang. So schrieb Ries, indem er sich an die frühe Periode um 1800 und die *Pathétique* erinnerte: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte“<sup>68</sup>. Und als Czerny über das noch frühere Klaviertrio op. 1/3 schrieb, betonte dieser ein immer wiederkehrendes Merkmal, das er vermutlich aus seiner Studienzeit bei Beethoven herleitete: „Wie müssen hier die besond're, überhaupt geltende Anmerkung einschalten, daß es eine gewisse Art gibt, die melodösen Stellen ruhiger, und doch nicht merkbar langsamer vorzutragen, so daß alles in einem und demselben Tempo zu gehen scheint, und daß man den Unterschied höchstens nur dann merken würde, wenn der Metronom mitschläge. Einen auffallenden Tempowechsel darf man sich nur da erlauben, wo der Autor es ausdrücklich durch ein *più lento*, *ritardando*, u.s.w. angezeigt hat“<sup>69</sup>. Andererseits schrieb Schindler, gestützt auf seine Nähe zu Beethoven in seinen späteren Jahren, über Tempo-Flexibilität, daß er sie als Hauptschlüssel zur Beethoven-Interpretation betrachte. Tatsächlich schrieb er ausführlicher über sie als jeder andere nahe Zeitgenosse Beethovens. „Unglücklicherweise“, meint Alan Tyson, „gerät er gerade bei den Themen ins Fabulieren, für die er am wenigsten glaubwürdig ist, und ‚Aufführungspraxis‘ war das Thema, wo er am meisten erdichtete“<sup>70</sup>. Obwohl Schindler schließlich einige seiner früheren, extremsten Behauptungen strich<sup>71</sup>, so unterliefen ihm noch in der dritten Auflage seiner Beethoven-Biographie derartige Freiheiten, daß Zweifel an seiner Musikalität aufkommen<sup>72</sup>. Dennoch kann kein Kenner der späten Musik Beethovens bezweifeln, daß Schindler seine Bemerkungen zumindest teilweise von Beethovens eigenen Ansichten herleitete. Zum Beispiel können persönliche Vorurteile allein nicht die Erklärung für zwei bekannte Aussprüche in den Konversationsheften von 1824 sein (die Schindler – wie man heute weiß – später umänderte), deren eine impliziert, daß Czerny die *Pathétique* zu unflexibel im Tempo gespielt habe, und deren andere in einem Ton von Rechtfertigung feststellt, Beethoven habe, wie auch andere bezeugten, seine Allegro-Sätze langsamer gespielt als fünfzehn oder zwanzig Jahre zuvor<sup>73</sup>.

<sup>68</sup> F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 106.

<sup>69</sup> Badura-Skoda, *Czerny*, S. 87.

<sup>70</sup> Vgl. Anm. 55.

<sup>71</sup> Vgl. W. S. Newman, *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas, An Introduction*, New York 1971, S. 53–55.

<sup>72</sup> Vgl. z. B. Schindler, *Beethoven*, S. 418–422.

<sup>73</sup> K.-H. Köhler, Grita Herre u. a. (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Leipzig 1968ff., V, S. 190 und 217. Von den vorläufigen Berichten über Schindlers Änderungen vgl. Stadlen in *Musical Times* (Juli 1977), S. 549–552 und (Dezember 1977), S. 1006f., sowie in *ÖMZ* 34 (1979), S. 1–18.



Allein Beethovens leidenschaftliche Natur muß ihn von Anfang an für Tempo-Flexibilität prädestiniert haben. Wenn er seine ausgearbeiteten Kompositionen nicht mit der gleichen Freiheit spielte, die er bei seinem unvergleichlichen Improvisieren an den Tag legte<sup>74</sup>, so zeigte er doch jenes Ungestüm, das Ries und andere beobachteten<sup>75</sup>. Beethoven selbst scheint den Terminus „tempo rubato“ nicht gebraucht zu haben, obwohl er ihm sicherlich im Sinne des 18. Jahrhunderts, wie Mozart ihn meinte, bekannt war<sup>76</sup>. Aber er kannte klar seine Entsprechung im späteren Sinne, wenn er über eine autographe Partitur von 1817 (heute verschollen) schrieb: „100 nach Mälzel, doch kann dies nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken“<sup>77</sup>. Damit diese Flexibilität nicht zu frei ausgelegt werde, könnte man Beethovens Empfehlung von 1818 dagegen setzen, daß Studierende das Metronom so zu benutzen hätten, daß sie nicht „willkürlich außerhalb des Tempos singen oder spielen“<sup>78</sup>. In einem Brief aus Mailand vom 14. Juli 1831 ging Mendelssohn auf die Interpretation zweier Beethoven-Sonaten (op. 27/2 und op. 31/2) durch eine der von Beethoven am meisten geschätzten Interpretinnen seiner Musik, Dorothea von Ertmann, ein: „... oft übertreibt sie es ein wenig mit dem Ausdruck, und hält so sehr an, und eilt dann wieder...“<sup>79</sup>. Bringt diese Reaktion Beethovens eigene Absichten zu seinen Lebzeiten zum Ausdruck, oder Ertmanns Übertreibungen, nachdem die Jahre vergangen waren, oder Mendelssohns rudimentären Klassizismus?

Beethovens eigene Bezeichnungen seiner Musik werden zum Hauptbeweis für die Tempo-Flexibilität, die ihm vorzuschweben schien; wenn auch weniger als erwartet werden könnte. Sie schließen etwa zwei Dutzend Termini oder Zeichen ein, die entweder lokale Tempowechsel ausweisen, z. B. *rallentando* und *stringendo*, oder zumindest implizieren, wie *perdendosi* und *appassionato*. Eine Bezeichnung wie *mancando* könnte oder könnte auch nicht das Tempo beeinflussen. Czernys Bemerkung jedoch, daß *espressivo* „fast immer“ *ritardando* bedeute, wird gestützt durch zahlreiche Beispiele in Beethovens eigenen Angaben, wenn auf ein *espressivo* ein *a*

<sup>74</sup> Vgl. Badura-Skoda, *Czerny*, S. 21–22.

<sup>75</sup> Vgl. Anm. 68. Zu gesammelten Berichten über Beethovens Spiel vgl. Franz Kullak, *Beethovens Klavierspiel*, ins Englische übersetzt von Th. Baker, New York 1901, S. 2–13.

<sup>76</sup> Z. B. dürfte ihm seine Verwendung durch Emanuel Bach bekannt gewesen sein (*Versuch*, I/iii/28, erweitert 1787) und durch Neefe (vgl. *Thayer's Life of Beethoven*, S. 37; auch S. 371). Vgl. ferner bei A. B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*,<sup>3</sup>/Berlin 1898, S. 68f. und Schindler, *Beethoven*, S. 409/10.

<sup>77</sup> Zit. bei Marx, *Anleitung*, S. 69. Das Werk ist das Lied „Nord oder Süd“ WoO 148. Gleichbedeutend ist für mich Beethovens rätselhaftere Anmerkung von 1825 zu seinen Metronomangaben für *Christus am Ölberge* (Brief 1351 bei Anderson).

<sup>78</sup> Anderson, S. 1441–42 (mitunterzeichnet von Salieri).

<sup>79</sup> Paul Mendelssohn-Bartholdy (Hrsg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*,<sup>2</sup>/Leipzig 1862, S. 194. Vgl. auch Schindler, *Beethoven*, S. 209–211.

*tempo* folgt, wie im Finale der Violinsonate op. 96, Takt 97–101<sup>80</sup>, das in der Aufnahme von Haskil und Grumiaux dementsprechend gespielt wird<sup>81</sup>.

Bei der weiteren Betrachtung von Beethovens Übergang von weniger zu mehr Tempo-Flexibilität liefern seine Angaben in den 32 Klaviersonaten den erhellendsten Beweis, da die Sonaten die größte Zeitspanne seines Komponierens umfassen, als auch da das Klavier das geeignetste Instrument für solche Flexibilität darstellt<sup>82</sup>. In den früheren Sonaten sind die Zusätze, die Flexibilität anzeigen, nicht nur weniger zahlreich, sondern auch weniger mannigfaltig. Darüberhinaus beschränken sich diese Hinweise in den frühen Sonaten größtenteils auf Retardierungen und Brennpunkte der Struktur, wohingegen sie in den späteren Sonaten auch *accelerandi* und freiere Passagen an anderen Stellen einschließen. Die Gesamtzahl dieser Bezeichnungen ist jedoch gering genug – überhaupt keine z. B. in op. 26 und in einigen anderen Sonaten –, so daß Czernys Folgerungen und Schindlers Aussagen, Beethoven habe sich weitaus mehr Freiheiten erlaubt und auch erwartet als er notierte, höchst einleuchtend erscheinen<sup>83</sup>. Gleichzeitig sind die Termini in den meisten der langsamen Sätze – außer den letzten – so auffallend selten, daß man bedenken muß, welch würdevolles, klassisches Gleichmaß für Beethovens Vorstellungen von diesem Satztypus noch bestimmend war. Außerdem muß man in Erinnerung behalten, daß Beethoven nie Hauptschlagzeit und *-tempo* verließ, ungeachtet der Freizügigkeiten, wie z. B. die Anmerkung in der Partitur der neunten Symphonie andeutet (bei T. 8 im Finale): „*Selon le caractère d'un recitativo, mais in tempo*“. Gelegentlich schrieb Beethoven seine Freiheiten sogar innerhalb eines gleichmäßigen zugrundeliegenden Taktschlages aus, d. h. er zeigte sie eher durch die Notation an als durch Zusätze. Ein gutes Beispiel hierfür bildet die mit „*con grand'espressione*“ bezeichnete, an Mozarts *Rubato* erinnernde Kantilene im langsamen Satz der *Hammerklavier-Sonate* (T. 114–122). Natürlich aber neigen in jeder derartig hochexpressiven Musik wahrscheinlich Interpreten auch zu agogischen Modulierungen, die zu subtil sind, als daß sie notiert werden könnten, wie es zum Beispiel in der Aufnahme Kuertis der Fall ist<sup>84</sup>.

Die verbleibenden zwei unserer fünf zusätzlichen Aspekte des Beethoven-Tempos müssen hier kürzer, hauptsächlich als Anregungen für weitere Untersuchungen eingeführt werden. Der vierte, Struktureinflüsse, und der fünfte und letzte Gesichts-

<sup>80</sup> Dies ist eines von mehreren Beispielen, auf das ich durch den nützlichen, noch unveröffentlichten Artikel *Tempo Flexibility in Conducting Beethoven's Symphonies* des amerikanischen Pädagogen und Dirigenten Russel T. Waite aufmerksam gemacht wurde. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Klaviersonate op. 101, 2. Satz, T. 29–33.

<sup>81</sup> Philips 6588 003.

<sup>82</sup> Schindler sagte: „*Daß Orchestermusik nicht die gleichen häufigen Tempowechsel zuläßt wie Kammermusik, ist natürlich eine bekannte Tatsache*“ (*Life of Beethoven*, ins Englische übersetzt von J. Moscheles, London 1841, II, S. 140).

<sup>83</sup> Vgl. für weitere bezeichnende Schlußfolgerungen Badura-Skoda, *Czerny*, S. 50 und Schindler, *Beethoven*, S. 397, 401 und 412 für weitere sichere Erklärungen.

<sup>84</sup> Aquitaine Records M4S 90371.

punkt, der Wandel historischer Verhaltensweisen, weisen über unser eigentliches Thema weit hinaus und verlangen ausgedehntere Erörterungen, als sie hier am Platze wären. Mit wachsendem Umfang und zunehmender Komplexität beeinflußt die Struktur der Musik in wachsendem Maße Tempowahl und Flexibilität – mit anderen Worten: es wird schwieriger, den Wald vor lauter Bäumen zu sehen. Gegenüber der Kürze und Schlichtheit einer Bagatelle erschwert die Länge und die Komplexität von Beethovens *Großer Fuge* für Streichquartett die Wahl zwischen Tempi, die genügend langsam sind, um Faßlichkeit zu gestatten, und doch schnell genug, um die Aufmerksamkeit gespannt zu halten, und zwischen Tempi, die flexibel genug sind, um das Interesse wachzuhalten, und doch gleichmäßig genug, um die Kontinuität des Ganzen zu wahren. Die Notwendigkeit der Einheit wie des Kontrastes macht diese Wahl so problematisch. Unter dem Gesichtspunkt klarerer Einheit müßte der außerordentlich lange, komplizierte langsame Satz der *Hammerklavier-Sonate* eher mit Beethovens Metronomangabe „92“ für das Achtel genommen und gleichmäßiger gespielt werden, als es in den meisten neueren Aufnahmen geschieht<sup>85</sup>. Und die Notwendigkeit schärferen Kontrastes erforderte, daß die sechs einzelnen Sätze des Streichquartetts op. 130 und ihre zahlreichen Abschnitte – selbst ohne die *Große Fuge* als Original-Finale – durch die Tempi differenzierter und überlegt gegensätzlicher gestaltet würden, als man es manchmal hört.

Eine Methode muß noch erarbeitet werden, um eine solche Tempowahl bestimmen und koordinieren zu können. Die Zeitangabe einer vollständigen Aufführung, wie bei Temperleys Untersuchungen, zeigt zwar das Haupttempo an, jedoch nicht den Grad der Flexibilität. In jedem Fall besteht eine engere Beziehung zwischen Struktur und Wahl der Grundsclagzeit, genau wie die zwischen Struktur und Formung des musikalischen Gedankens. Wenn die Formung des Gedankens diejenige der Phrase, dann der Periode, des Abschnitts und schließlich der ganzen Struktur beeinflußt, so beeinflußt die Wahl der Schlagzeit die Wahl des Metrums –  $\frac{2}{2}$  eher als  $\frac{4}{4}$  zum Beispiel –, den „*ritmo di quattro battute*“ und so weiter. Für mich stellt das Versäumnis, die letzten strukturellen Implikationen seiner Tempotabellen zu realisieren, eine Unzulänglichkeit in der sonst beachtlichen Beckschen Dissertation dar. Da jede Tabelle zu schnelleren Tempi mit umfassenderen Schlagzeiten voranschreitet, so zeigen sie auch den Zug zu größeren rhythmischen Einheiten als struktureller Ausgangsrichtschnur. So schreitet seine Tabelle der  $\frac{2}{4}$ -Takte (unser Beispiel 1) von

<sup>85</sup> Tempi-Fragen werden in einem neuen anregenden Buch von E. Paolone, *La grande sconosciuta* „Große Sonate für das Hammerklavier op. 106“ di Ludwig van Beethoven (Cagliari 1977) nur am Rande berührt. Paolone wendet hauptsächlich ein, daß Beethoven gemeint habe, das „*Adagio sostenuto*“ sollte dem „*Scherzo*“ vorangehen, nicht folgen. Auf S. 140 und 153/54 verweist Paolone darauf, daß Beethovens Absichten sich mit meiner relativ schnellen Zeitangabe von 36–37 Minuten für die Aufführung der ganzen Sonate in zahlreichen Interpretationen decken dürften, einschließlich des „*Adagio sostenuto*“ (vgl. *The Sonata in the Classic Era*, <sup>2</sup>/New York 1979, S. 136 und 530). Allerdings stellt Paolone meine eigene Zeitangabe von 17 Minuten für das Schluß-„*Largo*“ und Fuge zusammen in Frage, die ich jedoch tatsächlich als „um 12 Minuten“ verstanden wissen wollte.

Viertel = 88 zu Halbe = 108 voran, und von trochäischen Einheiten (stark – schwach) pro Takt zu breiteren trochäischen Struktureinheiten von jeweils zwei Takten.

Bezüglich der wechselnden historischen Verhaltensweisen gegenüber dem Beethoven-Tempo lassen sich erkennbare Tendenzen weniger in der Wahl als in der Flexibilität des Tempos erkennen. Die übliche Vermutung lautet, daß die Tempi in den fast zwei Jahrhunderten seit Beethovens Kompositionsanfängen schneller wurden. Dies ist eine Vermutung, die gerade bis in die Tage Beethovens selbst zurückzuverfolgen ist. Türk schrieb 1802, daß das Allegro im Laufe der vorherigen fünfzig Jahre im Tempo immer mehr anzog<sup>86</sup>, A. B. Marx fand die Tempi 1863 „lebendiger“ als in Mozarts Tagen<sup>87</sup>, und ein gegenwärtiger Rezensent nennt die neuen jungen Pianisten „*lauter und schneller als je zuvor*“. Der Beweis ist jedoch nichts weniger als schlüssig. Bärbel Friege's umfangreiche Dissertation von 1970 über Trends der Interpretation der Klaviersonaten seit Beethovens Zeit<sup>88</sup> stellt keine metronomische Grundlage für den Vergleich auf, hinterläßt aber den Eindruck wechselnder Bevorzugungen, die einfach vom persönlichen Geschmack und von technischen Fähigkeiten abhängig seien. Rothschild's „Beweis“, daß Beethovens *Eroica* eine Stunde dauerte, als Beethoven sie dirigierte, 52 Minuten im Jahre 1921 und 46 Minuten „heute“ (1961), macht die Annahme wahrscheinlicher, daß der Durchschnitt immer rund fünfzig Minuten betragen hat<sup>89</sup> und stützt die allgemeinere Erfahrung, daß viele der Beethovenschen Metronomangaben noch von den meisten Interpreten, wenn überhaupt, als zu schnell und nicht als zu langsam empfunden werden. Temperleys Ergebnisse nicht folgerichtiger Unterschiede in der Wahl der Tempi zwischen damals und heute erscheinen zuverlässiger.

Es mag konsequentere Tendenzen in der Tempo-Flexibilität gegeben haben – wenn auch nur, weil Tempo-Festigkeit und -Freizügigkeit eine objektive und eine subjektive Einstellung bezeichnen, die in den Künsten wechselweise vorherrschen, was mit den Zyklen in Curt Sachs' *Commonwealth of Art*<sup>90</sup> in etwa übereinstimmt. Wenn es überhaupt einen Gipfel an Tempo-Flexibilität seit Beethoven gegeben hat, dann in den Vorschriften in der lang- und weitverbreiteten Ausgabe der Klaviersonaten von Lebert und Bülow, die 1871 zum ersten Mal veröffentlicht wurde<sup>91</sup>. Diese Ausgabe spiegelt sowohl den starken Einfluß Liszts als auch die allgemeine Praxis des folgenden Vierteljahrhunderts (oder mehr) wider. Dies läßt sich auch anhand einer

<sup>86</sup> In der zweiten Auflage seiner *Klavierschule*, nach Rothschild, *Performance*, S. 8.

<sup>87</sup> Marx, *Anleitung*, S. 62 (S. 105 in der ersten Auflage).

<sup>88</sup> Friege, *Beiträge*, an verschiedenen Orten.

<sup>89</sup> Rothschild, S. 9; Temperley, S. 330. Die Zeitauern einiger der neuesten Aufnahmen (1978) betragen durchschnittlich fünfzig Minuten. Vgl. J. Brauns ausführlichere, in den Schlußfolgerungen oft ähnliche Arbeit über historische Tempowechsel: *Beethoven's Fourth Symphony: Comparative Analysis of Recorded Performances*, in: *Israel Studies in Musicology I* (1978), S. 54–76.

<sup>90</sup> New York 1946.

<sup>91</sup> Vgl. Newman, *Checklist*, S. 516.



Welte-Klavierrolle des ersten Satzes von op. 90 nachprüfen, die Xaver Scharwenka um 1905 aufgenommen hat und die mittlerweile auf Schallplatte übertragen wurde<sup>92</sup>. Doch selbst zu Bülow's Zeit gab es auch objektive Ausgaben, die zu solcher Tempo-Flexibilität nicht ermutigten. Unter diesen war Theodor Steingräbers Pionierleistung, einen Urtext erarbeitet zu haben, der sich auf die frühesten Ausgaben der Sonaten stützte. Man beginnt zu vermuten, daß individuelles künstlerisches Temperament und athletischer Heldenmut die Wahl und Flexibilität des Tempos ebenso beeinflussten wie historische Verhaltensweisen.

\*

Unser problematisches Thema läßt so viel an Zusammenfassung und Schlußfolgerungen zu. Die größere Weite und emotionale Eindringlichkeit der Musik Beethovens an der Wende zum 19. Jahrhundert machte eine größere Verfeinerung in der Wahl wie auch in der Flexibilität des Tempos notwendig. Beethoven begrüßte Mälzels Metronom zumindest als Hilfsmittel für diese Verfeinerung, das im Prinzip bis heute unverändert geblieben ist. Weil Beethoven sich so viele Gedanken und Mühe mit den relativ wenigen Metronomangaben machte, die er hinterließ, sollten diese im ganzen als gültige Aufzeichnung seiner Absichten betrachtet werden. In Hermann Becks Methode werden Beethovens Metronomangaben mit Typen „*rhythmischer Charaktere*“ gleichgesetzt, die bestimmt werden von den vorherrschenden Notenwerten, der Taktangabe und der Tempo-Bezeichnung, wodurch Analogien zu Werken Beethovens möglich werden, für die keine Angaben vermerkt sind.

Jedoch bedarf Becks Methode einer zweifachen Erweiterung, um ihre volle und praktischere Anwendbarkeit zu erlangen. Erstens muß sie nicht nur für die schnellen, sondern auch für die gemäßigten und langsamen Tempi, bei denen Differenzierungsprobleme noch größer scheinen, erarbeitet werden. Zweitens müßten unter „*rhythmischem Charakter*“ mannigfaltige immanente Charakteristika wie harmonischer Rhythmus, strukturelle Dichte und Artikulation zusammengefaßt werden. Tempo-Flexibilität, die hauptsächlich eher ein Dehnen als ein Beschleunigen des Schlages erwiesenermaßen bedeutet, wird auch beträchtlich von diesen immanenten Charakteristika bestimmt. Beethoven scheint immer eine Vorliebe für Flexibilität gehabt zu haben, scheint sie aber hauptsächlich und in zunehmendem Maße in seinen späten Werken kultiviert zu haben. Gleichzeitig, wie die von ihm in Notenwerten auskomponierte „Flexibilität“ teilweise andeutet, gab er ihr nie in dem Maße nach, daß er die Spur des Grundtaktes und des Tempos aus den Augen verloren hätte (dies ist ein Punkt, der bisher noch nicht ausreichende Beachtung gefunden zu haben scheint). Beethovens zunehmend umfangreichere und komplexere Strukturen beeinflussen Wahl und auch Flexibilität des Tempos. Im Gegensatz zu der allgemeinen Annahme kann weder eine graduelle Beschleunigung noch irgendeine auffallende Änderung in

<sup>92</sup> The Classics Record Library WV 6633-2.



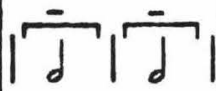
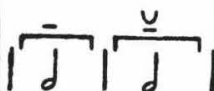
<sup>93</sup> Vgl. Newman, *Checklist*, S. 517.



der Wahl der Tempi seit Beethovens Tagen bestätigt werden. Wechselnde historische Verhaltensweisen, insbesondere vom Objektiven zum Subjektiven hin, haben wohl eher die Tempo-Flexibilität beeinflusst, wie es besonders für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten ist. Jedoch scheinen individuelle Geschmacksrichtungen die Flexibilität ebenso sehr beeinflusst zu haben.

Ganz sicher hatte die vorliegende Erörterung nicht zum Ziel, eine empfohlene Liste für spezifische Tempi und Grenzen der Flexibilität zu erstellen. Tempi zu finden, die allgemein passen, bleibt so schwierig wie immer. Was ich hoffe, ist, daß die Diskussion zu gegebener Zeit und an gegebenem Ort mehr Perspektiven und Begründungen liefert, auf die sich die individuelle Wahl und Flexibilität des Tempos in Beethovens Instrumentalmusik gründen kann.

## Beispiel 1

	1. Tempogruppe	2. Tempogruppe		3. Tempogruppe
Bewegungsgliederung				
Allegro	$\text{♩} = 96$ (op. 18, 2; 1. S.)	$\text{♩} = 120$ (op. 18, 1; 4. S.)	$\text{♩} = 69$ (op. 18, 2; 2. S.)	$\text{♩} = 84$ (op. 74; 4. S.)
In tempo d'Allegro		$\text{♩} = 126$ (op. 59, 1; 4. S.)		
A. ma non troppo		$\text{♩} = 132$ (op. 68; 3. S.)		
A. ma non troppo, un poco maestoso	$\text{♩} = 88$ (op. 125; 1. S.)		$\text{♩} = 66$ (op. 68; 1. S.)	$\text{♩} = 80$ (op. 60; 4. S.)
Allegro von brio			$\text{♩} = 72$ (op. 92; 4. S.)	$\text{♩} = 108$ (op. 67; 1. S.)
A. molto			$\text{♩} = 76$ (op. 55; 4. S.)	
A. molto e vivace			$\text{♩} = 88$ (op. 21; 4. S.)	
A. molto quasi presto			$\text{♩} = 92$ (op. 18, 4; 4. S.)	
Presto	$\text{♩} = 116$ ( $\text{♩} = 116$ ) (op. 55; 4. S.)		$\text{♩} = 92$ (op. 59, 1; 4. S.)	

Beispiel 2  
(Allegro ma non troppo; C)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Allegro ma non troppo'. The score is divided into four measures. The first measure starts with a treble clef and a 4-measure rest, followed by a melodic line. The second measure continues the melody. The third and fourth measures show a more complex melodic line with slurs and ties. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some chords and a (b) marking in the second measure. There are various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Orlando di Lasso und die Konstanzer Domkantorei

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts lassen sich verschiedentlich Verbindungen zwischen der bayerischen Hofkapelle in München und der Konstanzer Domkantorei nachweisen<sup>1</sup>. So kann es nicht überraschen, wenn auch Orlando di Lasso, der seit Ende 1556 oder Frühjahr 1557 der bayerischen Hofkapelle angehörte, zu dem Konstanzer Domkapitel und damit der Konstanzer Domkantorei in Beziehung trat.

Erstmals scheint dies im März 1583 der Fall gewesen zu sein; wie die auf uns gekommenen Münsterfabrikrechnungen überliefern, verehrte Orlando di Lasso dem Konstanzer Domkapitel Kompositionen, ein Vorgang, der am 29. März 1583 mit folgendem Eintrag festgehalten wurde: „Item 29. Martij hab ich meinem gn. herrnn Thumbdechant bezallt hattendt jre gnaden vonn der Buecher wegen, so der Bayerisch Componist Orlandus Componiert vnd ainem Ehrwürdigen ThumbCapittell Offeriert worden, gen Munchen zuuerehrung geschickht Nambllich 12 gulden muntz, vnd dann dem Bottenn ain gulden“<sup>2</sup>. Danach erhielt Lasso für seine Kompositionen vom Domdekan zwölf Gulden. Diese verhältnismäßig hohe Geldsumme berechtigt anzunehmen, daß der Komponist dem Domkapitel mehrere Drucke verehrt hat. Vermutlich handelte es sich um Motettensammlungen, die 1582 erschienen waren (1582ε, 1582ζ, 1582η, 1582θ), wobei besonders die dem Würzburger Bischof gewidmeten *Lectiones sacrae novem* (1582ε) in Betracht kommen<sup>3</sup>.

Im Dezember des Jahres 1587 sandte Orlando di Lasso – wie die Domkapitelprotokolle unter dem 18. Dezember 1587 vermerken – dem Konstanzer Domkapitel weitere Kompositionen: „Orlandus d. Lasso hab einem thumbcap. etliche gesanng zuogeschickht vnd ist dem Poten 1 gl. verehrt worden“<sup>4</sup>. Laut Domkapitelprotokoll vom 19. Februar 1588 mußte sich Lasso dieses Mal mit einem kleineren Geschenk begnügen: „Orlando d. Lasso. Sind ihme für obsteheennndt gesanng 4 g. verehrt worden“<sup>5</sup>. Welche Kompositionen der bayerische Hofkapellmeister

<sup>1</sup> Vgl. M. Schuler, *Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500*, in: AfMw 21 (1964), S. 268 (dazu M. Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Wiesbaden [1968], S. 309) und 272; ders., *Zur Überlieferung des „Choralis Constantinus“ von Heinrich Isaac*, in: AfMw 36 (1979), S. 152 ff.; zur Beziehung zwischen dem Konstanzer Domorganisten Hans Buchner und Ludwig Senfl siehe *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, III, hrsg. von E. Arbenz, in: *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*, Band 27 (3. Folge Band 7), 1900, Nr. 367, S. 42f.

<sup>2</sup> Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i. Br., Stiftungsarchiv (im Folgenden abgekürzt EBOSt), Konstanzer Münsterfabrikrechnungen 1582/83. Die Münsterfabrikrechnungen umfassen jeweils den Zeitraum vom St. Georgstag (23. April) des einen bis zum St. Georgstag des darauffolgenden Jahres. – Dem Erzbischöflichen Ordinariat Freiburg i. Br. schulde ich Dank für die freundliche Bereitstellung der Archivalien.

<sup>3</sup> Vgl. W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532 bis 1594*, Band 1, Kassel und Basel 1958, S. 554 ff.

<sup>4</sup> Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (im Folgenden abgekürzt GLA), 61/7245, pag. 326.

<sup>5</sup> GLA 61/7245, pag. 339.

übersandte, ist wiederum nur zu vermuten; möglicherweise hatte er das *Patrocinium musices* (1587δ) ausgewählt<sup>6</sup>, das dem Erzbischof und Kurfürsten von Köln gewidmet (Widmungsschreiben vom 1. August 1587) und wahrscheinlich im Herbst 1587 bei Adam Berg in München erschienen war<sup>7</sup>.

Den Konstanzer Münsterfabrikrechnungen zufolge gingen dem Domkapitel Anfang Dezember 1593, ein halbes Jahr vor dem Tod Orlando di Lassos, nochmals Kompositionen des bayerischen Hofkapellmeisters zu: „*Item me vß geben vff den 8 tag December des 93 jars dem Orlando de Laso von Muncken vß gehaiß meins Gnedigen Herrn Thumbdechant jme vererrt von wegen Ettlichen gesangen 4 dölpel thut iiii lb iiiißß*“<sup>8</sup>. Überbracht wurden die Gesänge dieses Mal nicht durch einen Boten, sondern durch einen Sohn Orlando di Lassos; wir erfahren dies aus dem Domkapitelprotokoll vom 10. Dezember 1593: „*Fabric soll die 4. taler bezalen, welche dise wochen dem iungen Orlandi sohn vmb gesang verehret worden*“<sup>9</sup>.

Dieser Eintrag muß zweifellos in Verbindung mit der obigen Eintragung aus den Münsterfabrikrechnungen gesehen werden. Das heißt: Der Sohn Orlando di Lassos erhielt die vier Taler (bzw. „*dölpel*“<sup>10</sup>) nicht für eigene Kompositionen – was der Quellentext, betrachtet man ihn isoliert, nahelegt –, sondern für die Gesänge seines Vaters. Welcher der Söhne Orlando di Lassos damals in Konstanz weilte, ist nicht auszumachen. Die Wendung „*dem iungen Orlandi sohn*“ läßt an Lassos jüngsten Sohn Ernst denken, der seit dem 1. Januar 1589 der bayerischen Hofkapelle angehörte und im Wintersemester 1593 an der Universität Dillingen immatrikuliert wurde<sup>11</sup>. Doch könnte auch Ferdinand sowohl als Rudolph di Lasso in Frage kommen, waren doch beide durch ihre zeitweilige Tätigkeit am Hohenzollernhof in Hechingen<sup>12</sup> mit Südwestdeutschland verbunden und mit den dortigen Verhältnissen vertraut.

Rudolph di Lasso ist wahrscheinlich im Januar des Jahres 1611 in Konstanz gewesen. Am 16. Januar scheint er die sechs Messen seines Vaters, die er 1610 herausgegeben hatte (1610α), persönlich dem Domkapitel überreicht zu haben. Jedenfalls bekam er für diese Messen zehn Taler. Die Konstanzer Domkapitelprotokolle halten diesen Vorgang mit folgenden Worten fest: „*Rudolphus Orlandus orlandi seligen Sohn verEhret ainem hochEhrw. Thumbcapl. etliche schöne Missa in Folio Regalj eingebunden, seyen Jme hingegen [freier Zwischenraum] zu verEhren vnd auß der Fabric zugeben, bewilliget worden*“<sup>13</sup>. Offensichtlich war dem Protokollanten die Geldsumme, die Rudolph di Lasso verehrt worden war, nicht bekannt; wir erfahren sie jedoch aus den Münsterfabrikrechnungen und dem Münsterzinsbuch: „*Item den 16 Jenner auß befelch weylandt herrn Orlandj son als er meinen G. herren 6 Meßen veereheret / geschenckht*

<sup>6</sup> Im September desselben Jahres hatte Orlando di Lasso dem Salzburger Domkapitel „*ain eingepundtenes Cantional mit ettlichen Magnificaten*“ durch einen Boten verehren lassen; für Wolfgang Boetticher (*Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, S. 111) besteht kein Zweifel, daß es sich dabei um das *Patrocinium musices* (1587δ) gehandelt haben muß.

<sup>7</sup> Vgl. Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 618ff.

<sup>8</sup> EBOSt Münsterfabrikrechnungen 1593/94.

<sup>9</sup> GLA 61/7246, fol. 198r.

<sup>10</sup> „*dölpel*“ hat die Bedeutung von Taler (vgl. *Schweizerisches Idiotikon*, Band 12, Frauenfeld 1961, Sp. 1758).

<sup>11</sup> Siehe *Die Matrikel der Universität Dillingen*, bearbeitet von Th. Specht, Band 1, in: *Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg*, Band 2, 1909–1911, S. 211; ferner Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 721 (Anm. 1).

<sup>12</sup> Ferdinand di Lasso stand von Juni 1585 bis Ende 1589 der hohenzollerischen Hofkapelle in Hechingen als Kapellmeister vor, während Rudolph di Lasso 1586/87 am dortigen Hof als Sänger und Organist nachzuweisen ist (vgl. E. F. Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance*, Kassel 1962, S. 225ff., 236, 239 und 275).

<sup>13</sup> GLA 61/7251, pag. 979, 1611 I 17.

10 Thaller 14 fl.“<sup>14</sup>, und „Item den 16 Jenner Orlandj son verheret als er meinen G. herren 6 meßßen geschenckh 10 Thaller 14 fl.“<sup>15</sup>.

Im Druck erschienene Kompositionen an geistliche und weltliche Fürsten, Domkapitel und Magistrate zu verehren, gehörte zum wirtschaftlichen Berufsverständnis eines Komponisten jener Zeit. Sofern ein Komponist nämlich den Druck seiner Werke selbst veranlaßte und er dabei nicht von einem Mäzen finanziell unterstützt wurde, mußte er in der Regel die Kosten auch selbst tragen und außerdem eine bestimmte Anzahl von Exemplaren käuflich erwerben<sup>16</sup>. Die entstandenen Auslagen hoffte er mit den Geldbeträgen zu decken, die ihm als Geschenke für Widmungen und Verehrungen zufließen. Falls der Komponist hingegen von seinem Verleger oder Drucker für erteilte Druckerlaubnis oder aus welchen Gründen auch immer Freiemplare erhielt, versuchte er diese auf dem Weg der Verehrung in klingende Münze umzusetzen. Letztendlich machte der Komponist durch Verehrungen auf sich aufmerksam und steigerte seinen Bekanntheitsgrad, was dem Verkauf anderer Kompositionen förderlich sein konnte. Allerdings durften die Komponisten nicht immer mit der Annahme und Honorierung ihrer Verehrungen rechnen. Denn dem Empfänger mochten diese Verehrungen gelegentlich recht lästig fallen, handelte es sich doch um eine kaschierte Art des Bettelns. Wie die Konstanzer Domkapitelprotokolle zeigen, hatte das Domkapitel keine Hemmungen, Verehrungen von weniger bekannten Komponisten abzuweisen<sup>17</sup>. Das Verhalten des Domkapitels Orlando di Lasso gegenüber war sicherlich durch das Ansehen des Komponisten bestimmt.

Wenngleich Verehrungen von Orlando di Lasso bislang nur mehr oder weniger zufällig archivalisch zu belegen sind<sup>18</sup>, darf aufgrund der uns vorliegenden Funde gleichwohl angenommen werden, daß Lasso von dem Vertriebsmittel der Verehrung in großem Stil Gebrauch gemacht hatte.

<sup>14</sup> EBOSt Münsterfabrikrechnungen 1610/11, pag. 70.

<sup>15</sup> EBOSt Münsterzinsbuch 1610/11, fol. 41<sup>v</sup>.

<sup>16</sup> So schrieb beispielsweise der Drucker Plantin in Antwerpen Jacobus de Kerle, der die Drucklegung seiner *Quatuor Missae* wünschte, „daß er um 18 fl oder etwas weniger jede Messe drucken und von jeder gedruckten Messe 6 Exemplare für 18 fl übergeben werde“. Nach dem 1582 erfolgten Druck mußte Jacobus de Kerle 12 Bücher Messen zum Preis von 72 fl. abnehmen (vgl. O. Ursprung, *Jacobus de Kerle [1531/32–1591]. Sein Leben und seine Werke*, Phil. Diss. München 1911, München 1913, S. 98f.). Vgl. dazu auch H. Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel 1962, S. 135ff. – Daß Orlando di Lasso beträchtliche urheberrechtliche Autorenhonorare bezogen habe, wie Pohlmann (*a. a. O.*, S. 139) behauptet, wäre erst noch im einzelnen zu beweisen.

<sup>17</sup> Siehe die folgenden Protokollauszüge. 1595 V 12: „Als h Christoff Erbtruchsess etc. Capellmaister Carolo Cremonese ain grosses gsangbuch ainem Ehw. T. capitul verehret, seyen Hymni vnd vesper etc. Conclusum: daruff zeschweigen, bis Carlin wider anmanet alßdann ists ime wider zegeben mit vermeldung dz ain T. capitul desse nit noturftug deßwegen er es verkauffen möge“ (GLA 61/7246, fol. 290<sup>r</sup>). – 1602 II 8: „Melchior Schram Componista welcher ainem Ehrw. Thumbcap: etliche muteten. ConClus: dass man sie Jme widerum soll zustellen, dan man gsänger gnüg ohne das“ (GLA 61/7248, pag. 332). – 1604 XII 31: „Herr Thó. Decan Zaigt weiters an, Eß habe Jme M: Marx, Sengerhern etliche Exemplaria von Magnificat vnd Salve Regina neben Pitt zuegestelt, es wolle es Capellmaister von Weingarthen ainem Thó.-Cap. verehrn, so doch Solche hern Praelato daselbst dediciert worden. Sein Jme widerum geben vnd zue gestelt worden, man bedorffe das gar nit“ (GLA 61/7249, pag. 381).

<sup>18</sup> Vgl. G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, N. F. 9, 1900, S. 274; A. Sandberger, in: *DTB V/2*, S. CVII f.; Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 164, 343 und 547; ders., *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, S. 5f., 8 (Anm. 21), 20, 111 und 112f.; Schmid, *a. a. O.*, S. 333; H. Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, Wiesbaden (1976), S. 18 (Anm. 14), 58 und 207f. (Anm. 97); ders., *Orlando di Lasso. Briefe*, Wiesbaden (1977), S. 261ff.



Leider hat sich weder der Notenbestand noch ein Repertoireverzeichnis der Konstanzer Domkantorei erhalten, so daß über die Lasso-Pflege am Konstanzer Münster im einzelnen nichts gesagt werden kann. Von den Verehrungen Orlando di Lassos und seines Sohnes Rudolph abgesehen sind jedoch noch einige Spuren zu verfolgen.

Auf die Wertschätzung Lassoscher Werke in Konstanz verweist ein Inventarverzeichnis vom 9. September 1606, das die Hinterlassenschaft des am 1. August 1606 verstorbenen Konstanzer Domherrn Conrad von Stadion<sup>19</sup> festhält. Danach fanden sich in der St. Luciuskapelle des von diesem Kanoniker bewohnten Domherrenhofs<sup>20</sup> neben Kompositionen von Johann Stadlmayr, Christian Erbach, Jacob Reiner und anderen „6. truckhte Orlandisch gsang“<sup>21</sup>. Da auch ein Positiv in der Kapelle vorhanden war<sup>22</sup>, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß hier an besonderen Festtagen die Gesänge der genannten Komponisten tatsächlich aufgeführt worden sind. Der Domherr Conrad von Stadion wird dazu Sänger und Sängerknaben der Domkantorei zur Mitwirkung verpflichtet haben<sup>23</sup>.

Eine andere Spur führt zu dem unweit von Konstanz gelegenen Benediktinerkloster Reichenau, das 1540 als freie Reichsabtei zu bestehen aufgehört hatte und dem Hochstift Konstanz inkorporiert worden war<sup>24</sup>. Damit stand das Kloster in direkter Abhängigkeit von der bischöflichen Administration. Zeitweilig wählten die Bischöfe von Konstanz das Kloster zu ihrem Aufenthaltsort<sup>25</sup>. Daß hier die Figuralmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde, belegt ein aus dem Kloster stammendes Chorbuch, das sich heute im Besitz der

<sup>19</sup> Zu Conrad von Stadion siehe GLA 61/7247, pag. 1; 61/7249, pag. 791, 1606 VIII 1; H. Reiners, *Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz*, Konstanz (1955), S. 497.

<sup>20</sup> Conrad von Stadion hatte die „S. Lucij Capell“ in dem Domherrenhof, den er von 1568 bis zu seinem Tod 1606 bewohnte, erbauen lassen und dotiert. Siehe GLA 61/7247, pag. 1; 61/7249, pag. 828, 1606 VIII 25, und pag. 565, 1605 VIII 13; *Konstanzer Häuserbuch*, Band 2, hrsg. von K. Beyerle und A. Maurer, Heidelberg 1908, S. 430 ff.

<sup>21</sup> GLA 5/343, 1606 IX 9, fol. 4<sup>v</sup>; veröffentlicht in: *Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden*, Band 1: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz*, bearbeitet von F. X. Kraus, Freiburg i. Br. 1887, S. 261 ff. Vgl. O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft 9, Kassel 1931, S. 72. – Ein anderes, undatiertes Inventarverzeichnis (GLA 5/343, „Ain verzeichnus aller sachen so d(er) her von stadion in sainer kapel hatt“), das sich inhaltlich größtenteils mit dem oben erwähnten Verzeichnis deckt, führt die „Orlandisch gsang“ nicht auf, sondern nennt statt dessen „6 Magnificat partes des Ferdinandi de laßo“. Sollten mit „Orlandisch gsang“ etwa die Magnificat Ferdinand di Lassos gemeint sein?

<sup>22</sup> GLA 5/343, 1606 IX 9, fol. 4<sup>v</sup>.

<sup>23</sup> Daß Conrad von Stadion sich als Musikfreund finanziell engagierte, wird aus den Domkapitelprotokollen ersichtlich: Auf seine Kosten durfte ein früherer Sängerknabe der Konstanzer Domkantorei, Balthasar Nachbaur, ab Mai 1605 bei Hieronymus Bildstein, dem Hoforganisten des Konstanzer Bischofs, das Orgelspiel erlernen (GLA 61/7249, pag. 479, 1605 V 6, und pag. 835, 1606 VIII 26). Auch errichtete von Stadion eine Stiftung, aufgrund derer nach seinem Tod in der St. Luciuskapelle alljährlich am Abend vor sechs Kirchenfesten „ain gesungen vesper, vnd an dem Tag der Fest ain gesungen Ambt choraliter oder Figuraliter“ von sechs Priestern, zwei Sängerknaben und einem Organisten gehalten wurden (siehe EBOSt Münsterfabrikrechnungen 1607/08 ff.).

<sup>24</sup> Vgl. H. Baier, *Von der Reform des Abtes Friedrich von Wartenberg bis zur Säkularisation (1427–1803)*, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, hrsg. von K. Beyerle, 1. Halbband, München 1925, S. 238 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Baier, *a. a. O.*, S. 244 und 247; GLA 61/7245, pag. 9.

Badischen Landesbibliothek Karlsruhe befindet<sup>26</sup>. Die Handschrift enthält neben Kompositionen von Homer Herpol<sup>27</sup> und anderen drei *Magnificat* von Orlando di Lasso. Es handelt sich dabei um ein vierstimmiges *Magnificat primi toni*<sup>28</sup> (M. 2, Erstdruck 1567γ), ein sechsstimmiges *Magnificat primi toni*<sup>29</sup> (M. 11, Erstdruck 1587δ) sowie ein vierstimmiges *Magnificat primi toni*<sup>30</sup> (M. 4, Erstdruck 1587δ). Für das erstgenannte *Magnificat* ist weder der Name des Schreibers noch der Zeitpunkt der Niederschrift überliefert; aufgrund der vorausgehenden und folgenden zeitlichen Angaben kann jedoch der Zeitpunkt der Eintragung zwischen 1585 und 1589 angesetzt werden<sup>31</sup>. Die Niederschrift der übrigen zwei *Magnificat* erfolgte im Jahre 1589 durch den Reichenauer Konventualen Frater Sebastianus Leinsenbollinus (Leinsenboll, Linsenboll)<sup>32</sup>, wie aus einem Vermerk am Ende eines jeden *Magnificat* hervorgeht<sup>33</sup>.

Bei der damaligen völligen Abhängigkeit des Klosters Reichenau vom Domstift Konstanz kann angenommen werden, daß die Vorlagen für die Kopien aus dem Notenbestand der Konstanzer Domkantorei stammten<sup>34</sup>. Offenkundig scheint mir dies im Fall der beiden *Magnificat* zu sein, die gedruckt 1587 im *Patrocinium musices* an die Öffentlichkeit gelangten.

<sup>26</sup> Mus. Hs. 10, gr. 2°, 125 Bl. Die Aufschrift des einem Missale des 14. Jahrhunderts zugehörigen Pergamentumschlags, der inzwischen abgelöst wurde (Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Frg. Aug. 201), lautet: „*Liber Monasterij / Augiae maioris / 1575*“. Vgl. *Die Handschriften der Großherzoglichen Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe VI, Die Reichenauer Handschriften*, Band 2, beschrieben und erläutert von A. Holder, Leipzig/Berlin 1914, S. 682.

<sup>27</sup> Vgl. M. Schuler, *Zur Biographie Homer Herpols*, in: *Mf* 18 (1965), S. 402f.; *Das Chorwerk*, Heft 128, hrsg. von M. Schuler.

<sup>28</sup> fol. 59<sup>v</sup>–62<sup>v</sup>. Neuausgabe bei C. Proske, *Musica Divina*, T. III, Regensburg 1859, S. 253ff.

<sup>29</sup> fol. 65<sup>v</sup>–71<sup>r</sup>. Wohl nach der vorliegenden Handschrift neu hrsg. von H. von St. Julien, Karlsruhe o. J. (1835).

<sup>30</sup> fol. 71<sup>v</sup>–77<sup>r</sup>.

<sup>31</sup> Auf fol. 58<sup>r</sup>, am Ende der Abschrift von sieben *Magnificat* Herpols, findet sich der Vermerk: „*Finiunt foeliciter Magnifi: Homeri Herpoll per manus F. Sebastianj Leinsenbollini, Anno 1585. I. Junij*“, und für fol. 62<sup>r</sup> (auf dieser Seite beginnt ein anonymes *Magnificat*) gilt der Hinweis auf fol. 65<sup>r</sup>: „*Anno Domini 1589 F(rater) S(ebastianus) L(einsenbollinus)*“.

<sup>32</sup> Sebastian Leinsenboll, gebürtig aus Überlingen am Bodensee, ist seit 1582 im Kloster Reichenau nachzuweisen und erhielt am 17. Dezember 1583 die Priesterweihe. Am 7. März 1591 zum Probst des Klosters Schienen ernannt, das damals gleichfalls dem Hochstift Konstanz inkorporiert war, verließ er am 15. Januar 1592 die Reichenau, um bis zu seinem Tod am 8. Januar 1621 diesem Kloster vorzustehen (siehe GLA 65/1099, fol. 129<sup>v</sup>–132<sup>r</sup>, 138<sup>r</sup> und 139<sup>r</sup>; 65/1098, fol. 75<sup>v</sup>).

<sup>33</sup> fol. 71<sup>r</sup>: „*F. S. L. 1589*“; fol. 77<sup>r</sup>: „*Anno D(omi)ni 1589 F. S. L.*“. Auf fol. 62<sup>v</sup>–65<sup>r</sup> steht ein anonymes 4- und 5st. *Magnificat octavi toni*, das einem Vermerk auf fol. 65<sup>r</sup> zufolge gleichfalls von Sebastian Leinsenboll 1589 kopiert worden ist. Meine frühere Annahme, daß diese Komposition Orlando di Lasso zuzuschreiben sei (vgl. *Mf* 18, S. 403, Anm. 28), läßt sich quellenkundlich nicht belegen.

<sup>34</sup> Besonders deutlich wird dieser Sachverhalt am Beispiel jener Kompositionen Homer Herpols, die nur in dem oben erwähnten Reichenauer Chorbuch überliefert sind: Denn auf welchem Weg sollte das Kloster an diese Gesänge gekommen sein, wenn nicht über Konstanz, wo Herpol von etwa 1568 bis zu seinem Tod Ende 1573 oder Anfang 1574 als Mitglied der Domkantorei wirkte (vgl. Schuler, *Mf* 18, S. 401f.). Die enge Bindung an die Konstanzer Domkantorei bezeugt ein Domkapitelprotokoll vom 22. August 1588, demzufolge im August 1588 zwei von den damals sechs Sängerknaben der Domkantorei offensichtlich zum Singen in das Kloster Reichenau geschickt wurden (GLA 61/7245, pag. 410).

Eben diesen Druck dürfte Orlando di Lasso im Dezember 1587 dem Konstanzer Domkapitel verehrt haben<sup>35</sup>. Wahrscheinlich diese Stimmbücher als Vorlage benutzend, fertigte Sebastian Leinsenboll im Jahre 1589 seine Abschriften an.

Wolfgang Boetticher erwähnt noch ein weiteres Reichenauer Chorbuch (Stiftsbibliothek Reichenau), das *Magnificat* von Orlando di Lasso enthalten und zwischen 1590 und 1600 angelegt worden sein soll<sup>36</sup>. Leider war es mir nicht möglich, Genaueres über dieses Chorbuch zu erfahren<sup>37</sup>.

Ein spätes Zeugnis für die Lasso-Pflege im Kloster Reichenau liefern die aus dem 18. Jahrhundert stammenden *Annales Augienses* des Paters Januarius Stahl. Danach sangen die Reichenauer Mönche noch im 18. Jahrhundert die Marienantiphon *Salve regina* in der Vertonung Orlando di Lassos<sup>38</sup>. Die Frage, um welches *Salve regina* Lassos es sich hier handelte, muß ebenso offen bleiben wie die Frage nach der Abhängigkeit vom Notenrepertoire der Konstanzer Domkantorei.

## Niccolò Jommelli (1714–1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom \*

von Wolfgang Hochstein, Hamburg

Mit dem Namen des Komponisten Niccolò Jommelli verbindet man für gewöhnlich Gedanken an die Blütezeit der Neapolitanischen Oper; auf diesem Sektor nämlich hat man die Stellung Jommellis etwa an den denkwürdigen „Reformen“ des gleichaltrigen Gluck gemessen, man hat in seinen Opern die Verarbeitung deutscher und französischer Einflüsse während seiner Präsenz am Württembergischen Hof nachgewiesen und dabei auch wechselseitige Verbindungen zum sinfonischen Stil der sogenannten „Mannheimer Schule“ erkannt. Solche Sachverhalte sind bereits mehrfach dargestellt worden, beispielsweise durch die grundlegende Arbeit von Hermann Abert und die neuere Dissertation von Audrey Lyn Tolkoff<sup>1</sup>, und in der Geschichte der Oper vor Mozart nimmt Jommelli demnach einen unbestreitbar bedeutenden Platz ein.

Völlig anders verhält es sich dagegen mit dem kirchenmusikalischen Oeuvre dieses Komponisten, denn obwohl er innerhalb aller seiner Dienstverhältnisse auch zum Schreiben

<sup>35</sup> Siehe oben S. 184.

<sup>36</sup> *Orlando di Lasso*, S. 833.

<sup>37</sup> Anfragen an Herrn Prof. Dr. W. Boetticher sowie an Herrn Th. Fehrenbach, Pfarrer an der früheren Klosterkirche in Reichenau-Mittelzell, blieben unbeantwortet.

<sup>38</sup> „*Hanc Antiphonam Marianam [= Salve regina] Monachi Augienses quotidie /. excepto triduo ante Pascha ./ post vespas in choro summi usque hodie decante consueverunt in contra puncto authore orlando di Lasso, Capello Magistro Monacensi in solemnitatibus Duplius I. vel II. clasis, et ex introducta jam consuetudine, etiam in anniversaria memoria B. Confratris nostri [= Hermannus Contractus] 19. Julij recurrente, post utrasque vespas ad predictam antiphonam adhibetur organum*“ (Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Clm 15015, fol. 249<sup>r</sup>–249<sup>v</sup>).

\* Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser bei der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft (Abteilung für Musikwissenschaft) im Oktober 1979 in Salzburg gehalten hat.

<sup>1</sup> H. Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908. A. L. Tolkoff, *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Diss. Yale University 1974.

geistlicher Werke verpflichtet war, haben diese seine Kompositionen bisher fast immer nur am Rande des allgemeinen Interesses gestanden und sind infolgedessen auch noch nicht einer zusammenfassenden Würdigung unterzogen worden. Dabei ist das kirchenmusikalische Schaffen Jommellis mit seinen Oratorien und Kantaten, mit Messen, Meßproprien, Psalmen, Antiphonen usw. durchaus vielfältig und derart umfangreich, daß es eine gründliche Beschäftigung lohnt; mit den liturgischen Kompositionen insbesondere befaßt sich meine in Vorbereitung befindliche Dissertation. Fragt man nach den Ursachen für eine solche Vernachlässigung dieses Kirchenmusik-Schaffens, so kann man einerseits darauf verweisen, daß schon Jommelli selbst sich in erster Linie als Opernkomponist verstand und daß die Bühnenerfolge sein damaliges Ansehen entscheidend ausmachten; andererseits dürfte es die seit dem 19. Jahrhundert weit verbreitete Geringschätzung der neapolitanischen Kirchenmusik schlechthin gewesen sein, welche einer Anerkennung der geistlichen Kompositionen Jommellis (und vieler seiner Zeitgenossen) bis heute im Wege stand, denn von dieser Musik hieß es, sie sei in der Art ihres Gebrauchs der Instrumente und der zum Teil äußerst virtuos geführten Solostimmen zu opernhafte-weltlich und daher für gottesdienstliche Verwendung ungeeignet. Dabei war die katholische Kirchenmusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts aber gerade durch ein Nebeneinander verschiedener Stilrichtungen gekennzeichnet, indem Kompositionen im konzertierenden Stil als durchaus gleichberechtigt neben jenen im *stile antico* angesehen wurden. Diese Bejahung des „modernen“ Stils wurde nicht zuletzt durch die Enzyklika *Annus qui* vom 19. Februar 1749 vollzogen, vorausgesetzt allerdings, Ehrfurcht und Würde des Gottesdienstes blieben gewahrt. Wenn Jommelli kurz nach Erlass dieser Enzyklika das Amt des Vizekapellmeisters an St. Peter in Rom angetragen wurde, dann beweist das nicht nur, daß man seine Kompositionen als im Einklang mit der kirchenmusikalischen Gesetzgebung empfand, sondern es wird daraus gleichzeitig die hohe Wertschätzung deutlich, die auch dem Kirchenmusiker Jommelli seinerzeit entgegengebracht wurde.

Als Jommelli sich im Jahre 1740 erstmals in Rom aufhielt, um dort seine Oper *Il Ricimero* aufzuführen, machte er bereits die Bekanntschaft des Herzogs von York, des letzten Stuart-Nachkommen, der als Geistlicher äußerst kunstverständlich und in kirchlichen Kreisen sehr einflußreich war. Am Ende dieses Jahrzehnts, nach Beendigung seiner Tätigkeit als Kapellmeister am Conservatorio d'Incurabili zu Venedig und im Anschluß an mehrere Opernproduktionen in verschiedenen Städten Italiens, kam Jommelli erneut nach Rom, wo in der Fastenzeit des Jahres 1749 seine beiden Oratorien *Giuseppe Glorificato in Egitto* (oder: *Giuseppe Riconosciuto*) und *La Passione* zur Aufführung kamen. Der Komponist widmete das letztgenannte Passions-Oratorium (Text von Metastasio) dem Herzog von York, der inzwischen zum Kardinal ernannt worden war. Über diesen lernte Jommelli den Kardinal Alessandro Albani kennen, seinerseits ein Vertrauter von Benedikt XIV., der von 1740 bis 1758 als Papst regierte.

Zur damaligen Zeit stand Pietro Paolo Bencini an der Spitze der Cappella Giulia, des Sängerkhores an St. Peter; Bencini jedoch war wegen seines Alters und infolge Krankheit den Aufgaben des Kapellmeisters offenkundig nicht mehr gewachsen, so daß es sich als notwendig erwies, ihm einen Vizekapellmeister an die Seite zu stellen. Dieser Posten als „Coadjutor“ (Mitarbeiter, Stellvertreter) wurde Jommelli angeboten, wobei sich anscheinend der Einfluß der Kardinäle York und Albani geltend machte und Jommelli am 20. April 1749 seine neue Stellung offiziell antreten konnte – „*non senza disgusto de' maestri di musica romani*“, wie es heißt<sup>2</sup>. Im Zusammenhang mit dieser Ernennung vollzog sich auch Jommellis Aufnahme in die römische Caecilienakademie, und diese Vorgänge – die geneidete Anstellung an St. Peter und die durch drei Gewährsleute satzungsgemäß bezeugte Aufnahme in die Caecilienakademie – sind im Laufe der Zeit durch mancherlei zum Teil recht böswillige Legenden und Anekdoten entstellt

<sup>2</sup> Marchese di Villarosa, *Memorie dei Compositori di Musica . . .*, Napoli 1840, S. 90.



worden<sup>3</sup>. Jommelli kam jedoch zunächst noch gar nicht dazu, seine Tätigkeit als Vizekapellmeister aufzunehmen, denn es wurde ihm ermöglicht – erneut durch Fürsprache seiner einflußreichen Gönner –, einen längeren Aufenthalt in Wien zu nehmen; dort traf er unter anderem mit Pietro Metastasio zusammen und gewann viele Eindrücke, die für seine späteren Opernschöpfungen von Bedeutung werden sollten. Erst im Frühjahr 1750 kehrte Jommelli nach Rom zurück, um sich von da an für die Dauer von etwa drei Jahren mit großem Engagement seinen kirchenmusikalischen Aufgaben zu widmen<sup>4</sup>. Obwohl offiziell nur Vizekapellmeister, kann man davon ausgehen, daß Jommelli sämtliche Rechte und Pflichten des Kapellmeisters wahrzunehmen hatte, denn Bencini war zwar nicht endgültig aus dem Dienst geschieden, hatte sich aber allem Anschein nach völlig zurückgezogen.

Die Cappella Giulia, der Jommelli nun als Maestro vorstand, umfaßte in ihrem Kernbestand 18 Sänger (sechs Sopranisten und jeweils vier Altisten, Tenoristen und Bassisten); der Chor wurde jedoch bei besonderen Gelegenheiten um ausgeliehene Kräfte erweitert. Als oberster Vorgesetzter der Cappella fungierte ein Präfekt, der „Canonico Prefetto“, welcher gegenüber den Sängern ebenso wie gegenüber dem Kapellmeister im Prinzip alle Vollmachten besaß und dabei sogar für die Auswahl der Musikstücke zuständig war. Letzteres oblag also nicht dem Kapellmeister, der zwar zu dirigieren, zu komponieren sowie für Einstudierung, Qualität und Ordnung des Chores Sorge zu tragen hatte, dies alles jedoch als „Ausführungsorgan des Prefetto“<sup>5</sup>.

Während seiner Amtszeit am Petersdom schrieb Jommelli etwa 40 Kompositionen über liturgische Texte<sup>6</sup>. Diese Werke, unter denen sich Chorsätze a cappella ebenso befinden wie Kompositionen für Chor und Solostimmen mit und ohne Orchester, sind zumeist mit Angabe ihres Entstehungsjahres überliefert; einige wenige Stücke davon sind unvollendet geblieben. Betrachtet man nun das von Jommelli vertonte Repertoire im Hinblick auf das Vorkommen verschiedener liturgischer Gattungen, so ist festzustellen, daß die meisten dieser Kompositionen ihren Platz in den Gottesdiensten des Offiziums haben, vorrangig in der Vesper. Diese Tatsache indessen erklärt sich leicht, denn die Vesper war zur damaligen Zeit der für musikalische Ausgestaltung bevorzugte Gottesdienst; an den Nachmittagen der Sonn- und Feiertage wurde sie festlich begangen. Zu den Bestandteilen einer Vesper gehören bekanntlich die Antiphonen und Hymnen, das *Magnificat* sowie insbesondere die Psalmen (Ausnahme: der 50. Psalm *Miserere*); dabei sind das *Magnificat* und die Psalmen als im Prinzip gleichbleibende Teile – trotz möglicher unterschiedlicher Zusammenstellungen der Psalmen – nicht an ein besonderes Fest gebunden, während im Gegensatz dazu die Antiphonen und Hymnen aus dem Proprium bestimmter Tage stammen und sich insofern auch oft genau datieren lassen, wie etwa der Hymnus *Aurea luce* zum Fest Peter und Paul (29. Juni) oder die Kompositionen zum Kirchweihfest, welches in S. Pietro am 18. November gefeiert wird<sup>7</sup>. Anderen Stunden des

<sup>3</sup> So behauptete man etwa, Jommelli habe sich einer Eignungsprüfung für das päpstliche Kapellmeisteramt unterziehen müssen und sei aus Angst vor dieser zunächst einmal bei Padre Martini in Bologna in die Lehre gegangen; mit Martini war Jommelli aber bereits 1741 zusammengetroffen.

<sup>4</sup> Jommelli verließ diese Stellung im Sommer 1753, um einem Ruf nach Stuttgart als Oberkapellmeister am Württembergischen Hof zu folgen.

<sup>5</sup> Eine ausgezeichnete Darstellung von Organisation und Aufgabenbereich der Cappella Giulia ist erst kürzlich von L. M. Kantner in seinem Buch *Aurea luce* (Wien 1979) unternommen worden; siehe dort S. 15.

<sup>6</sup> Meine Dissertation wird eine detaillierte Auflistung der Kompositionen aus dieser Epoche enthalten.

<sup>7</sup> Aus der Vesper des Kirchweihfestes vertonte Jommelli mehrere Antiphonen sowie den Hymnus *Urbs Jerusalem beata*.



Offiziums sind die *Lamentationes Jeremiae*, die *Responsorii per la Settimana Santa* sowie der mehrfach von Jommelli bearbeitete Psalm *Miserere* zuzurechnen, bestimmt für Nocturnen bzw. Laudes in der Karwochenliturgie.

Die zweite Gruppe neben diesen Offiziumskompositionen machen im Schaffen Jommellis an St. Peter die Meßproprien aus; hier sind Gradualien, Sequenzen und Offertorien vertreten – die ohnehin am häufigsten vertonten Gesänge aus dem Proprium Missae also. Auch diese Stücke sind, wie Antiphonen und Hymnen, an ein bestimmtes Tagesfest gebunden. Das Vorkommen derart vieler Propriumskompositionen unterscheidet denn auch – abgesehen von der größeren Quantität – das in Rom entstandene kirchenmusikalische Oeuvre Jommellis grundsätzlich von jenem aus seiner Zeit als Kapellmeister am Conservatorio d’Incurabili in Venedig: dort nämlich hatte er ausnahmslos Stücke festlich-repräsentativen Charakters geschrieben (z. B. Psalmen und ein *Te Deum*), während sein Schaffen für Rom offenbar weitgehend von der aktuellen Erfordernis, vom regelmäßigen Bedarf der Cappella Giulia bestimmt war. Man kann sich gut vorstellen, daß – wie es üblich war – die Kompositionen jeweils auf Anweisung des Prefetto hin entstanden, der für eine bestimmte Gelegenheit ein wahrscheinlich recht genau definiertes Stück in Auftrag gab. So finden sich hier neben groß angelegten Psalmvertonungen wie dem *Dixit Dominus F-dur* (für Doppelchor, sechs Solostimmen und Orchester) durchaus bescheidene Antiphonen (z. B. das *Domus mea* für zwei Solostimmen und B.c.); Kompositionen zu kirchlichen Hochfesten stehen neben solchen zu relativ unbedeutenden Anlässen (z. B. die Vertonungen von Graduale, Sequenz und Offertorium zum Pfingstfest oder das Graduale *Discerne causam meam* am Dienstag nach dem Passionssonntag), und sowohl archaisierender wie auch zeitgemäß-konzertierender Stil ist vertreten, allerdings mit deutlichem Übergewicht zugunsten des letzteren.

Auffallenderweise ist unter Jommellis Kompositionen dieser Epoche nicht ein einziges Meßordinarium zu finden. Dies mag damit zusammenhängen, daß es überhaupt nur wenige sicher beglaubigte Meßvertonungen von Jommelli gibt, nämlich eine *Kyrie/Gloria-Messe* in *F-dur* von 1745, zwei vollständige Ordinarien in *D-dur* (Messen von 1766 und 1769), ein einzelnes *Credo* in *D-dur* sowie das seinerzeit sehr berühmte *Requiem* von 1756. Trotz gewisser Andeutungen, die in Jommellis späterem Briefwechsel mit dem Portugiesischen Hof enthalten sind und die auf eine in Rom entstandene Messe schließen lassen, war es mir bisher nicht möglich, ein solches Werk eindeutig zu identifizieren<sup>8</sup>.

Als weiteres Problem soll das Vorhandensein der Kompositionen Jommellis im Archiv der Cappella Giulia hier angesprochen werden. Zu den Verordnungen, denen die Kapellmeister an S. Pietro unterstanden, gehörte es, daß sämtliche für die Cappella Giulia geschriebenen Kompositionen in ihren Besitz überzugehen hatten, denn: „*Die Musikbestände der Cappella Giulia wurden mit einer Art Tabu eifersüchtig gehütet: das Ausleihen, auch nur das Nachhausenehmen ohne Genehmigung war unter schwere Strafen gestellt; außerdem waren alle Kompositionen eines Maestro, die er auftragsgemäß für die Gottesdienste in S. Pietro schreiben mußte, kontraktlich als Eigentum des Archivs der Cappella sichergestellt*“<sup>9</sup>.

Demzufolge müßte dieses Archiv – es ist heute als Fondo in der Biblioteca Apostolica Vaticana eingelagert – eigentlich eine relativ lückenlose Dokumentation des dortigen kirchenmusikalischen Lebens ermöglichen. Tatsächlich jedoch ist nicht einmal die Hälfte aller für St. Peter verfaßten Kompositionen Jommellis im Archiv der Cappella Giulia erhalten, ein Umstand, der mit den beschriebenen damaligen Vorschriften schwer in Einklang zu bringen

<sup>8</sup> Der größtenteils erhaltene Briefwechsel wurde von Marita McClymonds im 2. Band ihrer Dissertation *Niccolò Jommelli: The Last Years* veröffentlicht (Diss. University of California, 1978).

<sup>9</sup> Kantner, *Aurea luce*, S. 30.

ist<sup>10</sup>. Am leichtesten erklären kann man sich dabei das Fehlen der unvollendet gebliebenen Stücke<sup>11</sup>, denn diese sind mit Sicherheit nicht aufgeführt und infolgedessen wohl auch nicht archiviert worden. Ferner ist zu konstatieren, daß die mit Orchester besetzten Werke ausnahmslos nicht unter den Beständen des Archivs anzutreffen sind, was die Vermutung nahelegen könnte, dieser Ausschluß wäre allein auf Grund der „modernen“ Besetzung erfolgt. Dem widerspricht aber nicht nur die oben erwähnte Anerkennung der zeitgemäßen Kirchenmusik durch die Enzyklika *Annus qui*, sondern gleichfalls die Tatsache, daß die Konzeption für eine Komposition jeweils mit dem Präfekten abgestimmt und von ihm wohl auch gutgeheißen worden ist. Darüber hinaus läßt das besagte vatikanische Archiv einige lediglich mit Generalbaß besetzte Werke ebenso vermissen – darunter Stücke im konzertierenden Stil neben solchen im *stile antico*<sup>12</sup> –, so daß die Orchesterbesetzung nicht die einzige Ursache für das Fehlen so vieler Kompositionen Jommellis im Fondo der Cappella Giulia sein kann. Trotz mancher Bedenken angesichts der intendierten vollständigen Erhaltung der Cappella-Giulia-Bestände kann man das Nicht-Vorhandensein all dieser Werke letztlich wohl doch nur darauf zurückführen, daß die fehlenden Stücke – womöglich in Geringschätzung ihres Wertes – in späterer Zeit aus dem Archiv ausgeschieden worden sind; bei der Konsequenz, mit welcher sämtliche orchesterbesetzten Kompositionen betroffen wurden, ist jedenfalls ein zufälliges Verlorengehen auszuschließen. Soweit allerdings Jommellis Kompositionen für St. Peter im Archiv der Cappella Giulia erhalten sind, verfügen sie über ein durchweg reichhaltiges Aufführungsmaterial; die meisten dieser Manuskripte wurden anscheinend von zeitgenössischen römischen Kopisten abgefaßt, doch sind auch vier Autographe vorhanden<sup>13</sup>. Da die Partituren und Stimmensätze allesamt mit dem Stempel des Archivs versehen sind, kann daraus auf tatsächlich stattgefundene Einstudierungen und Aufführungen geschlossen werden<sup>14</sup>.

Solche Aufführungen von Kompositionen Jommellis in St. Peter sind leider nur selten durch Berichte oder Beschreibungen dokumentiert; der naheliegende Grund dafür ist in der ausschließlich gottesdienstlichen Funktion dieser Stücke zu sehen. Angesichts solcher „Informationsdefizite“ gehört ein Artikel, der am 4. Juli 1750 im römischen *Diario ordinario* erschien, zu den wenigen existierenden und daher besonders bemerkenswerten zeitgenössischen Zeugnissen. Der Artikel berichtet in ziemlich ausführlicher Form über die Feiern zum Fest Peter und Paul, und dabei heißt es unter anderem:

„In diesem Jahr wurde der Festtag zum Gedächtnis der Apostel in St. Peter wieder mit außerordentlicher Prachtentfaltung und Lichterfülle begangen; ein silberner Leuchter war mit großen Kerzen geschmückt. Die Musik der Vesper wurde von 200 Personen aufgeführt, darunter Sänger und Instrumentalisten, mit elf Orgeln und dem Echo(chor) auf dem Gesims der Kuppel. Die virtuosen Kompositionen wurden von Niccola Jummella [Jommelli] geleitet, dem Vizekapellmeister der Basilika“<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Die im Archiv der Cappella Giulia fehlenden Jommelli-Kompositionen sind aber sämtlich in anderen Bibliotheken nachzuweisen, etwa in der Bibliothek des Conservatorio di Musica „S. Pietro a Majella“ in Neapel.

<sup>11</sup> Das betrifft die Psalmen *Confitebor tibi G-dur* und *In convertendo G-dur*, außerdem das Graduale *Propter veritatem* und das Offertorium *Domine Deus in simplicitate*.

<sup>12</sup> Der Psalm *Credidi* (im *stil moderno*) oder die *Responsorii per la Settimana Santa* (im *stile antico*) wären hier als Beispiele zu nennen.

<sup>13</sup> Jommelli-Autographe im Archiv der Cappella Giulia sind die Antiphonen *Bene fundata est C-dur*, *Bene fundata est B-dur*, *Juravit Dominus G-dur*, sowie der Psalm *In convertendo D-dur*.

<sup>14</sup> Vgl. Kantner, *Aurea luce*, S. 31.

<sup>15</sup> „Ancora la festa celebrata in S. Pietro per l'occasione medesima è stata in quest'anno di una magnificenza straordinaria, accresciutasi l'illuminazione attorno la Confessione de SS. Apostoli, ed appostavi una grande lampada d'argento arricchita di molti cornucopj con grosse cande. La musica del Vespro fù numerosa di 200. persone tra voci, ed istromenti, con undici Organi, e l'Eco sul Cornicione della Cuppola; dirette le virtuose Composizioni dal Sig. Niccola Jummella Maestro

Aus Anlaß des Heiligen Jahres 1750 wurde das Fest der Apostelfürsten gerade in St. Peter mit besonderem Aufwand gefeiert; dem Bericht zufolge hat man keine Mühe gescheut, um mit beträchtlichem Einsatz an Kosten und Personal die Kirche großartig auszuschnücken und so auch eine äußerst prunkvolle musikalische Gestaltung des Vespertagesdienstes zu ermöglichen. Hieran waren unter Leitung von Jommelli rund 200 Musiker beteiligt, die auf mehrere Chöre verteilt waren und dabei von Instrumenten – elf Orgeln! (= Positive) – begleitet wurden. Für Echowirkungen wurde sogar die Kuppel des Petersdomes mit einbezogen, und in die damalige „monumentale“ Aufführungspraxis erhalten wir somit einen instruktiven Einblick. Zum Vergleich dürfte interessant sein, daß Giuseppe Ottavio Pitoni in dem vorangegangenen Jubeljahr 1725 nur rund 60 Ausführende, im Jahre 1741 immerhin schon etwa 90 Musiker zur Verfügung hatte, die ebenfalls mehrchörig im Raum plaziert waren unter Einbeziehung der Kuppel<sup>16</sup>. Bis zu Jommellis Zeit war der Aufwand noch einmal beträchtlich gesteigert worden; daß solche musikalischen Darbietungen von imponierender Wirkung gewesen sein müssen, kann man sich gut vorstellen.

Wenngleich in dem Zitat keine Titel der aufgeführten Kompositionen genannt wurden, läßt sich unschwer rekonstruieren, daß Jommellis Hymnus *Aurea luce* eines dieser Stücke gewesen sein muß, denn das insgesamt erhaltene Aufführungsmaterial<sup>17</sup> entspricht genau der Beschreibung im *Diario*: so wurde die eigentlich nur mit zwei Solostimmen, Doppelchor und Generalbaß besetzte Komposition durch Verdoppelung der jeweiligen Klangkörper und ihre räumlich getrennte Aufstellung zur Vierchörigkeit erweitert, wobei man einen der Chöre in der „Kuppel“ plazierte und auf diese Weise den gesamten Kirchenraum in die Klangentfaltung einbezogen hatte; tatsächlich sind sogar die Stimmen für genau elf Orgeln vorhanden – der Berichterstatter hatte also nicht übertrieben! –, und die Stimme der Ersten Orgel ist mit Datum und Anlaß beschriftet<sup>18</sup>. Es ist nicht auszuschließen, daß bei derselben Gelegenheit, von der hier die Rede war, noch weitere aus dem Jahre 1750 stammende Werke Jommellis zur Aufführung gelangt sind. Hier könnte besonders das *Magnificat* in Frage kommen, bei dem die Einrichtung des Stimmenmaterials<sup>19</sup> ziemlich genau dem genannten Hymnus *Aurea luce* entspricht. Darüber hinaus ist auch aus den Aufführungsmaterialien der meisten anderen im Archiv der Cappella Giulia befindlichen Kompositionen Jommellis auf eine Wiedergabe zu schließen, die in prächtiger Klangentfaltung alle sich bietenden Möglichkeiten auszunutzen verstand: Chöre wurden oftmals verdoppelt, dabei zur Erzielung räumlicher Wirkungen getrennt aufgestellt und von mehreren Generalbaßgruppen begleitet. – Noch mehr als 30 Jahre nach dem geschilderten Ereignis bestätigt Carl Friedrich Cramer eine ähnliche Aufführungspraxis, die er 1782 in Rom beobachten konnte; obwohl das Aufgebot an Musikern etwa die gleiche Größenordnung wie in der Jahrhundertmitte aufwies, haben die Darbietungen die Zuhörer jetzt offenbar in geringerem Maße beeindruckt, und Cramer befand den Chor bereits für zu klein. Er schreibt:

„Die zweite merkwürdige Music, die ich hier gehört habe, ist am St. Peterstage in der Vesper. Acht Orgeln, 16 Contrabässe, 64 Violoncelle und Fagotte accompagnieren 180 Sängern. Dieser erstaunliche Chor ist für die Kirche noch zu klein, und man hört beynahe nur ein bloßes Gesause. Die Musik soll größtentheils von Jomelli seyn“<sup>20</sup>.

Somit haben uns aus mehreren unterschiedlichen Perioden des 18. Jahrhunderts Angaben über die Aufführungspraxis an S. Pietro vorgelegen; vieles spricht dafür, daß sich die Amtszeit Jommellis durch eine besonders wirkungsvolle musikalische Prachtentfaltung hervorgetan hat.

di Cappella Coadiutore della Basilica“ (*Diario ordinario* Num. 5142, Rom, 4. Juli 1750).

<sup>16</sup> Vgl. S. Gmeinwieser, *Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter G. O. Pitoni*, in: *KmJb* 57 (1973), S. 69–78.

<sup>17</sup> Cappella Giulia VI=53.

<sup>18</sup> „Anno Jubilei / 1750 / Die 29 Junij“.

<sup>19</sup> Cappella Giulia VI=58.

<sup>20</sup> C. F. Cramer, *Magazin der Musik*, 1. Jahrgang 1783, S. 159.



## Zur Frage der Wiederholung von Scherzo und Trio in Beethovens fünfter Sinfonie\*

von Egon Voss, München

Wie selbstverständlich wird der dritte Satz von Beethovens fünfter Sinfonie überall so gespielt, daß nach dem Trio statt eines getreuen *Dacapos* des Scherzos sogleich dessen codahaft veränderte und verkürzte Wiederaufnahme mit ihrer Vorbereitung des Übergangs zum Finale folgt<sup>1</sup>. Die übliche Menuett- oder Scherzoform, A-B-A, mit ihrer tongetreuen Wiederholung des A-Teils wird also nicht voll realisiert. So ungewöhnlich das ist, so anstandslos wird es gemeinhin hingenommen. Dabei zeigt doch ein Blick ins Autograph der Partitur, daß Beethoven – wenn auch vielleicht nicht von Anfang an – beabsichtigt hat, nach dem Trio sowohl das Scherzo als auch das Trio zu wiederholen und erst an diese Rekapitulation das anzuschließen, was heute üblicherweise schon dem ersten Vortrag des Trios folgt. Auf diesen Tatbestand nachdrücklich hingewiesen zu haben, ist das Verdienst der Arbeit *Quellenstudien und satztechnische Untersuchungen zum dritten Satz aus Beethovens c-moll-Sinfonie*<sup>2</sup> von Claus Canisius. Der Autor verfährt freilich auch die These, daß die Wiederholung von Scherzo und Trio Beethovens endgültiger Wille gewesen sei, den man bis heute permanent mißachtet habe.

Wenn feststeht, daß Beethoven die Wiederholung von Scherzo und Trio beabsichtigt hat – und am entsprechenden Befund in der autographen Partitur gibt es nicht den geringsten Zweifel –, dann stellt sich die Frage, wie es möglich war, daß Beethovens Absicht so gründlich verkannt worden ist. Die Antwort, die Canisius darauf gibt, ist falsch, da sie von einer Voraussetzung ausgeht, die gänzlich unwahrscheinlich ist. Canisius hält ein „*Versehen beim Notenstich*“<sup>3</sup>, nämlich das „*Übersehen der Wiederholungsanweisungen durch den Notenstecher*“<sup>4</sup>, für den Grund, warum Beethovens Intention unbekannt blieb. Der Gedanke an einen Stichfehler liegt nahe, weil im Erstdruck zwischen den Takten 237 und 238 zwei zusätzliche Takte stehen, die sich – hat man Beethovens Wiederholungsabsicht vor Augen – unmißverständlich als *prima-volta*-Takte zu erkennen geben, und die mit den Takten 2 und 3 des Scherzos identisch sind:



Der Notenstecher hätte demnach zwar die Noten gestochen, nicht aber das Wiederholungszeichen und die Kennzeichnung als *prima volta*; außerdem hätte er vergessen, die Takte 239–240 als *seconda volta* zu bezeichnen. Das erscheint auf den ersten Blick plausibel. Indessen war der Erstdruck der Sinfonie kein Partiturdruk, in dem man sich einen solchen Fehler vorstellen könnte, sondern ein Stimmendruck. Der Notenstecher hätte folglich den Fehler, den alle Stimmen ohne Ausnahme und ohne die geringste Abweichung aufweisen, 21 Mal machen müssen – eine Möglichkeit, die nicht die geringste Wahrscheinlichkeit besitzt, ganz gleich auch, ob man annimmt, es habe lediglich ein einziger Stecher am Erstdruck gearbeitet oder es wären

\* Für ihre Hilfe möchte ich den Herren Martin Staehelin, Sieghart Brandenburg und Hans-Werner Kühnen herzlich danken.

<sup>1</sup> Peter Gülkes Neuausgabe der Partitur (Leipzig 1978, Edition Peters Nr. 9605 T), die die Wiederholung von Scherzo und Trio enthält, hat daran bislang ebensowenig geändert wie Pierre Boulez' Schallplatteneinspielung (CBS).

<sup>2</sup> Heidelberg 1966.

<sup>3</sup> Ebda., S. 159.

<sup>4</sup> Ebda., S. 25.

deren mehrere gewesen. Im übrigen hätte der Stecher nicht nur diesen Fehler konsequent 21 Mal machen müssen, sondern noch einen zweiten, nämlich zu Beginn des Scherzos; denn die von Beethoven intendierte Wiederholung beginnt nicht mit dem Anfang des Satzes, was ein zusätzliches Zeichen überflüssig gemacht hätte, sondern erst mit Takt 4. Dort hat Beethoven in der autographen Partitur ein Wiederholungszeichen und die Ziffer 1 (für *prima volta*) eingetragen. Hätte Canisius recht, so müßte der Notenstecher auch diese Anweisung konsequent 21 Mal ausgelassen haben.

Daß sich Canisius mit der Erklärung als Stichfehler zufrieden gegeben hat, verwundert; denn in der allerdings seit 1945 verschollenen Partiturabschrift aus dem Besitz von Breitkopf & Härtel, die man bis vor kurzem immer als Stichvorlage des Erstdrucks angesehen hat, und die auch von Canisius nicht anders bewertet worden ist, war nach der Mitteilung Georg Schünemanns – im Vorwort seiner Faksimileausgabe des Partiturotographs<sup>5</sup> – der Notentext der fraglichen Stelle genau so enthalten, wie ihn der Erstdruck mitteilt. Canisius hätte also viel eher einen Abschreibfehler annehmen müssen als einen Stichfehler. Indessen steht auch der Annahme eines Versehens beim Abschreiben, verursacht also durch den Kopisten, mehreres entgegen.

Eine wichtige Quelle für die fünfte Sinfonie sind einige handschriftliche Stimmen, die man mit der Uraufführung des Werks in Zusammenhang zu bringen pflegt<sup>6</sup>. Sie befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien<sup>7</sup>. Von den insgesamt 12 Stimmen (5 Violine I, 1 Violine II, 3 Viola, 3 Violoncello e Basso) kommen allerdings für die Uraufführung nur zwei in Frage, eine Viola- und eine Violoncello e Basso-Stimme<sup>8</sup>. Die übrigen sind jünger und Abschriften von diesen beiden oder von anderen, nicht mehr erhaltenen Stimmen. Das Indiz dafür, daß es sich bei der Viola- und der Violoncello e Basso-Stimme um mutmaßliches Uraufführungsmaterial handelt, sind die Takte 5, 24, 128, 252 und 482 des ersten Satzes, die Fermatenverlängerungstakte im Hauptmotiv, die Beethoven erst während oder nach der Uraufführung eingefügt hat. So wie sie in der autographen Partitur fehlen, in die sie Beethoven im übrigen auch nicht nachgetragen hat, so fehlen sie in der ursprünglichen Niederschrift der beiden genannten Stimmen. In beiden ist die Fermatenverlängerung nachträglich eingefügt worden, während die übrigen Stimmen sie von vornherein enthalten. Die Viola-Stimme weist darüberhinaus noch ein Merkmal auf, das sie direkt mit der autographen Partitur verbindet: In beiden Quellen, in der Viola-Stimme wie in der autographen Partitur, steht am Ende des Scherzos, vor Beginn des Trios, ein wie die Zahl 88 aussehendes Zeichen – Indiz für die besondere Nähe dieser Stimme zur autographen Partitur, wenn nicht für unmittelbare Abhängigkeit.

In beiden Stimmen ist die Wiederholung von Scherzo und Trio vollständig und ohne Fehler ausgeschrieben. Das beweist, daß Beethovens Intention, Scherzo und Trio zu wiederholen, vom Kopisten der Stimmen (oder dem Kopisten der Quelle, auf der sie fußen) richtig verstanden worden ist. Man kann also nicht argumentieren, Beethovens unübersichtliches Partiturotograph

<sup>5</sup> *Beethoven. Fünfte Symphonie*. Nach der Handschrift im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, hrsg. von G. Schünemann, Berlin 1942, S. 37f.

<sup>6</sup> Vgl. Kinsky-Halm, S. 159 und: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, hrsg. von K. Dorfmueller, München 1978, S. 319.

<sup>7</sup> Signatur XIII 6149.

<sup>8</sup> Faksimile-Wiedergabe von acht Seiten der Violoncello e Basso-Stimme, und zwar aus Scherzo und Trio bei H. C. Robbins Landon, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich 1970, S. 104f. Weitere mutmaßliche Uraufführungsstimmen befinden sich in der Musikabteilung des Národní Museums Prag. Vgl. Gülke, Kommentar, S. 76f.



graph habe den Fehler in der Stichvorlage gleichsam zwangsläufig provoziert, wie Schünemann meinte<sup>9</sup> und auch Gülke im Kommentar zu seiner Neuausgabe der Partitur suggeriert<sup>10</sup>.

Es kommt hinzu, daß die Wiederholung von Scherzo und Trio in der autographen Partitur nicht nur durch Zeichen und Ziffern angezeigt ist, sondern auch noch durch einen unmißverständlichen verbalen Zusatz: „*Si replica allegro con trio . . .*“. Ein Mißverständnis hinsichtlich der Wiederholung erscheint daher fast ausgeschlossen. Im übrigen müßte man für einen Abschreibfehler ein ähnlich konsequentes und daher unwahrscheinliches Versehen annehmen wie für einen Stichfehler; denn ausgelassen wurde ja ein ganzer Komplex von Zeichen und Anweisungen, nämlich das Wiederholungszeichen im zweiten Takt der *prima volta*-Takte, die Kennzeichnung der *prima* und *seconda volta*-Takte und die verbale Wiederholungsanweisung; außerdem hätte der Kopist auch noch das Wiederholungszeichen zu Beginn von Takt 4 übersehen.

Wahrscheinlicher ist, daß die Wiederholungsanweisung nachträglich oder schon während der Abschrift wieder eliminiert worden ist, dabei aber vergessen wurde, auch die *prima volta*-Takte zu streichen. Die Anweisung aber zu dieser fehlerhaft ausgeführten Korrektur könnte nur auf den Komponisten selbst zurückgehen. Leider ist die Stichvorlage, die nach Shin A. Kojima<sup>11</sup> nicht – wie bisher immer angenommen – mit der seit 1945 verschollenen Abschrift aus dem Besitz von Breitkopf & Härtel identisch ist, nicht erhalten, so daß sich die Vermutung nicht am Objekt selbst bestätigen läßt. Als Indiz dafür aber, daß es sich so verhält, wie beschrieben, kann die Tatsache gelten, daß der Verleger sich veranlaßt sah, im März 1809 während des Stiches bei Beethoven anzufragen, ob im dritten Satz der Sinfonie nicht zwei Takte zu viel stünden<sup>12</sup>. Man muß wohl annehmen, daß der Stichvorlage die Eliminierung der Wiederholungsanweisung noch anzusehen war, daß Verleger, Lektor oder Stecher folglich den ursprünglichen Sinn der zwei Takte erkannten und in Konsequenz dessen ihre Anfrage an den Komponisten richteten. Die beiden Takte wurden für überzählig gehalten, weil man sie als *prima volta*-Takte erkannte, die bei einem Verzicht auf Wiederholung naturgemäß zu entfallen haben. Daß die Verlagsanfrage der Hinweis des aufmerksamen Lektors auf eine kompositorische Unstimmigkeit war, hat dagegen wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Sie unterstellt dem Verleger oder seinem Lektor ein viel zu hohes kritisches Bewußtsein. Daß der Sinn der überzähligen Takte durchaus nicht allgemein erkannt wurde, insbesondere auch nicht von Fachleuten, beweist die anhaltende Diskussion um Sinn und Bedeutung dieser Takte im 19. Jahrhundert<sup>13</sup>.

Beethoven hat den verbalen Zusatz sowie die Wiederholungszeichen und die *prima* und *seconda volta* nicht zugleich mit der Niederschrift der Partitur geschrieben, sondern zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen. Es ließe sich denken, daß die Stichvorlage angefertigt worden ist, bevor diese unmißverständlichen Nachträge eingefügt worden sind. Indessen lassen sich, stellt man sich die Partitur ohne die Nachträge vor, zwar allerhand Mißverständnisse und Fehler denken, kaum aber der, den der Abschreiber angeblich gemacht hat. Es mutet höchst seltsam an, daß der Abschreibfehler ausgerechnet zur Aneinanderreihung der *prima* und *seconda volta*-Takte geführt haben soll.

Beethoven selbst wurde, spätestens im August 1810, auf den Fehler im Erstdruck aufmerksam und schrieb seinem Verleger am 21. August des Jahres jenen berühmten, oft

<sup>9</sup> A. a. O., S. 37f.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 45.

<sup>11</sup> Shin Augustinus Kojima, *Probleme im Notentext der Pastoralsymphonie op. 68 von Beethoven*, in: *Beethoven-Jb.* 1973/77, S. 232f.

<sup>12</sup> Beethoven bezog sich in seinen Briefen an Breitkopf & Härtel vom 28. März 1809 und vom 15. „*Herbstmonath*“ [September] 1810 auf diese Anfrage (*Beethovens Sämtliche Briefe*, hrsg. von A. C. Kalischer, Band 1, Berlin/Leipzig 1906, S. 261 und 336).

<sup>13</sup> Sie ist dargestellt bei Canisius, S. 29–55.

zitierten Brief, in dem er die Streichung der überzähligen Takte verlangte<sup>14</sup>. Dieser Brief wurde im Jahre 1846 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zum ersten Male abgedruckt<sup>15</sup>. Man nahm ihn als Beethovens letztes Wort in der Sache und spielte die Sinfonie seither so, wie sie allgemein bekannt ist. Claus Canisius hingegen bezweifelt, daß es sich bei Beethovens brieflicher Korrekturanweisung um eine echte Autorenentscheidung gehandelt habe, getroffen in voller Einsicht in die Sachlage und im Bewußtsein dessen, was sie bedeutet. Nach Canisius hatte Beethoven im August 1810, zwei Jahre nach Abschluß der Komposition bzw. der Partitur, längst vergessen, was er ursprünglich im Sinn gehabt hatte, und er beruft sich auf einige einschlägige Fälle, in denen Beethoven tatsächlich entfallen war, wie seine Intention einmal ausgesehen hatte. Auch Beethovens bekannte Selbstbeichtigungen in Sachen Korrekturlesen werden als Argumente angeführt. Beethoven hätte danach also nicht mehr erkannt, daß die beiden zusätzlichen Takte die *prima volta* für eine Wiederholung von Scherzo und Trio waren, und seine Anweisung, diese Takte zu streichen, wäre folglich lediglich die Eliminierung zweier überflüssig scheinender Takte gewesen, nicht aber eine Entscheidung gegen die Wiederholung von Scherzo und Trio.

Dem ist mehreres entgegenzuhalten. Es erscheint kaum glaublich, daß Beethoven den ursprünglichen Sinn der beiden zusätzlichen Takte nicht erkannt haben soll. Zum einen unterscheiden sich diese Takte deutlich von den folgenden, denen sie zwar melodisch, nicht aber in der Artikulation gleichen. Beethoven konnte also nicht annehmen, der Stecher habe irrtümlich eine Verdoppelung vorgenommen. Zum anderen handelt es sich nicht um ein Detail von so geringer oder auch spezifischer Bedeutung, daß es sich mit den authentischen Beispielen Beethovenscher Vergeßlichkeit auf eine Stufe stellen ließe. Und weiter: Ist es nicht ein Indiz für die richtige Einschätzung, daß Beethoven in seinem Brief vom 21. August 1810 die Streichung der *prima volta*-Takte anordnete und nicht die der beiden anderen? Sollte es purer Zufall sein, daß der vergeßliche Beethoven die Takte der *seconda volta* stehenzulassen verlangte?

Man muß die richtige Einschätzung der Takte durch den Komponisten vor allem dann annehmen, wenn man wie Canisius der Meinung ist, daß die Fünfteiligkeit des Scherzo-Satzes ein Stilmerkmal des mittleren Beethoven sei und daher die Wiederholung von Scherzo und Trio einen wesentlichen Bestandteil der Komposition darstelle. Sowohl in Bezug auf die Bedeutung, die Canisius der fünfteiligen Form zumißt, als auch hinsichtlich des Rangs, der nach seiner Darstellung dem Verfahren für den gesamten mittleren Schaffenszeitraum Beethovens zukommt, trifft die Argumentation mit der Vergeßlichkeit Beethovens am Ziel vorbei. Gerade wenn Beethoven die Fünfteiligkeit so wichtig war, hätte er erkennen müssen, welchen Sinn die beiden zusätzlichen Takte ursprünglich hatten; denn daß der Satz im Erstdruck drei- statt fünfteilig ist, konnte ihm nicht entgehen. Dann aber ist seine Korrekturanweisung nichts anderes als eine Entscheidung gegen die Wiederholung. Im anderen Falle aber muß man sagen, daß es mit der Wichtigkeit der fünfteiligen Form nicht weit her sein kann.

Wäre der Fehler weniger ausgefallen, so daß man ihn für einen Abschreibfehler halten könnte und nicht zwangsläufig als das Resultat einer unzulänglich ausgeführten Korrektur nehmen müßte, die wiederum nur durch den Komponisten selbst veranlaßt worden sein kann, dann wäre noch eine ganz andere Erklärung möglich. Es könnte nämlich sein, daß Beethoven die Frage, ob Scherzo und Trio wiederholt werden sollten, gar nicht so wichtig gewesen ist. Zwar intendierte er die Wiederholung, wie die autographe Partitur zweifelsfrei beweist<sup>16</sup>, aber als er sah, daß er nicht richtig verstanden worden war, war er bereit, es dabei zu belassen, und korrigierte nur den

<sup>14</sup> *Briefe*, S. 331.

<sup>15</sup> AMZ vom 8. Juli 1846, Sp. 461f. mit Faksimile von Beethovens Brief. Faksimile der Zeitungsseite bei Canisius, S. 163.

<sup>16</sup> Auf die Frage, ob Beethoven die Wiederholung von Anfang an intendiert hat, gibt die autographe Partitur jedoch keine Antwort.

aus dem Mißverständnis entstandenen Fehler. Dahinter könnte eine sehr handfeste Einschätzung der Wiederholung stehen, nämlich ihre Bewertung als reine Verlängerung des Satzes. Beethoven hätte dann in der Wiederholung lediglich ein quantitatives Verändern des Satzes gesehen, nicht aber ein qualitatives, wie Canisius so selbstverständlich annimmt.

Diesen Gedanken legt der folgende Sachverhalt nahe. Im Februar des Jahres 1816 kündigte der Verlag S. A. Steiner und Comp. neben Partitur und Stimmen der 7. und 8. Sinfonie noch fünf Übertragungen dieser Werke für unterschiedliche Besetzungen an, von denen er in einer „Pränumerations-Anzeige“ behauptete: „Sämmtliche diese Ausgaben werden unter der unmittelbaren Revision ihres Schöpfers Herrn Ludwig van Beethoven vollendet“<sup>17</sup>. Unter diesen Ausgaben war auch eine Übertragung der 7. Sinfonie für Streichquintett. Sie enthält das Scherzo nicht fünfteilig wie die Sinfonie, sondern lediglich dreiteilig. Das weist daraufhin, daß Beethoven durchaus nicht auf der Fünfteiligkeit bestanden hat, die Auslassung der Wiederholung von Scherzo und Trio zumindest tolerierte. Auf die 5. Sinfonie angewendet hieße das, daß man Scherzo und Trio wiederholen kann, die Wiederholung jedoch durchaus nicht obligatorisch ist.

<sup>17</sup> Die Kenntnis dieses Textes verdanke ich Herrn Dr. Otto Biba, Wien.

---

## BERICHTE

---

### Bundesfachgruppe Musikpädagogik München 18. bis 20. Oktober 1979

von Klaus Körner, Köln

Die 3. Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik im Oktober 1979 in München stand unter dem Thema: *Künstlerische Praxis und Musiklehrerausbildung*. Das Programm erwies sich vollgespickt mit Veranstaltungen, deren Themen ihre Aktualität kaum verleugneten. So kam gleich am ersten Abend das Kernthema zur Sprache: *Zum Stellenwert der künstlerischen Praxis in der Musiklehrerausbildung* (Referenten: W. Gruhn, W. Roscher, W. Abegg, Leitung: Gisela Distler-Brendel), und schon zeichnete sich das Spannungsfeld ab, wurde doch der Musiklehrer einerseits in die Nähe des Künstlers gerückt, andererseits im Sozialfeld Musik gesehen. In der Diskussion wurden zudem die Mängel in der Absicherung der künstlerischen Ausbildung sichtbar, wie sie an den Wissenschaftlichen Hochschulen zumeist durch Unterrichtsaufträge anstelle hauptamtlicher Lehrer gegeben sind. Die Forderung nach einer unlöslichen Verbindung von Kunst und Wissenschaft erwies sich keinesfalls als so selbstverständlich, wie sie im Bezug auf den Lehrerberuf angenommen werden dürfte. Die Einschätzung des Instrumentallehrers seitens landespolitischer Kulturinstitutionen zeigte sich bestürzend am Beispiel Baden-Württemberg; entspricht doch an den dortigen Pädagogischen Hochschulen seine Funktion einseitig einer Hilfskraft, die den Dozenten unterstützt, nicht hingegen etwa der Wegbereitung zu umfassender Ausbildung oder gar dem Ziel künstlerischer Gestaltungsfähigkeit.

Daß in der instrumentalen resp. gesanglichen Ausbildung des zukünftigen Musiklehrers Bemühen um Annäherung dringlich ist, wie es in institutionellen Bindungen, ob beispielsweise Musikhochschule oder Pädagogische Hochschule, zutage tritt, verdeutlichten die beiden Themen: *Ziele der Instrumentalausbildung* (Referenten: N. Delius, H. Rose, E. Sellheim, Grete Wehmeyer, Leitung: G. Weiß) und *Ziele der Gesangsausbildung* (Referenten: Charlotte Lehmann, Ricarda von Löfen, W. Jochims, Leitung: S. Helms), wobei es zugleich auch um die bei Studienbeginn zu stellenden Anforderungen ging, so z. B. um das Problem der Eignungsprüfung, die den Gepflogenheiten einer Wissenschaftlichen Hochschule eigentlich widerspricht.

Weiter standen zur Diskussion: *Improvisation – Anspruch und Realität* (Referenten: C. Thomas, N. Fr. Hoffmann, E. Jost, S. Fink, Leitung: W. Pape) und *Künstlerische Praxis in der Gruppe* (Referenten: E. Frey, E. Krefft, G. Rebscher, R. Schnabel, W. Träger, Leitung: K. Velten). Wurden Wege zur Improvisation im Rahmen des Jazz oder gar mittels außermusikalischer Anregungen, wie sie in der Polyästhetik zusammenfließen, aufgezeigt, so galt das musikpädagogisch-methodische Bestreben grundweg der Weckung einer Emotionalität, die allzulange durch rationalistische Denkvorgänge überlagert, wenn nicht sogar bewußt unterdrückt wurde. Die Aufmerksamkeit immer erneut auf die Befähigung zum spontanen Reagieren im musizierenden Miteinander zu lenken, auf Reaktionen, die sowohl rational wie auch gefühlsbedingt sind, entspricht ohne Zweifel einem besonderen Anliegen unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Daß sich hier gleichfalls jene wesentliche Möglichkeit kreativer Selbsterfahrung und Selbstdarstellung zeigt, bedürfte an sich keiner Erwähnung. Die rationale und emotionale Erfahrung eines musikalischen, ja gemeinhin eines künstlerischen Prozesses biegt jene Gefahr der Sterilität ab, wie sie bei einer einseitig auf das Produkt gerichteten Beachtung vorliegt.



Unbestreitbar ist die Notwendigkeit des Ensemblespiels – instrumentaliter wie vocaliter –, zeigen sich doch die Früchte in der Befähigung zum musikalischen Einordnen und in der persönlichen Erfahrung, die wohl der Weitergabe an die Schüler vorausgesetzt werden muß. Abermals steht der Realisierung die fehlende Einsicht der für den Studienablauf zuständigen Behörden im Wege: es fehlt an Lehrenden.

In der Schlußdiskussion unter dem Thema *Bildungspolitische Aspekte* (Referenten: G. Noll, Chr. Richter, D. Zimmerschied, Leitung: W. Gieseler) konnte Übereinstimmung in der Sicht bemerkt werden, daß auf künstlerische Praxis grundsätzlich nicht verzichtet werden kann, zugleich aber auch deren Ausrichtung auf berufliche Praxis berücksichtigt werden muß. Sollen diese Ziele unserer Gesellschaft zugute kommen, so genügt nicht allein die von Chr. Richter betonte Reformstrebigkeit der Schulmusikabteilungen an den Musikhochschulen; viel aktueller erscheint mir das Bemühen um eine erhebliche Annäherung der Studienabläufe an Musikhochschulen und Wissenschaftlichen Hochschulen. Hier zeigt sich das wesentliche Ziel des Bestrebens um Kooperation nach allen Seiten, das sich auch in dem Beschluß niederschlug, den Kontakt zwischen Hochschul- und Künstlerprofessoren weiterhin zu fördern, ja zu intensivieren.

Auf der Tagung wurde „*Zum Problem der künstlerischen Ausbildung an den Wissenschaftlichen Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland*“ eine Resolution verabschiedet, deren Text sich im gleichen Wortlaut auch der Deutsche Musikrat auf seiner 20. Generalversammlung im Oktober 1979 zu eigen gemacht hat. Hierin fordert „*die Bundesfachgruppe Musikpädagogik . . . von den zuständigen Länderministerien, daß innerhalb der Musiklehrerausbildung an Wissenschaftlichen Hochschulen im künstlerisch-praktischen Bereich der Unterricht wenigstens in den wichtigsten Fächern durch hauptamtliche Lehrkräfte erteilt wird, wie dies seit eh und je an allen deutschen Musikhochschulen der Fall ist.*“

## Im Jahre 1979 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen\*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a.M., Freiburg i.Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

### Nachtrag 1978

**Saarbrücken.** Peter Matthias SCHOLL: Die Improvisation im Musikunterricht der Schule. Ihr Weg aus dem deutschen Philanthropismus in die Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts.

### 1979

**Berlin.** Freie Universität. Marek BOBÉTH: Borodin und seine Oper „Fürst Igor“. Werkgeschichte – Analyse – Konsequenzen.

**Berlin.** Technische Universität. Christine BÖCKER: Johannes Eccard. Leben und Werk. – Donald PREUSS: Signalmusik. – Ulrich SCHMIEDEKE: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti.

\* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.



**Berlin.** Pädagogische Hochschule. Liviu von BRAHA: Die Entwicklung elektroakustischer Mittel in der Rock-Musik seit 1967. Untersuchungen zur unterrichtlichen Relevanz der elektroakustischen Aufbereitung von Musik.

**Erlangen.** Alexander ASTERIADES: Die Lieder für Solostimme und Klavier von Ludwig Thuille.

**Frankfurt a.M.** José M. GARCÍA-LABORDA: Studien zu Schönbergs Monodram „Die Erwartung“ op.17. – Joachim SCHLICHTE: Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

**Freiburg i. Br.** Christoph von BLUMRÖDER: Studien zum Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. – Karin ERNST: Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts. – Richard HAUSER: Felice Romani – Gaetano Donizetti – „Anna Bolena“. Zur Ästhetik politischer Opern in Italien zwischen 1826 und 1831.

**Freiburg i. Ue.** Yves CORBOZ: Domenico Belli et sa contribution au „stile recitativo“ et „rappresentativo“.

**Gießen.** Hans G. BASTIAN: Der Einfluß musikunterrichtlicher Lernprozesse auf Urteile Jugendlicher über Neue Musik. Eine sozialpsychologische Untersuchung bei 11jährigen.

**Hamburg.** Folkert FIEBIG: Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. – Michael HURTE: Gesichtspunkte audio-visueller Konvergenzen. Experimente – Grenzen – Möglichkeiten. – Manfred SCHANDERT: Das Problem der originalen Instrumentation des Boris Godunow von M. P. Mussorgsky. – Manfred STAHNKE: Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten „Tropé“ der Dritten Klaviersonate. – Rainer TSCHECHNE: Zur Aktualgenese und Messung musikalischen Erlebens. Ein Beitrag zur Untersuchung musikinduzierter Stimmungsveränderungen.

**Heidelberg.** Marlene SCHMIDT: Zur Theorie des musikalischen Charakters.

**Köln.** Antonio BISPO: Die katholische Kirchenmusik in der Provinz Sao Paulo zur Zeit des brasilianischen Kaiserreiches (1822–1889). – Fritz BUTZBACH: Studien zum Klavierkonzert Nr.1, *Fis-moll*, op.1 von S. V. Rachmaninov. – Ingeborg DOBRINSKI: Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. – Gerda Laube: Das alttestamentliche und neutestamentliche musikalische Gotteslob in der Rezeption durch die christlichen Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts. – Rüdiger SCHUMACHER: Die Suluk-Gesänge der Dalang im Schattenspiel Zentraljavas. – Gabriel M. STEINSCHULTE: Die Ward-Bewegung. Studien zur Realisierung der Kirchenmusikreform Papst Pius X. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. – Ulrich TANK: Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620–1790. – Ulrich THIEME: Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs. Einflüsse und Wandlungen. – Martin WEBER: Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns. – Erika WEBER-ANSAT: Arnold Mendelssohn (1855–1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik.

**München.** Issam EL-MALLAH: Die Pass'e mezzi und Saltarelli aus der Münchner Lautenhandschrift von Jacomo Gorzanis. – August GERSTMEIER: Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. – Reinhard SCHULZ: Zum Verhältnis Konstruktion – Ausdruck in den Kompositionen Anton Weberns. – Roswitha STELZLE: Der musikalische Satz der Notre-Dame-Conductus.

**Münster.** Robert WERNER: Modell kommunikationstheoretisch begründeter Musikanalysen.

**Oldenburg.** Niels KNOLLE: Populäre Musik in Freizeit und Schule. Eine textkritische Untersuchung der musikpädagogischen Literatur seit 1945. – Thomas OTT: Zur Begründung der Ziele des Musikunterrichts. Ein Beitrag zum Selbstverständnis der Musikdidaktik.

**Salzburg.** Anthony MERENI: Die Chorwerke Luigi Dallapiccolas. Eine ästhetische Analyse der veröffentlichten Chormusik des Komponisten.

**Tübingen.** Ryuichi HIGUCHI: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten zu Trauerfeiern und zu anderen nicht an das Kirchenjahr gebundenen Bestimmungen. Edition und Kritischer Bericht.

**Wien.** Manfred ANGERER: Musikalischer Ästhetizismus. Analytische Studien zu Skrjabins Spätwerk. – Elisabeth ASCHBÖCK: Die Sonaten von J. H. Schmelzer. – Renate BRANTL: Das Klavierlied von Julius Bittner (1874–1939). – Clemens HELLSBERG: Ignaz Schuppanzigh (Wien 1776–1830). Leben und Wirken. – Visnutep SILAPABANLENG: Studien zur Klavierhumoreske zwischen Robert Schumann und Max Reger. – Patricia VELIKAY: Analyse des Briefwechsels Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal bis einschließlich der „Frau ohne Schatten“. – Johannes WILDNER: Die Symphonien von Franz Schmid. – Angelika WILDNER-PARTSCH: Das Operschaffen A. Zemlinskys.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*GEORG REICHERT: Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Martin JUST. Tutzing: Hans Schneider 1977. 157 S.*

Georg Reichert ist vor allem durch umfangreiche und inhaltsreiche Aufsätze hervorgetreten, Aufsätze, die nicht selten an für Musikwissenschaftler entlegener Stelle erschienen sind. Es ist daher höchst begrüßenswert, daß nunmehr eine Auswahl davon – und gerade der weniger leicht zugänglichen – gesammelt vorliegt. Die Sammlung spiegelt einige der Hauptthemen von Reicherts wissenschaftlichen Arbeiten. Da ist zunächst die historische Konditionierung des musikalischen Kunstwerks, die Einsicht, daß die einzelne Komposition erst in ihren historischen Bezügen wirklich verständlich wird. Der erste der Aufsätze (*Vom Anteil der Geschichte am Wesen der Musik*), Reicherts Antrittsvorlesung in Würzburg, hat dies zum Thema – aber auch der letzte (*Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer*, mit dem er an seine Dissertation von 1935 anknüpft) weist eindringlich darauf hin: „Solange wir im Einzelwerk nur den ‚individuellen Einfall‘ sehen, vernachlässigen wir den Geschichtsfaktor. Seine Berücksichtigung, die Beobachtung der Tradition und der in ihr begründeten typischen Gestaltungselemente, braucht doch keineswegs die Wertschätzung der persönlichen künstlerischen Leistung des großen Meisters zu beeinträchtigen“ (S. 148–149). Dies die letzten Sätze des Aufsatzes und damit auch der ganzen Sammlung.

Aus diesem Bewußtsein der historischen Konditionierung des großen Einzelwerkes erklären sich Reicherts ebenso ausdauernde wie mühselige Forschungen zu den musikalischen Eigenheiten einzelner Landschaften, insbesondere des schwäbischen Raumes. Diese Arbeiten sind die Grundlage für den für das *Ellwanger Jahrbuch 1958–1959* geschriebenen Beitrag *Der nordostschwäbische Raum in der Musikgeschichte*, der das

Musikleben in der schwäbischen Provinz, insbesondere in der Fürstprobstei Ellwangen, anschaulich schildert.

Immer wieder aber geht es Reichert um die Beziehungen von Sprache und Literatur zur Musik. Für das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* schrieb er den Artikel *Literatur und Musik*, einen Überblick über die „sprachlich-musikalischen Zusammenhänge in der Vokalmusik“, über die „literarischen Einflüsse in der Instrumentalmusik“ und schließlich über das „Musikalische und Musikverwandte in Sprache und Literatur“. Drei weitere Aufsätze zeigen, was Reichert an diesem Thema besonders fesselt: Die Rückwirkung der Musik auf die Sprache, die Strukturierung literarischer Formen durch die Musik.

In dem 1949 in der *Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* erschienenen Aufsatz *Strukturprobleme der älteren Sequenz* zeigt Reichert, wie die einmal gegebene Melodie einer Stammsequenz nicht nur die bis dahin rätselhafte „Wortgruppengliederung“ (die Zäsurstellen in den Parallelversikeln), sondern auch die syntaktisch-logische und die stoffliche Gliederung beeinflusst. Um ganz etwas ähnliches geht es in dem für die Gedenkschrift Jacques Handschin (1962) geschriebenen Beitrag *Wechselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts*. Wie die Sequenzen entstehen ja auch Motetten vielfach durch Neutextierung präexistenter Musik. So prägt die musikalische Struktur den Text in den Gattungen der „Tropus-“ und der „Klausel-motette“ – in weitem Umfang läßt sich ähnliches aufgrund vorgegebener differenzierter Formmodelle auch für die sogenannte „freie“ Motette nachweisen.

Strukturelle Veränderung des Textes aus musikalischen Erwägungen ist endlich auch das wesentliche Merkmal der „Credo-Messe“, jenes Messentypus, in dem im „Credo“

das Wort „credo“, verbunden meist mit einem charakteristischen musikalischen Motiv, vor verschiedenen Glaubensartikeln wiederkehrt, den Satz so auf ein Grundmotiv immer wieder zurückbeziehend. Das Verfahren ist bekannt aus Mozarts Messen KV 192 und 257, aber auch noch aus Schuberts großen Messen D 678 und D 950. In dem bereits erwähnten Beitrag (für das *Mozart-Jahrbuch* 1955) geht Reichert diesem Messentypus nach und zeigt, daß die „Credo-Messe“ (der Begriff kann sich übrigens auf den Titel der Fuxschen *Missa Credo in unum Deum* stützen) einen festen Platz „in der Wiener kirchenmusikalischen Tradition des 18. Jahrhunderts“ besitzt.

Dankbar ist der Benutzer für eine dem Sammelband beigegebene Bibliographie der Schriften, Aufsätze, Lexikonartikel, Rezensionen und Editionen Reicherts.  
(August 1979) Walther Dürr

*Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Silke LEOPOLD, Volker SCHERLISS und Wolfgang WITZENMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1976). 329 S., 2 Facs., zahlr. Notenbeisp. (Analecta musicologica. 17.)*

Der 17. Band der erst 1963 begonnenen Publikationsreihe der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts enthält zehn Beiträge, die sich größtenteils mit der italienischen, kaum aber mit der italienisch-deutschen Musikgeschichte beschäftigen. Dem Titel des Bandes entspricht eigentlich nur der Aufsatz von Martin Ruhnke über das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock. Der Verfasser untersucht anhand quantifizierender Analysen Stilelemente des italienischen Rezitativs in „Doppelvertonungen“, wobei er u. a. zu der Erkenntnis gelangt, daß J. S. Bachs Rezitativstil „selbständiger und reicher, aber auch erregender und dramatischer“ sei als der seiner italienischen und deutschen Zeitgenossen. – Italienisch-deutschen Bezügen geht in sublimiertem Sinn

auch Wolfgang Osthoff in seinem Beitrag *Pfützner – Goethe – Italien* nach, in dem er das Silla-Liedchen aus dem I. Akt von Pfützners Oper *Palestrina* auf eine unvollständige Vertonung eines Goethe-Gedichtes (*O gib, vom weichen Pfühle*) zurückführt, die sich unter den autographen Materialien zum *Palestrina* befindet (seit 1970 in der Bayerischen Staatsbibliothek München). – Die anderen Aufsätze des Bandes sind fast ausschließlich italienischen Themen gewidmet: Max Lütolf stellt eine bisher unbekannte Sammelhandschrift aus dem ehemaligen Bestand der römischen Basilica di S. Maria in Trastevere vor (seit kurzem im Archivio storico del Vicariato, Rom), die u. a. ein singular überliefertes, zweistimmiges *Salve regina* aus dem 14. Jahrhundert enthält. – Klaus Fischer untersucht den Vincenti-Druck *Alcuni salmi . . . di V. de Grandis, posti in spartitura da Filippo Kesperle* von 1625 (= RISM A/I/3, Nr. G 3483). Als den Autor der Spartierungen, der aus der Retrospektive der römischen Schule de Grandis kontrapunktisches Unvermögen vorwirft, vermutet Fischer Romano Micheli. – Howard E. Smithers Aufsatz über *Carissimi's Latin Oratorios: their Terminology, Functions, and Position in Oratorio History* ist in Zusammenhang mit seiner 1977 veröffentlichten Geschichte des Oratoriums entstanden und ergänzt frühere Arbeiten des Verfassers; eine Bibliographie und Discographie der lateinischen Oratorien Carissimis rundet den Aufsatz in willkommener Weise ab. – Gordana Lazarevich zeigt an zwei Intermezzi aus dem frühen 18. Jahrhundert Möglichkeiten der zeitgenössischen Pasticcio-Technik auf; das Thema hat die Verfasserin bereits 1970 in ihrer Columbia-Dissertation ausführlich abgehandelt. – In einem quellenorientierten Aufsatz beschreibt Rudolph Angermüller Salieris „Gesellschaftsmusik“, d. h. jene Kanons, Duette, Terzette etc., die für gebildete Dilettanten zur eigenen Unterhaltung geschrieben wurden. Das beigegebene *Verzeichnis von Salieris Gesellschaftsmusik* (S. 165–181) hätte aber nach Meinung des Rezensenten weggelassen werden können, da die meisten der 335 Nummern schon in der 1971 veröf-



fentlichten Dissertation des Verfassers aufgelistet sind. Von den unter den Buchstaben „A“ und „B“ aufgeführten 34 Kompositionen sind beispielsweise nur vier Titel, die dem Verfasser nach Erscheinen seiner Dissertation bekannt geworden sind! – Schließlich untersucht der in Rom lebende Historiker Helmut Goetz anhand neuen Quellenmaterials die Beziehung Pietro Mascagnis zu dem Faschistenführer Benito Mussolini. Nach Goetz beruhte das Verhältnis der beiden Männer im wesentlichen auf gegenseitiger Sympathie, persönlichem Interesse und romantischem Patriotismus. Mascagnis politische Naivität habe aber dem Autor der *Cavalleria rusticana*, der mit Hilfe Mussolinis das Teatro lirico und damit sein eigenes Werk vor dem Vergessen retten wollte, eher geschadet als geholfen.

Den durchweg gehaltvollen Aufsätzen schließen sich drei bibliographische Arbeiten an, die den Band sinnvoll ergänzen: Friedrich Lippmann bietet einen Katalog der Handschriften der Musiksammlung des Fürstenhauses Massimo in Rom, in dem unter zahlreichen Abschriften weltlicher Werke des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts autographe Briefe von Donizetti und Rossini sowie zwei (schon Smijers bekannte) Stimmbücher aus dem 16. Jahrhundert auffallen. – Silke Leopold steuert eine *Bibliographie der italienischen Literatur zur Szenographie des Musiktheaters* bei, die zweckmäßig nach Traktaten, Katalogen, Gesamt- und Einzeldarstellungen gegliedert ist. – Iain Fenlon schließlich veröffentlicht Nachträge zu Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, die in die 1977 erschienene Neuauflage des „Vogel“ bereits eingearbeitet worden sind.

Angesichts der in letzter Zeit stärker um sich greifenden Unsitte, Teile aus größeren Arbeiten in Zeitschriften vorabdrucken zu lassen oder aus schon erschienenen Büchern neue Artikel zusammenzustellen, möchte Rezensent (auch im Zusammenhang mit vorliegendem *Analecta*-Band) dafür plädieren, künftighin nur Originalbeiträge in wissenschaftlichen Periodica von Rang zu veröffentlichen. Andernfalls könnten die meist staatlichen Geldgeber nicht zu Unrecht auf

die Idee kommen, die beträchtliche Anzahl an subventionierten wissenschaftlichen Zeitschriften zu reduzieren.

(Januar 1980) Hans Joachim Marx

WALTER ZIMMERMANN: *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada 1976. 375 S.*

Walter Zimmermann, den man sonst als Komponisten von Originalität kennt, schrieb nun ein Buch, das eigentlich kein Buch ist, über eine Musik, die eigentlich keine Musik ist – wenn man von herkömmlichen Begriffen ausgeht. *Desert Plants* – Wüstenpflanzen nennt er seine Aufzeichnungen von Gesprächen mit 23 amerikanischen Musikern vor allem jener Richtungen, wie sie in Europa unter dem Stichwort der „Minimal Art“ bekanntgeworden sind: Morton Feldman, Christian Wolff, John Cage, Phil Glass, Steve Reich, La Monte Young, Charlemagne Palestine und Frederick Rzewski. Interviewt wurden auch Philip Corner, Jim Burton, Robert Ashley, Alvin Lucier, Joan La Barbara, Pauline Oliveros, David Rosenboom, Richard Teitelbaum, Larry Austin, James Tenney, J. B. Floyd über Conlon Nancarrow, Charles Morrow, Garrett List, John Mc Guire und Ben Johnston über Harry Partch.

In einer koketten Übertreibung des Dokumentarprinzips werden diese Gespräche sozusagen „ungeschnitten“ vom Tonband übertragen, unredigiert mit allen „O“s und „Ah“s, Seufzern, Gelächern und Unterbrechungen durch klingelnde Telefone. Das ist mitunter von einer hintergründigen Lustigkeit, etwa wenn La Monte Young ohne Honorar keinerlei Auskünfte geben will und auch dieses Telefongespräch in voller Dramatik dokumentiert wird. Die Ergiebigkeit solcher Gespräche hängt allerdings davon ab, ob der Gesprächspartner etwas zu sagen hat, was z. B. bei John Cage der Fall ist. Keineswegs geht es dabei immer um Musik – mit missionarischem Eifer sucht der Interviewer seine Gegenüber auch von nötigen

revolutionären Veränderungen zu überzeugen und artikuliert europäische Vorurteile über Entfremdung und stillen Faschismus in Amerika. Übersicht zu stiften und dem Leser Abstraktionen abzunehmen, sieht er hingegen nicht als seine Sache an.

Insofern ist das Werk recht weit von gewohnter musikwissenschaftlicher Lektüre entfernt, wobei sich fragt, ob diese Unbekümmertheit seines Zugangs nicht in Korrelation zu seinem Gegenstand steht, ob nicht eben jene amerikanische Minimalistenszene, deren Äußerungen mit der Wucht eines Naturereignisses über uns hereingebrochen sind, so erschlossen werden muß: mit „verstehender Psychologie“ und indem man ihre kahlwandigen Zimmer fotografiert. Über Mozart hat leider niemand so ein Buch geschrieben. Einwände aus amerikanischer Sicht richten sich einmal gegen Willkür und Einseitigkeit in der Auswahl der Porträtierten: Amerikas Neue Musik stellt sich hier großteils so dar, als sei sie eine Erfindung von John Cage und seiner Anhänger, während ihre tatsächliche Vielfalt und ihre geschichtlichen Voraussetzungen unberücksichtigt bleiben. Zu ihrem Gesamtbild würden zahlreiche Komponisten zumal der älteren Generation aus dem Einflußbereich Busonis gehören: Edgard Varèse, Stefan Volpe, Otto Luening, Henry Cowell und Charles Ives, Carl Ruggles, George Antheil oder Ruth Crawford Seeger. Der hier dokumentierte Ausschnitt wirkt ohne eine Darstellung dieses Hintergrundes merkwürdig geschichtslos. Auch von den jetzt lebenden und in der Neuen Musik wichtigen Komponisten fehlen z. B. Lejaren Hiller, George Crumb, Lukas Foss oder Vladimir Ussachevsky.

Widerspruch richtet sich sodann gegen die bereits im Titel „Wüstenpflanzen“ zum Ausdruck kommende, von Walter Zimmermann Seite 10 und 11 auch artikuliert europäische Sichtweise, die Amerika als eine kulturelle Wüste ansieht, als unbestelltes, europäischen Einflüssen offenliegendes Feld: in Wahrheit hat Amerika tief ins 17. und 18. Jahrhundert zurückreichende, in ihrem Ursprung den klassischen europäischen Vorbildern verbundene musikalische

Traditionen. Wenn sie im 19. Jahrhundert und aus dem Blickwinkel Europas weniger in Erscheinung traten, lag dies am Kommerzialisierung dieses Zeitraumes, in dem sich der amerikanische Komponist gegenüber der wohlorganisierten Übermacht des europäischen Konzertlebens nicht zu behaupten vermochte und tatsächlich zum Dasein einer Wüstenpflanze verurteilt war. Eben daran hat sich aber im 20. Jahrhundert einiges geändert: durch die Gründung von Schutzorganisationen und Berufsverbänden, nicht zuletzt aber durch jenen Einstrom kompositorischer Intelligenz, die Amerika infolge der Nazidiktatur und des 2. Weltkrieges erlebte und der seinem musikalischen Bildungswesen zu einem Niveau verhalf, das seinesgleichen sucht.

Haupteinwand gegen die in Zimmermanns Arbeit entstehende Idee von der amerikanischen Musik: sie ist weitaus reichhaltiger und vielfältiger und hat eine eigenständigere und ältere Geschichte.

(Mai 1978) Detlef Gojowy, Gloria Coates

*Bericht über die zweite Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Uster/Schweiz 1977. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Tutzing: Hans Schneider 1979. 242 S. (Alta Musica. Band 4.)*

Die vorliegende Veröffentlichung der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, Graz, vereinigt im Druck die 14 Referate, die bei der Tagung in Uster/Schweiz gehalten wurden. Die behandelten Themen erstrecken sich vom Barock – *Zum Repertoire der Türmer, Stadtpfeifer und Ratsmusiker im 17. und 18. Jahrhundert* (Detlef Altenburg, Köln) – mit umfassendem Material bis zur Moderne in den Beiträgen *Blasmusik und Avantgarde* (Eugen Brixel, Graz) mit aufschlußreichen Betrachtungen und einer Anzahl von Partiturbeispielen und *Bläserpartien in den Werken von Leoš Janáček* (Thomáš Hančl, Ostrava) mit Anführung von Bläserorchestranskriptionen von Werken Janáčeks. Das Blasmusikensemble steht im Mittelpunkt

der Ausführungen von Kurt Janetzky, Wiesloch, *Über die Problematik der Harmonie-Einrichtungen. Von Haydns „Ritter Roland“ bis zu Webers „Der Freyschütz“*. Gestützt auf seltene Funde von Partituren in den Bibliotheken von Donaueschingen, Rudolstadt, Wien u. a., vermittelt der Verfasser ein anregendes Bild über das Harmoniemusikwesen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine gewisse Fortführung hierzu stellen die *Arrangements für Blasinstrumente und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund* (Christoph Hellmut Mahling, Saarbrücken) dar. Die Weiterentwicklung des Blasorchesters zum „Symphonieorchester“ des Bürgertums und der Arbeiterschaft in den Programmen der Militärkapellen bilden die anregenden Aspekte dieses Aufsatzes. Geographische Themen behandeln: Robert Rohr, München, mit dem Vortrag *Der Donauschwäbische Beitrag an den Blasmusik-Schallplatten-Produktionen in Amerika zwischen den beiden Weltkriegen* mit der Aufstellung von ca. 250 Plattenpressungen im Anhang (S. 149–163), Peter Ruhr, Freiburg i.Br., *Die Blasmusik in der Provinz, deren Aufgaben und Funktion*, ein Bericht über eine in Arbeit befindliche Dissertation, und eine umfassende Betrachtung über die *Blasmusik in Brasilien* (Horst Schwebel, Salvador, Bahia), worin sich der Autor als vorzüglicher Kenner der südamerikanischen Verhältnisse erweist. Ebenfalls aus Übersee stammen die Beiträge von Paul Bryan, Durham, North Carolina, *Carl Franz, Eighteenth-Century Virtuoso: a reappraisal*, eine Würdigung des Solohornisten und Barytonspielers am Hofe Esterházy unter Joseph Haydn und *The Development of the Clarinet Choir in USA* (Norman Heim, University of Maryland). Im Besonderen fesselt hier die Wirksamkeit des All-Eastern High School Clarinet Choir an der University of Maryland mit einer Mitgliederschaft von 46 Bläsern von der hohen *Es*-Klarinette bis zu den Contra-alto clarinets, dabei mit anspruchsvollem Repertoire in Bearbeitungen. Der Vortrag von David Whitwell, Los Angeles, über *The Principal Band Appearances in the French Revolution* ist inzwischen in erweiterter Form als Buch (Alta Musica, Band 5)

erschieden und wird eine ausführlichere Besprechung in dieser Zeitschrift erfahren. Des bisher wenig behandelten Themas *Das deutsche Spielmannswesen* hat sich in kenntnisreicher Ausführung Friedrich Deisenroth, St. Augustin bei Bonn, angenommen. Viele volkskundliche Belange vermittelt die frisch und humorvoll geschriebene Betrachtung *Zum Signal* von Georg Duthaler, Basel. Mit besonderer Wärme nimmt sich der Artikel *Blasorchester-Festschriften* von Wolfgang Suppan, Graz, der Blasmusikvereinigungen an, die im Anhang in einer erstaunlichen Fülle aufgeführt sind. Der Sammler Walter Fauler und der Verfasser Suppan weisen fast 500 Festschriften aus den Orten Aach bis Zusenhofen nach (S. 189–211), ein bisher in der Forschung völlig unbeachteter Bestand von bedeutendem Quellenwert. Die 14 Referate stellen insgesamt eine eindrucksvolle Übersicht über die Vielfalt der Blasmusikerforschung dar, die der dankenswerten Wirksamkeit der Gesellschaft ein würdiges Zeugnis ausstellen.

(Februar 1980)

Georg Karstädt

*Studia instrumentorum musicae popularis VI. Bericht über die 6. Arbeitstagung der Study Group on Folk musical instruments des IFMC in Kazimierz Dolny, Polen 1977. Hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska Museet 1979. 177 S. mit zahlr. Abb. (Musikhistoriska museets skrifter. Band 8.)*

Die 6. Arbeitssitzung vorgenannter Studiengruppe fand im September 1979 auf Einladung des Instituts der Künste bei der Polnischen Akademie der Wissenschaften statt; man tagte in Kazimierz Dolny, wo insgesamt 26 Referate gehalten wurden, die vollständig in Band 8 der Reihe des Stockholmer Museums abgedruckt sind. Nach Tradition der Studiengruppe gab es ein Generalthema unter methodischen und sachlichen Gesichtspunkten und ein zweites zum Volksmusikinstrumentarium des jeweiligen Gastgeberlandes (hier also Polen), das die

regionale Bestandsaufnahme, Geschichte und Soziologie der Instrumente wie ihrer Musik in den Vordergrund stellt.

Während frühere Arbeitstagungen mit der typologischen Erfassung und Gliederung von Volksmusikinstrumenten, ihrer Akustik und Transkription, den Quellengattungen ihrer Geschichte und deren angemessener Deutung befaßt waren, lag diesmal der Akzent auf dem funktionalen Zusammenhang von „Spieler – Instrument – Musik“, also auf der Spieltechnik und den Möglichkeiten der Instrumente selbst. Durch die Hinwendung zur Praxis instrumentaler Volksmusik hat sich der Arbeitsschwerpunkt einmal zu den klanglichen Ausdrucksformen, dann zu den Spielern der Instrumente verlagert; es war also konsequent, wenn bei dieser Tagung das Beziehungsgefüge von Musiker, Repertoire, Instrument und Spieltechnik zur Diskussion gestellt wurde. Die zahlreichen Referate spiegeln dabei die Vielfalt des Gesamtsystems instrumentaler Volksmusik.

Den Auftakt des Bandes bilden solche Vorträge, die methodische Fragen untersuchen, wobei Heinz Becker die mechanischen Spielhilfen (Effektoren wie Tasten, Klappen usw.) als Werkzeuge zur Umsetzung eines bestimmten Klangwollens interpretiert, Christian Ahrens hingegen die Erweiterungen musikalischer Gestaltung überwiegend der Spielpraxis zuschreibt. Ludwik Bielawski widmet sich der musikalischen Zeit und begreift Instrumentalmusik als Transformation der menschlichen Bewegung, Christian Kaden sucht Griffmuster statistisch zu erfassen. Die zunehmende Bedeutung von Melograph und Sonograph für Transkription und klangliche Erfassung der Instrumentalmusik stellt Oskar Elscheck am Beispiel slowakischer Flötenmusik dar; Melogramme und Transkriptionen zeigen eindrucksvoll, daß „*Erkenntnisse aus der Realität kommen und nicht in sie hineininterpretiert werden müssen*“ (S. 59). Eine Korrektur tonometrischer Hypothesen bietet Reidar Sevåg anhand der norwegischen Seljefløyte, über deren Skala wie auch über solche anderer Volksmusikinstrumente fehlerhafte Vermutungen in Umlauf waren.

Weitere Beiträge, die alle eingehende Besprechung verdienten, behandeln eigenspezifische Melodiegestaltung (Balint Sarosi), Spieltechnik und Musik der Hardingfele (nochmals Reidar Sevåg; mit einer Reihe nützlicher Transkriptionen), fiddle-Technik in Irland (Jos Koning) und Resien (Julijan Strajnar); Gunnar Larsson bespricht Spieltechnik und Repertoire der schwedisch-estnischen Streicheier, eines musikhistorisch bedeutsamen Chordophon (vgl. Ernst Emsheimer in STM 43, 1961), Cvjetko Rithman schildert ähnlich die Funktion der Gusle in Bosnien und der Herzegowina. Die variablen Stimmungen der zweisaitigen Langhalslauten in Kosovo demonstriert Birthe Traerup, während Alois Mauerhofer den instrumentalen Flamenco als diffizile Gitarrentechnik einer improvisierten Musik genau zu analysieren versteht. Kurt Reinhard (†) widmet sich anhand der türkischen mey auch sonographisch dem Klang der Kurzobo; Ann Buckley erklärt die Verzierungspraxis der Uilleann Piper, Vergili Atanassov mit klaren Beispielen die spieltechnischen Möglichkeiten der bulgarischen Sackpfeife; Lujza Tari zeigt in diesem Teil abschließend Spielelemente ungarischer Kernspaltflöten. – Im sehr reichhaltigen Kapitel *Volksmusikinstrumente in Polen* steht die Auswertung sprachlicher Quellen, die Geschichte der Drehleier in Polen, das Instrumentarium der Glashüttenarbeiter aus eigener, oft kunstvoller Fertigung zur Besprechung an, wird der Bestand der Aerophone in den westlichen Beskiden (mit der interessanten Almflöte von 170 cm auf S. 160) erörtert. Berichte über Instrumente aus bäuerlicher Fertigung, über die Spieltechnik der polnischen Sackpfeifen und den Einfluß des professionellen auf den von Laien betriebenen Instrumentenbau runden diesen Teil ab, der einen Eindruck davon vermittelt, daß in Polen die Volksmusikinstrumente kein nur museales Dasein fristen.

(Januar 1980)

Albrecht Schneider



*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 15: Supplement: Aachen – Dyson; Band 16: Supplement: Earsden – Zweibrücken. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1973 bzw. 1979. XXXIX S., 1900 Sp. und LX S., 1992 Sp.*

Mit dem Erscheinen der Doppellieferung 156/157 im Sommer 1979 wurde der 16. Band der *Musik in Geschichte und Gegenwart* fertiggestellt, und damit erreichte das wohl ambitionierteste Unternehmen in der Geschichte der Musikwissenschaft fast genau 30 Jahre nach Beginn seinen eigentlichen Abschluß. Zur vollständigen Abrundung des Projekts fehlt nur noch ein den übrigen Dimensionen des Werkes entsprechendes Generalregister, das den 17. Band bilden wird. Im folgenden geht es ausschließlich darum, die zwei Supplementbände der Enzyklopädie zu besprechen.

Über Inhalt und Zweck dieser Bände gibt Friedrich Blume, der bis zu seinem Tode Herausgeber auch des Supplements war, in seinem Vorwort zu Band 15 klare Auskunft. Demnach gehören die Schlagwörter des Supplements fünf Kategorien an: 1) *Errata: Verbesserung „effektiver Fehler im gedruckten Text“*; 2) *Verstorbene: Ergänzung von Artikeln „über Personen, die z. Z. der Bearbeitung noch am Leben waren, inzwischen aber verstorben sind“*. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Todesdaten und um die Aufstellung der letzten Werke bzw. Schriften; 3) *jüngere Personen: neue Artikel über „zukunftsversprechende Komponisten einer allerjüngsten“* sowie auch einer „nicht mehr allerjüngsten Schicht“, deren Aufnahme in das Supplement, verglichen mit den während der Bearbeitung der Hauptbände herrschenden Maßstäben, eine „weitmaschigere Auswahl“ darstelle; 4) *historische Personen, die entweder wegen des zunächst herrschenden und seitdem als „unhaltbar“* aufgegebenen, viel selektiveren Auswahlprinzips in die ersten beiden (die Buchstaben A bis D umfassenden) Bände, oder, besonders im Falle der übrigen Bände, lediglich aus sonstigen Gründen in die Hauptbände nicht aufgenommen wurden; 5) *Sachbegriffe, die in den Hauptbänden entweder*

deshalb fehlen, weil sie damals als verhältnismäßig neue Termini noch nicht „wichtig genug“ erschienen, oder wiederum weil sie, obwohl schon für den Hauptteil vorgesehen, „aus dem einen oder anderen Grunde nicht gebracht werden konnten“.

Die ersten beiden Kategorien bringen also Revisionen bzw. Korrekturen sehr begrenzter Art zu den schon bestehenden Artikeln der Hauptbände und bilden keineswegs selbständige Artikel; sie sind nicht eigentlich „lesbar“, sondern können jeweils nur im Zusammenhang mit dem entsprechenden Artikel des Hauptbandes „herangezogen“ werden. Man fragt sich zunächst, ob solche gelegentlich spaltenfüllenden Eintragungen es „verdient“ haben, gleichberechtigt neben den übrigen Artikeln zu stehen und dadurch die für *MGG* charakteristische Luxusausstattung zu erhalten. Andererseits hätte die getrennte Veröffentlichung der Corrigenda und Vervollständigungen – etwa als Einlageblätter für die Hauptbände – sich wohl als unpraktisch und kostspielig erwiesen.

Den Hauptstoff der Supplementbände bilden ohnehin die übrigen drei Kategorien, so daß Band 15 und 16 der *MGG* vor allem aus einer überraschend hohen Anzahl von neu verfaßten, selbständigen Artikeln bestehen. Rezensent ist anhand der beiden Register auf die Zahl von 3162 neuen Artikeln gekommen. Die vierzehn Bände des Hauptteils enthalten dagegen (laut *Nachwort des Herausgebers*, Band 14, S. XXXI) im ganzen 9414 Artikel. Von den nunmehr 12500 Artikeln der vollständigen *MGG* findet man also mehr als ein Viertel in den zwei Ergänzungsbänden. Diese enthalten außerdem weitere 2111 Stichwörter – nämlich für die *Errata* und die *Verstorbenen*. Daß ein „Anhang“ von solchem Ausmaß eine besonders lange Herstellungszeit erforderte, liegt auf der Hand. (Man braucht sich nur auszumalen, welche Arbeitslast der Schriftleitung aus der Bearbeitung von insgesamt 5273 Stichwörtern erwuchs und sich etwa den Briefwechsel mit den ebenfalls in entsprechend hoher Zahl vertretenen Autoren vorzustellen.) Die zwei Supplementbände haben für ihre Veröffentlichung tatsächlich

eine, gemessen an der Erscheinungschronologie der übrigen Bände, unverhältnismäßig lange Zeit benötigt. Während nämlich die vierzehn Hauptbände durchschnittlich im Abstand von knapp anderthalb Jahren pro Band im Laufe von 20 Jahren erscheinen konnten, brauchten die beiden Supplementbände weitere 10 Jahre.

Solche Berechnungen und Überlegungen haben gerade zu einigen eindrucksvollen Zahlen geführt, die zumindest einen quantitativen Eindruck von Inhalt und Wesen des MGG-Supplements vermitteln. Verweilen wir noch etwas bei der statistischen Charakterisierung. Die inhaltliche Zusammensetzung des 15. Bandes (Buchstabe A bis D) unterscheidet sich erheblich von der des 16. Bandes (Buchstabe E bis Z). Wie Blume im Nachwort zu Band 14 (S. XV) sowie im Vorwort zu Band 15 (S. V) schildert, vollzog sich zur Zeit der Bearbeitung der Buchstaben B bis D ein „Wechsel im Prinzip der Aufnahme von Personennamen“ (15/V). Während vorher nur „Persönlichkeiten von einer gewissen Rangstufe aufwärts“ (14/XV) aufgenommen werden sollten, wurden nachher „alle irgendwie ‚namhaften‘ oder ‚historisch faßbaren‘ Personen“ eingeschlossen. Für die zwei Supplementbände hatte dies nicht nur die ungleichmäßige Aufteilung des Alphabets zur Folge; es hat ferner dazu geführt, daß Band 15 größtenteils aus neuen, nachzuholenden Artikeln besteht, wovon die überwiegende Zahl recht kurze Personenartikel (meist kürzer als eine Spalte) ausmachen. Die 1900 Spalten des Bandes enthalten nämlich unter den errechneten 2148 Schlagwörtern etwa 1760 (82 Prozent) neue Artikel. In Band 16 haben sich die Gewichte verlagert. Hier finden sich auf 1992 Spalten etwa 3125 Stichwörter; „nur“ bei rund 1400 (45 Prozent) handelt es sich um neue Artikel; darunter aber stehen eine verhältnismäßig große Zahl längerer Sachartikel.

Rein als „Buch“ (d. h. nicht als Teil eines Nachschlagewerks) betrachtet, mutet daher der 16. Band weitaus interessanter und gewichtiger an als der 15. Bei diesem führt die geringe Zahl von längeren Artikeln (d. h. fünf oder mehr Spalten) und Sachartikeln

überhaupt zwangsläufig zu solch einem Urteil. Unter den Sachartikeln überwiegen übrigens die topographischen. Der umfangreichste Artikel des ganzen Bandes – *Brünn* (11 Spalten) – gehört zu dieser Kategorie, ferner (in Auswahl): *Altenburg* (4 Spalten), *Benevent* (4), *Besançon* (4), *Birmingham* (2), *Bogotá* (5), *Budapest* (4), *Buenos Aires* (5), *Chicago* (4), *Cleveland* (2). Von sonstigen Sachgebieten sind Quellen, beziehungsweise Sammlungen verhältnismäßig stark vertreten: z. B. *Bologna*, *Civico Museo*, *Codex Q 16*, *Carmina Cantabrigiensia*, *Celler Klavierbuch 1662*, *Chansonnier Cordiforme*, *Drexel Collection*. Andererseits sind Artikel über Gattungen, Stile und dgl. sehr spärlich: etwa *Actus musicus* (2 Spalten), *Aleatorik* (4), *Bergerette* (2), *Dumka* und *Duma* (3). Unter den sicherlich mehr als 1500 behandelten Personen des Bandes erhält *Franz Berwald* mit 9 Spalten den Vorrang (der Berwald-Familie kommen weitere 6 Spalten zu), während dem anderen, in der Frühgeschichte von MGG aufgrund seines Fehlens in Band 2 berühmt gewordenen Fall, *William Boyce*, in Band 15 mit 5 Spalten Rechnung getragen wird. Bei den biographischen Artikeln handelt es sich vor allem, wie im Nachwort zu Band 14 schon angekündigt, um historische Kleinmeister und um zeitgenössische Komponisten. Unter den letzteren wird *Pierre Boulez* der breiteste Raum gewährt (6 Spalten). Eine Personenkategorie für sich bilden große Gestalten der Literaturgeschichte, u. a. *Baudelaire*, *Brecht*, *Calderón*, *Cervantes*, *Dante*, deren erst in Band 15 erfolgte Aufnahme offensichtlich ein anderes, nicht ausdrücklich erwähntes Fazit des oben zitierten Prinzipwechsels widerspiegelt.

In Band 16 stellen die neuen Artikel zwar absolut wie auch proportional einen kleineren Anteil der Schlagwörter dar als in Band 15. Dafür erreichen sie im einzelnen oft beträchtliche Länge – und Bedeutung. Während Band 15 ein einziger Artikel 10 Spalten überschreitet (*Brünn*), sind es hier zwanzig: *Elektronische Datenverarbeitung* (14), *Epos* (14), *Fest- und Gelegenheitschriften* (48), *Historismus* (10), *Instrumentalmusik* (36 = bis Ende des 17. Jahrhun-

derts), *Intermezzo* (24 = italienisches Theater), *Intermezzo* (10 = Gattung des 19. Jahrhunderts), *Kirchenmusik* (44), *Koreanische Musik* (11), *Musik- Musiker- Erzählliteratur* (10), *Musikschulen* (18), *Neue Musik* (40), *Opernintendant* (15), *Rumänien* (13), *Sackpfeife* (20), *St. Petersburg* (12), *Stadtpfeifer* (12), *Südostasien* (20), *Tempo* (21), *Transkription* (13), *Wettbewerbe und Preise* (24). Ihre Aufzählung allein genügt, um einen Eindruck von der Vielfalt und der Wichtigkeit der Themen zu vermitteln. Dabei fällt auf, daß soziologische und interdisziplinäre Themen einerseits, sowie außereuropäische bzw. ethnische Musik andererseits hier eine besonders große Rolle spielen.

Diese Tendenz tritt auch in mehreren kürzeren Sachartikeln deutlich zutage: z. B.: *Engelskonzert* (übrigens der mit 16 Bildtafeln am reichsten bebilderte Artikel des Supplements), *Georgische Volksmusik*, *Hausmusik*, *Hellenismus*, *Kurrende*, *Kybernetische Prozesse der Musikerzeugung*, *Mehrstimmigkeit* (= primitive), *Musiktherapie*, *Spielmann*, *Vogelsang*, *Zahlensymbolik*. Daß Schlagwörter wie *Aleatorik*, *Elektronisches Musikstudio*, *Experimentelle Musik*, *Kybernetische Prozesse*, *Neue Musik* u. a. erst im Supplement auftreten bzw. nachgeholt werden, läßt erkennen, daß MGG am Anfang die „Gegenwart“ nicht so gründlich behandelte (bzw. behandeln konnte) wie die „Geschichte“. Hier gilt aber sicher auch die anfangs zitierte Bemerkung über die Kategorie *Sachbegriffe*.

Band 16 bietet selbstverständlich weitere topographische Artikel (von *Erlangen* über *Granada*, *Moskau*, *Pisa*, *Rio de Janeiro*, *St. Petersburg* u. a. bis *Straßburg*) und große literarische Namen (u. a. *Fontane*, *García Lorca*, *George*, *Gide*, *Hölderlin*, *Joyce*, *Poe*, *Racine*). Unter den Musikernamen – historischen sowie zeitgenössischen – stößt man eigentlich auf keine großen Überraschungen. Daß einige große, lange vor Anfang der MGG anerkannte Jazzmusiker, wie etwa *Louis Armstrong*, „*Duke*“ *Ellington*, „*Benny*“ *Goodman*, erst im Supplement erscheinen, mag möglicherweise darauf zurückzuführen sein, daß solche Persönlichkeiten zunächst als „*ausübende Künstler*“ angese-

hen wurden, und damit „*einer sehr engen Auswahl*“ (Band 14, S. XV) zum Opfer fielen, daß sie jedoch später, nunmehr in erster Linie als schöpferische Musiker eingestuft, Aufnahme fanden.

Soweit unser inhaltlicher Überblick. Eine weitere – kritische – Auseinandersetzung mit dem Inhalt wäre hier weder sinnvoll noch möglich. Außerdem hat Friedrich Blume zweifellos recht mit seiner Behauptung: „*Der Tadel an der Auswahl der Schlagwörter ist die billigste Kritik, die man an einem Nachschlagewerk üben kann*“ (Band 14, S. XVI). Es klänge so billig wie herablassend – und träfe doch zu – wollte man das keineswegs überraschende Urteil über das Supplement aussprechen: die Auswahl der Schlagwörter, die Qualität der Einzelartikel seien den anderen Bänden ebenbürtig. Der Inhalt des Supplements, zumal die Errata-Listen, werfen jedoch einige Fragen auf, die hier durchleuchtet werden dürfen. Wie schon erwähnt, sind sie, für sich genommen, unlesbar; sie sind außerdem für den Benutzer rein optisch abschreckend, und dieser mag sich oft fragen, ob es sich wirklich lohnt, sie durchzuarbeiten. Machen wir ein paar Stichproben.

Die allererste Eintragung in Band 15 lautet: „*Aachen*, I 3, Z. 22: statt ‚*Einhardt*‘ lies ‚*Einhard*‘.“ In Band I findet man an der betreffenden Stelle eine Reihe von Namen mittelalterlicher Berichterstatter: „*Einhardt*, *Sigebertus*, *Aurelianus Reomensis* . . .“. Angesichts der bekannten Inkonzonanz in der Orthographie alter Eigennamen mag die Verbesserung von Bedeutung sein oder nicht. Wenden wir uns der zweiten Eintragung zu: „*Abaco*, *Evaristo Felice dall'*, I 10, Z. 26 v. u.: statt ‚*J. Murschhauser*‘ lies ‚*Fr. X. Murschhauser*‘; 11, Z. 12 v. u.: statt ‚*Antonio*‘ lies ‚*Francesco Maria*‘.“

Mit der Aufstellung von zwei Korrekturen bekommt man die auf Knappheit bedachte, druckmäßig undifferenzierte Aufzeichnung der Corrigenda noch unangenehmer zu spüren. Aber sowohl dies, als auch die Notwendigkeit, bei dem entsprechenden Hauptartikel manchmal Dutzende von enggedruckten Zeilen „von unten“, bzw. „von oben“ durchzählen zu müssen, ließen sich

wohl kaum vermeiden. Auf Bequemlichkeit der Benutzung allein kommt es hier ja auch nicht an. Es hat offensichtlich in der Musikgeschichte nur einen Murschhauser, nämlich Fr. X. (= Franz Xaver Anton) gegeben. Weder *MGG* (Haupt- und Supplementband) noch das *Riemann Musiklexikon* (Personenteil sowie Personenteil, Ergänzungsband) kennen jedenfalls einen anderen. Die erste Korrektur erweist sich also als überflüssig; Druckerzeit und Papier wurden verschwendet. Bei der zweiten Korrektur bleibt es nicht nur bei einer Enttäuschung. Denn in dem betreffenden Satz in *MGG* I, Sp. 11 liest man schon „*Francesco Maria*“ und nicht „*Antonio*“: „...haben in den Solosonaten *Francesco Maria Veracini* (1721) ihre große Entfaltung gefunden.“

Nun gibt es tatsächlich sowohl einen Antonio (1659–1737) als auch einen Francesco Maria (1690–1768) Veracini; von den Lebensdaten her hätten beide 1721 die erwähnten Solosonaten schreiben, bzw. veröffentlichen können. Der Benutzer ist jetzt wirklich verwirrt: Ist die Verbesserung einfach überflüssig, oder hätte sie eigentlich umgekehrt lauten sollen, also: „statt ‚*Francesco Maria*‘ lies ‚*Antonio*‘“? Weiteres Forschen und Nachschlagen wird erforderlich.

Es gibt aber noch eine andere mögliche Erklärung für diese Panne, nämlich daß frühere Auflagen von *MGG*, Band I, vielleicht tatsächlich „*Antonio*“ und nicht „*Francesco Maria*“ aufwiesen, und der Irrtum schon in späteren Auflagen des Bandes korrigiert wurde. Das scheint jedenfalls der Fall zu sein, wenn man die Errata-Liste für „*Bach, Johann Sebastian*“ nachschlägt und dort folgende Bemerkung findet: „...999, ...Z. 8 v. u.: statt ‚*Kant. 12*‘ lies ‚*Kant. 29*‘“. In dem Exemplar des Rezensenten steht bereits „*Kantate 29*“; aber die im Druckbild verwischte Zahl läßt vermuten, daß an dieser Stelle eine Korrektur tatsächlich vorgenommen wurde. Das Vorwort des Supplements erwähnt allerdings nicht die Möglichkeit, daß für die Errata-Listen (wegen der Existenz mehrerer Auflagen zumindest der früheren *MGG*-Bände?) eventuell mit beschränktem Gültigkeitsanspruch gerechnet werden muß.

Die Corrigenda sind, wie schon erwähnt, auf „effektive Fehler im gedruckten Text“ beschränkt; einer Revision oder Neubearbeitung sollte nicht vorgegriffen werden, denn, wie Blume sagt: „*Etwas muß auch unseren Enkeln und Nachfahren zu tun übrigbleiben*“. Dementsprechend erwartet man nun, um zu den Bach-Corrigenda zurückzukehren, daß z. B. die Ergebnisse der um 1957 erfolgten neuen Chronologie der Bachschen Vokalwerke im Supplement nicht berücksichtigt werden. Sie sind denn dort auch nicht zu finden. Man weiß aber nicht, was man mit folgender dort aufgeführter Eintragung anfangen soll: „1004, Z. 8: statt ‚1725‘ lies ‚1735‘“. Es handelt sich dabei um Kantate 26, die, wie wir heute wissen, im November 1724 entstand. Das Datum der Kantate wird an der erwähnten Stelle als „1725–44“ angegeben. Das ist offensichtlich ein typographischer Fehler, denn vor der Aufstellung der neuen Chronologie wurden die Choralkantaten, Ph. Spitta folgend, meist mit „1735–44“ datiert. Es fragt sich, was für einen Sinn es hat, zur Zeit des Erscheinens des Supplementbandes einen ertappten Druckfehler in eine bekanntermaßen falsche Angabe zu ändern.

Genug hiervon. Es darf nur noch erwähnt werden, daß sich die meisten Corrigenda auf die Werk-, Ausgaben-, bzw. Literaturverzeichnisse beziehen. Das war auch durchaus zu erwarten, und so überrascht es nicht, daß der großenteils aus solchen Aufstellungen bestehende Artikel – *Zeitschriften* – im Supplement auch die längste Errata-Liste (5 Spalten) aufweist. Wie Blume im Nachwort (S. XVIII) gerade in Bezug auf die *MGG*-Verzeichnisse bemerkte: „*Korrektheit, Exaktheit und Vollständigkeit ... bedingen unendliche Mühe der Nachprüfung, bedingen einen beträchtlichen Aufwand an Zeit und erfordern den entsprechenden Platz – und bleiben dennoch nicht selten unerfüllbare Wünsche. Einer der wichtigsten Gründe für die Zeitdauer und den Umfang von MGG*“.

Angesichts der „Leistung *MGG*“ ist aber schließlich jede Kritik „billig“ – und irrelevant. Die Wichtigkeit, die Unentbehrlichkeit des enormen Werkes ist dafür zu offen-



kundig. Die Bedeutung dieser sechzehn Bände hat Wolfgang Rehm im Namen des Bärenreiter-Verlags in seiner *Schlußbemerkung* zum 16. Band folgendermaßen definiert: Sie „sollen den Stand der internationalen Musikwissenschaft im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts dokumentieren“. Gemeint war vielleicht das dritte Viertel unseres Jahrhunderts, ein Zeitabschnitt, dessen Anfang mit dem Erscheinen des 1. Bandes der *MGG* um 1950 zusammenfällt und dessen Ende unter anderem auch dadurch symbolisiert wird, daß die beiden „einzigen Erzeuger“ des Werkes, Friedrich Blume und Karl Vötterle, im Spätjahre 1975 kurz hintereinander im Abstand von nur einem Monat verstarben (Vötterle am 29. Oktober 1975, Blume am 22. November 1975). Die Ironie ist schmerzlich, auch wenn es ein hartes Gesetz der Natur zu sein scheint, daß es den visionären Gründern monumentaler, überlebensgroßer, wissenschaftlicher Werke nur selten vergönnt ist, ihre Vollendung mitzuerleben. So haben zu Band 16 Wolfgang Rehm die *Schlußbemerkung*, Paul Henry Lang den *Epilog* – oder vielmehr ein Enkomium für Friedrich Blume und *MGG* – liefern müssen. Jedem Benutzer und Nutznießer der *MGG* sei die Lektüre von Langs weisem, gerechtem und beredtem Tribut wärmstens anempfohlen.

(Januar 1980) Robert L. Marshall

*Handbuch der Musikästhetik. Hrsg. von Siegfried BIMBERG, Werner KADEN, Eberhard LIPPOLD, Klaus MEHNER und Walther SIEGMUND-SCHULTZE. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 484 S.*

Wer die Plagen kennt, die mit der Organisation wissenschaftlicher Handbücher verbunden sind, wird den Herausgebern des in Leipzig erschienenen – durch Distanz zur Berliner Musikwissenschaft geprägten – *Handbuchs der Musikästhetik* den Respekt nicht versagen, der ihnen – unabhängig vom unumgänglichen Meinungsstreit – allein dafür gebührt, daß der Band überhaupt zustande gekommen ist und daß die Themen

und Gegenstände, die er umfaßt, sich in vernünftiger Gliederung und angemessenen Proportionen präsentieren. Daß es an der Zeit war, neben systematische Darstellungen der Musikästhetik, in denen die Systeme einzelner Autoren die ungeteilte Wahrheit für sich beanspruchen, eine Enzyklopädie zu stellen, die für die Bemühung um gleichende Objektivität die Nachteile des Eklektizismus in Kauf nimmt, dürfte – nachdem allenthalben das Ende der Systemphilosophien proklamiert wurde – unbezweifelbar sein: Der Eklektizismus, unter Philosophen als Denkschwäche verpönt, ist denn auch für Historiker eine durchaus unverächtliche Maxime, und sofern man gelten läßt, daß systematische Musikästhetik einer eingreifenden Historisierung bedarf, um ihrem geschichtlich veränderlichen Gegenstand gerecht zu werden, sind es neben philosophischen Gesichtspunkten die Kriterien der historischen Methode, von denen unter den gegenwärtigen Voraussetzungen ein Urteil über musikästhetische Reflexionen abhängt.

Die Disposition des Bandes, die zugleich ein Programm darstellt, wirkt übersichtlich und einleuchtend: Eberhard Lippold schreibt über Grundlagen und Methoden der Musikästhetik, Siegfried Bimberg über die Einheit von musikalischer Produktion, Interpretation und Rezeption, Wilhelm Baethge über den Kommunikationsprozeß und den Sprachcharakter der Musik, Walther Siegmund-Schultze über sozialistischen Realismus, Werner Kaden über das Wertproblem, Klaus Mehner über Gattungstheorien, Gerd Rienäcker über ästhetische Voraussetzungen und Implikationen der musikalischen Analyse und Siegfried Bimberg über die Geschichte der Musikästhetik seit der Antike. Daß die Rezeptionsästhetik, die sich im letzten Jahrzehnt als marxistisch integrierbar erwies, ebenso zu ihrem Recht kommt wie die Kommunikationstheorie, die man, nach dem Muster der Logistik, als wissenschaftliches Instrument jenseits der Ideologien auffassen kann, verdient hervorgehoben zu werden, da es keineswegs selbstverständlich ist. Dagegen wäre es angesichts der ideologischen Orientierung des Buches,

einer Orientierung, die dem Schatten gleicht, über den niemand zu springen vermag, durchaus unbillig und verquer, außerdem noch zu erwarten, daß dem Kapitel über musikalische Gattungen ein ähnlich umfassendes über Materialien, Techniken und Formen der Musik zur Seite stünde oder daß die Phänomenologie und der Formalismus ebenso ausführlich berücksichtigt würden wie der Marxismus und die Leninische Widerspiegelungstheorie. (Die bloße Formulierung des Sachverhalts ist bereits so heikel, daß es am einfachsten erscheint, nicht zu verraten, wie der zwiespältige Terminus „ideologisch“ überhaupt gemeint ist.)

Möglicher Gegenstand einer Detailkritik, über die man sich einigen könnte, wären zunächst einmal schlichte Tatsachen und elementare Interpretationskategorien. Wie die Behauptung einer „plebejisch-aggressiven Haltung“ der Brahmschen Musik und einer „demokratisch-kritischen Einstellung zur Reichsgründung“ (S. 155) angesichts des *Triumphliedes* gerechtfertigt werden kann, ist einstweilen unerfindlich; die „Gesellschaftskritik“ bei Lortzing (S. 163) bleibt – trotz der Revolutionsoper *Regine* – so rudimentär, daß sie von Einverständnis mit dem Bestehenden kaum zu unterscheiden ist; daß Wackenroders Metaphysik der Instrumentalmusik von der „Betrachtung Beethovenscher Sinfonien ausging“ (S. 375), ist chronologisch unmöglich; daß Hanslick „metaphysisch“ dachte, ist keineswegs „oft behauptet“ worden (S. 395); und daß in Schönbergs Entgegensetzung von Stil und Idee mit dem Stilistischen das „Bildhafte“ in der Musik gemeint sei (S. 426), ist ein Interpretationsirrtum, der einzig als Resultat blinder Fixierung auf ein vorgefaßtes Begriffsschema, das jedoch quer zu Schönbergs Intention steht, überhaupt verständlich erscheint.

Schwieriger – und wahrscheinlich unmöglich – dürfte eine Verständigung über „Erkenntnisinteressen“ und methodologische Prämissen sein. Der im engeren Sinne kunsthistorische – weder erkenntnistheoretische noch generell-ästhetische – Realismusbegriff, der von der These ausgeht, daß Realismus Widerspruch sei, daß also nicht

die Darstellung irgendeiner Realität, sondern erst die Schilderung eines bisher von der Kunst ausgeschlossenen Stücks Wirklichkeit im 19. Jahrhundert den Realismus als Stil und Idee begründete, wird im *Handbuch der Musikästhetik* nicht einmal erwähnt, geschweige denn diskutiert (das „im engeren Sinne Kunsthistorische“ wird draußen gehalten), so daß der Dialog über Grenzen hinweg – ein Dialog, der immer wieder guten Willens geführt werden sollte – hoffnungslos schief gerät. Wer den Realismus als Stil begreift, kann die These, daß er ein Qualitätsbegriff sei (S. 152) und daß durch hohen Rang ein idealistisches Werk wie Schillers *Glocke* ebenso für den Realismus „gerettet“ werde (S. 151), wie umgekehrt Kompositionen geringen Niveaus a priori für den Realismus „verloren“ seien (S. 163), schlechterdings nicht akzeptieren. Aber es wäre den Autoren des *Handbuchs der Musikästhetik* wahrscheinlich nicht einmal sympathisch, noch dort Zustimmung zu finden, wo sie selbst mit der großen Geste dessen, der den Weltgeist – natürlich den auf die Füße gestellten – auf seiner Seite glaubt, eine Geringschätzung demonstrieren, die den anderen immer schon besser zu verstehen meint, als er sich selbst versteht. (Februar 1980) Carl Dahlhaus

JOHN TYRRELL and ROSEMARY WISE: *A Guide to International Congress Reports in Musicology 1900–1975*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1979. XIII, 353 S. (Garland Reference Library of the Humanities. Vol. 118.)

Wer die Probleme der bibliographischen Ermittlung von Aufsätzen kennt, wird jeden Behelf zur Erleichterung dieser mühevollen Recherchen begrüßen. Von allen Literaturgattungen bereiten die Kongreßberichte und die darin publizierten Beiträge dem Suchenden besondere Probleme, so daß ein Nachschlagewerk über diese Materie schon längst fällig war. Mit dem vorliegenden Führer steht der Forschung nunmehr eine Publikation zur Verfügung, die allen diesbezüglichen Wünschen Rechnung trägt, die also

nicht nur sämtliche Kongreßberichte des Zeitraumes 1900–1975 bibliographisch registriert, sondern, und das ist das Bemerkenswerte an diesem Buch, vor allem den Inhalt jedes einzelnen Berichtes anführt. Wer Kongreßberichte aus den Jahren vor 1900 sucht, ist allerdings weiterhin auf die vorzügliche Bibliographie für den Berichtszeitraum 1835–1939 von Marie Briquet angewiesen (vgl. *Mf* 17, 1964, S. 183), deren Arbeit also keineswegs überholt ist, zumal sie sich nicht auf musikwissenschaftliche Berichte beschränkt, vielmehr auch die Musik berücksichtigende Beiträge in Kongreßberichten anderer Fachrichtungen verzeichnet.

Der Hauptteil des neuen Buches ist geschickt nach dem Jahr des betreffenden Kongresses und dem Ort gegliedert. Im Anschluß an die regelgerechte Titelaufnahme des jeweiligen Berichtes, aus der alle Einzelheiten des Kongresses hervorgehen, folgt eine exakte Inhaltsübersicht in der Reihenfolge der Aufsätze mit Angabe der Seitenzahl. Einen zweiten Hauptteil des Nachschlagewerkes nehmen die umfassenden Register ein, die nicht nur den Kongreßorten, sondern ebenso ausführlich den Titeln, Serien und herausgebenden Institutionen (diese wiederum mit Verzeichnissen ihrer sämtlichen Berichte) gewidmet sind. Selbständige Register der Autoren und Herausgeber zusammen mit einem ausführlichen Sachindex lassen keine Wünsche der Benutzer unerfüllt. Die außerordentlich gründlich bearbeitete Publikation, begonnen ursprünglich als bibliographische Hilfe für die Redaktion des neuen *Grove*, gehört zu den grundlegenden Bibliographien der Musikforschung.

(Januar 1980)

Richard Schaal

*Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Unter Verwendung von Vorarbeiten Harald KÜMMERLINGS im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram*

*STEUDE. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979. 316 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 6.)*

Die hier erfaßten Sammelhandschriften gelangten als Deposita gegen Ende des 19. Jahrhunderts in die damals Kgl. öffentliche Bibliothek in Dresden. Ihre überwiegend sächsische Provenienz bedingte keineswegs die Beschränkung auf Materialien von begrenzt lokaler Bedeutung, so ergiebig diese über das Schaffen vor allem obersächsischer erzgebirgischer Kleinmeister informieren. Vielmehr finden sich ebenso aufschlußreiche Handschriften namhaftester Musiker des fraglichen Zeitraums wie Praetorius, Schütz und Stoltzer, ferner aus Italien und den Niederlanden, was sprechende Rückschlüsse auf die Kirchenmusikpraxis des evangelischen Mitteldeutschland vor allem im 17. Jahrhundert nahelegt.

Wolfram Steude, der diesen Quellenkatalog vorlegt, konnte bei seiner Arbeit auf ein Manuskript Harald Kümmerlings von 1959 zurückgreifen, dessen Anlage er als Ganzes übernahm, im Detail jedoch erheblich modifizierte. Angesichts des Corpus-Umfanges hatten für Steude zu Recht die Erfassung und Erschließung des Inhalts der Sammelhandschriften absoluten Vorrang vor jeder wissenschaftlichen Detailuntersuchung. Die bibliographische Erfassung schließt Angaben zur Provenienz, zu Schreibern, Datierung, Format und Erhaltungszustand jeder einzelnen Handschrift, auch der Fragmente ein. Steude fügte ferner als Identitätsnachweise Konkordanzangaben hinzu sowie Register der Personennamen und Textanfänge.

Von diesen wiegt das Register der Textanfänge besonders schwer, weil es nicht nur den vorliegenden Katalog aufschlüsseln hilft, sondern zukünftig auch die Identifizierung von Vokalkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts insgesamt erleichtern wird. Der vorzügliche Gesamteindruck der Veröffentlichung, den Druck und Präsentation gleichermaßen mitbedingen, darf allerdings nicht übersehen lassen, daß dieser Quellenkatalog nur vorläufige Gestalt hat. Denn noch fehlen neben der wissenschaftlichen Erforschung die Untersuchungen zu Einbänden, Papieren, Wasserzeichen und Tin-

ten, worüber sich Steude ebenso klar war wie über die Aufgabe der späteren systematischen Analyse und Darstellung dieses Fundus. An der Gediegenheit und Wichtigkeit der vorliegenden Voraussetzung dafür ändert das nichts. Ihr bibliographischer und musikhistorischer Nutzwert stehen schon jetzt außer Frage.

(Januar 1980)

Ekkehart Kroher

*Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog von Wolfgang BOETTICHER. München: G. Henle Verlag (1978). 82\* und 374 S. (Répertoire International des Sources Musicales. Serie B. VII.)*

Der seit langem erwartete Quellenkatalog der Lauten- und Gitarrentabulaturen, den Wolfgang Boetticher im Rahmen des *Internationalen Quellenlexikons der Musik* 1978 vorgelegt hat, ist im ganzen gesehen eine bibliographische Leistung ersten Ranges. Das umfangreiche Quellenwerk wird in Kürze als „der Boetticher“ in die Umgangssprache der Spezialisten für Lautentabulaturen eingehen. Die Vorarbeiten des Verfassers zu diesem Katalog reichen, wie das instruktive Vorwort anmerkt, bis in die Mitte der dreißiger Jahre zurück, als Boetticher Quellenmaterial für seine 1943 von der Berliner Universität angenommene Habilitationsschrift mit dem Titel *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts* sammelte. Das im Anhang dieser Arbeit (S. 320–395) mitgeteilte Quellenverzeichnis, das 1956 als *Bibliographie des sources de la musique pour luth* mit Unterstützung des C.N.R.S. in Paris gedruckt wurde, bildet den Kernbestand vorliegenden Bandes, den der Verfasser seit 1948 systematisch (und offensichtlich ohne nennenswerte Hilfe seitens staatlicher Institutionen der Bundesrepublik) ergänzt und erweitert hat.

Der alphabetisch nach Fundorten angelegte Katalog enthält 726 Tabulaturhandschriften, die in 204 Bibliotheken in 24

Ländern der Erde aufbewahrt werden (S. 9\*); Boetticher hat fast sämtliche Tabulaturen autoptisch untersucht, was allein vom Arbeitsaufwand her im Zeitalter kollektiver Zusammenarbeit Bewunderung hervorrufen muß. Aus methodischen Gründen sind die unzähligen gedruckten Tabulaturen für Zupfinstrumente ausgeklammert worden. Die Individualdrucke wie die Sammeldrucke mit Lauten- und Gitarrentabulaturen sind in den entsprechenden Bänden der alphabetischen Reihe von RISM nachzusehen, was für den Benutzer nicht ohne Mühe zu bewerkstelligen sein dürfte.

Im Katalog werden die einzelnen Handschriften diplomatisch genau beschrieben; der Inhalt wird, jeweils mit ausführlichen Verweisen auf die Spezialliteratur, exakt angegeben. Die 46 Seiten (S. 37\*–82\*) umfassende Bibliographie dürfte die wichtigsten Arbeiten (darunter allein 34 Titel des Verfassers) zur Überlieferung der Lauten- und Gitarrentabulaturen enthalten. Außer einem Verzeichnis der Fundorte nach Ländern (S. 25\*–32\*) findet der Benutzer auch ein Verzeichnis der verschollenen oder verbrannten Handschriften nach Fundorten in alphabetischer Reihenfolge (S. 33\*). Im Anhang (S. 374) gibt Boetticher eine Anzahl weiterer Handschriften an, die ihm nach Redaktionsschluß des Bandes bekannt geworden sind. Eine kurze Beschreibung dieser Handschriften bietet der Verfasser in einer Studie in *Acta musicologica* 51 (1979), Seite 193 ff. – Weiterhin führt er im Anhang zwei Handschriften auf, deren gegenwärtige Besitzer ihm unbekannt sind. Durch Zufall ist dem Rezensenten die bei Boetticher unter Anhang II erwähnte Handschrift, die sich heute in Hamburger Privatbesitz befindet, zugänglich gemacht worden. Es sei erlaubt, eine kurze Beschreibung hier anzufügen:

Die 45 fol. starke, in französischer Lautentabulatur notierte Handschrift stammt aus dem Nachlaß der Hamburger Organistin Marie-Luise Beckert (gest. 1955) und gehört heute Herrn Hans von Busch, Hamburg. Der Titel lautet: *In / Tavolatura de Liuto / aus geschrieben ihme Padoua Aus des / D[omini] Christophori Herholdes (?)*



seins ge-/schriebenes Lautenbuch. Ao. 1602. Die Handschrift im Querformat (15x22 cm) enthält 37 Sätze, von denen eine Anzahl aus den gedruckten Lautentabulaturen von Barbetta bzw. von Hove kopiert worden sind. – Unverständlich ist dem Rezensenten lediglich, daß das von Boetticher als „*Dépouillement sommaire*“ angekündigte Generalregister nicht in der RISM-Reihe, sondern in den *Quellenkatalogen der Musikgeschichte* erscheinen wird. Sollte es nicht möglich sein, daß der Registerband zu einem Standardwerk wie „dem Boetticher“ im gleichen Verlag und in der gleichen Aufmachung gedruckt werden könnte? Die endgültige Entscheidung in dieser Sache ist hoffentlich noch nicht gefallen!

(Februar 1980)

Hans Joachim Marx

WERNER BRAUN: *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit. Tutzing: Hans Schneider 1977. 427 S., 17 Abb., 64 Notenbeisp.*

Die vorliegende Untersuchung behandelt mit Benutzung eines umfassenden Quellenmaterials, wie es in dieser Breite und Durchleuchtung bisher von keinem ihrer Vorgänger vorgelegt worden ist, die Zeit des fluktuierenden Austausches der Musikbeziehungen zwischen dem England Elisabeths I., Jakobs I. und Karls I., dessen Hinrichtung einen tiefen Riß in das damalige Englandbild brachte.

Das erste Kapitel beschreibt den Personenkreis, der die Verbundenheit zwischen England und dem deutschen Aufnahmegebiet kennzeichnet. Am Anfang stehen die Fürsten, die mit der englischen Königin auf Grund der politisch-konfessionellen und wirtschaftlichen Gegebenheiten eine geistige Verbundenheit pflegen. In anschaulicher Weise sind die Feier der Verleihung des Hosenbandordens an Friedrich I. von Württemberg geschildert, die in Stuttgart 1603 mit reich ausgestatteter Kirchen- und Tafelmusik begangen wird. Während die Kirchenmusik von den deutschen Musikanten

allein bestritten wird, bringt die Tafelmusik ein wechselseitiges Auftreten mit den Engländern. Weitere Beispiele der Aufnahme englischer Musikanten in die Hofmusik gab Moritz von Hessen, ein Bewunderer John Dowlands. 1595 läßt er englische Komödianten nach Kassel kommen. Andererseits sind die Beziehungen von Jacob Praetorius zu England zu nennen, der seine *Hymnodia Sionia* (1611) König Jakob I. widmet. Bedeutsamer und in der Breitenwirkung gewichtiger ist der vorgestellte zweite Personenkreis: die Komödianten, die mit dem englischen Schauspiel nach Deutschland kamen: der Typ des Joculars, der besondere körperliche Geschicklichkeit mit vielseitigem Musizieren verbindet, der tanzende Schauspieler, der ‚Alternativmusiker‘, der in einer Truppe stark auf die Musik spezialisiert ist, mit loserer Bindung zur Bühne und schließlich die Komponisten, wie William Brade und Thomas Simpson, von denen sieben Sammlungen an Tänzen im Druck vorliegen. Brade und Simpson sind auch durch ihre Wirkung am Hof des Grafen Ernst zu Schaumburg und Holstein sowie in Hamburg besonders bekannt. Durch die Verbindung Brades mit David Cramer und Simpsons mit Nikolaus Bleyer haben sie eine vornehmliche Bedeutung im norddeutschen Raum Gottorf, Hamburg, Bückeburg, Lübeck gewonnen, wo sie Anreger für Thomas Baltzer wurden, der eine Gegenbewegung in die deutsch-englischen Beziehungen brachte.

In dem Kapitel „*Bühnenmusik*“, zu den *Aufzügen*“, „*Jig*“ und „*Singspielen*“, werden die vielfältigen Formen des Einsatzes der Musik aufgezeigt, die ihrerseits eine eingehende Betrachtung an Hand der Notenbeigaben in den Librettosammlungen von 1620 und 1630 erfährt. Der Abschnitt „*Schauspielmusik*“ stellt die Bedeutung der Sammlung von Cramer 1631, dem Gehilfen von W. Brade, heraus, dessen Beziehung zu Johann Rist auf eine quasi stehende Bühne in Hamburg um 1630 schließen läßt. Die Musik hatte ihre Aufgabe bei den Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu erfüllen.

Das nächste Kapitel ist der Gattung „*Masque*“ gewidmet, einem aufwendigen

Schaustück zwischen Sprachdrama, Ballett, Oper und Kantate – beide damals in ihren Anfängen –, das reich mit Musik ausgestattet war. Englische Maskenspiele dieser Art fanden 1613 auf der Hochzeit des Heidelberger Pfalzgrafen Friedrich V. mit der englischen Königstochter Elisabeth statt. Besonders behandelt sind die Stuttgarter Spiele, von denen das des Jahres 1616 von dem Dichter, „Erfinder“ und Chronist Weckherlin aus persönlichem Erleben ausführlich beschrieben wird. Wegen ihres finanziellen Aufwands sowie der notwendigen sehr großen Säle konnten die „*Masques*“ keine weitere Verbreitung finden, wohl aber die Mascarada, die besonderen Tänze innerhalb der „*Masques*“.

Unter den Tanztypen (Bransle, Volta und Courante) hebt sich die Paduane und Galliarde als Satzpaar heraus, wie Brades Sammlung von 1609 anschaulich zeigt. Im Gegensatz zur Theorie von Praetorius, der die Paduane als „*allezeit zum Tantzten gebraucht*“ angibt, handelt es sich bei Brade um höfische Tafel- und Vortragskunst am Gottorfer Hof oder um ihre Verwendung als Gesellschaftsmusik in anderen entsprechenden Sammlungen.

Eine nachhaltige Aufnahme auf dem Kontinent hat die englische Klaviermusik gefunden, deren maßgebliche Quelle das *Fitzwilliam Virginal Book* gewesen ist. Als der wichtigste Vertreter für den Export nach Deutschland wird John Bull genannt. Doch bietet der Druck *Parthenia* von 1612/13 außer seinen Werken auch Virginalmusik von William Byrd und Orlando Gibbons an. Die Auswertung der Quelle KN 146 aus Lüneburg, 250 Jahre fast unbeachtet, liefert für die bürgerlich-norddeutsche Aufnahme erschöpfende Beweise. Auf vier Seiten stellt Werner Braun hier Konkordanzen zu den englischen Sammlungen zusammen. Die gleiche Anzahl von Konkordanzen findet sich in einer süddeutschen Überlieferung in der Tabulatur Zweibrücken. Die Fortwirkung der englischen Virginalmusik zeigt sich bis in die Gegenwart: Strawinsky spielte sie „*mit unerschöpflichem Vergnügen*“, Bruno Maderna verwendet sie in *Music of Gaity*, fünf Stücke aus dem *Fitzwilliam Virginal-*

*Book* für Oboe, Violine und Kammerorchester instrumentiert brachte der Saarländische Rundfunk 1969. Die Bedeutung der englischen Lautenmusik wird durch das hohe Ansehen englischer Lautenisten an deutschen Höfen im 16./17. Jahrhundert und durch Lautendrucke und handschriftliche Quellen bezeugt, die in einem umfassenden Überblick vorgelegt werden.

Als ein Teilbereich der Lautenmusik erhält das begleitete Sololied eine eingehende Betrachtung, wobei der „*Dowland-Sammelband Schlobitten*“ eine besondere Würdigung erfährt.

In den Schlußbetrachtungen über die „*Eigentümlichkeiten englischer Musik*“ und ihre Aufnahme in Deutschland wird im Überblick die reiche Instrumentalmusik in den drei Klangformen Concert-, Violen- und Blasmusik vorgeführt und zu ihrem Ausdruck Stellung genommen.

Mit der Fülle seines Materials und der eingehenden Deutung, die keine Erscheinungsform übersieht, liegt mit dieser Veröffentlichung eine Untersuchung von erschöpfender Endgültigkeit vor. Für das Gebiet der englisch-deutschen Wechselbeziehungen im 16. und 17. Jahrhundert ist es ein Standardwerk in der musikwissenschaftlichen Forschung.

(Oktober 1978)

Georg Karstädt

GERD SANNEMÜLLER: *Der „Plöner Musiktag“ von Paul Hindemith. Neumünster: Verlag Karl Wachholtz 1976. 123 S., zahlr. Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins. Band 4.)*

Die zentralen Kategorien eines mit dem Namen Hindemith identifizierten Musikverständnisses in den späten zwanziger Jahren – „*musik machen ist besser als musik hören*“, „*tun ist besser als fühlen*“, „*das handeln selber, wenn es nur vorbestimmt ist und weniger natürlich als künstlich vorgeht, hat einen nutzen in sich*“ – entstammen, wie erst jetzt bekannt wurde, Brechts Theorie des Lehrstückes (*Brechts Modell der Lehrstücke*, hrsg. von R. Steinweg, Frankfurt 1976).

Brecht glaubte in dem, was bei Hindemith dann als die „*selbstgenügsame musikantische Tätigkeit*“ im Umkreis der Jugendmusikbewegung kritisiert wurde, „*freischwebende gefühle anlässlich von musik, besondere gedanken ohne folgen*“ vermeiden zu können. Dieser Kontext, in dem zweifellos auch Hindemiths primär musikpädagogisch intendierte Musik aus dieser Zeit eine neue, vielleicht sogar die ursprüngliche Bedeutung gewinnt, war Sannemüller in seiner dem *Plöner Musiktag* gewidmeten, sehr ansprechenden Monographie leider noch unbekannt. Er skizziert die Kestenbergschen Reformen der Schulmusik, Hindemiths Beziehung zur Jugendmusikbewegung und die musikpädagogische Arbeit von Rabsch in Plön als Hintergrund, vor dem sich eine detaillierte Schilderung von Entstehung, Ablauf und Rezeption des Musiktages abhebt. Die wichtigsten authentischen Dokumente und Zeugnisse werden im Anhang teilweise faksimiliert vollständig wiedergegeben. Abschließend charakterisiert Sannemüller Hindemiths „*kompositorischen Stil*“ im *Plöner Musiktag* und wertet das Skizzenmaterial zu diesem Werk aus. Ein besonderes Lob verdient der Verlag für die vorzügliche Ausstattung.

(September 1977)

Giselher Schubert

*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.)*

Dieses hochbedeutende, mit Stoff und Ideen prall gefüllte Buch, das den Leser, zumal wegen der glänzenden Formulierungskunst des Verfassers, auf jeder Seite fesselt, wird sicherlich lebhaft Zustimmung, in mancher Hinsicht aber auch vehemente Ablehnung hervorrufen. Seit 1949, dem Jahr des Erscheinens von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*, lag die Auseinandersetzung mit dem Fortschrittsproblem gleichsam in der Luft. Wenn

Johannes Piersig sich dieser ungemein wichtigen und schweren Aufgabe erst rund 30 Jahre später angenommen hat, dann hat dies den Vorteil, daß die Aktualität des Themas seitdem in damals kaum vorstellbarem Maße zugenommen hat. Das Wirken Wagners und Schönbergs, zeitlich annähernd begrenzt durch die Jahre 1870 und 1930, steht zwar für die „Musik um die Jahrhundertwende“; es erschien dem Verfasser aber unerläßlich, die Spätgrenze bis zur Gegenwart zu öffnen. Damit ist er der Zunahme an Aktualität gerecht geworden.

Vom Standpunkt der Musikwissenschaft allein wäre die Aufgabe unlösbar gewesen, da der musikalische Fortschritt nicht isoliert vom Fortschritt auf anderen Gebieten behandelt werden kann. Darum verlangte Piersigs Methode „*die Herstellung interdisziplinärer Kontakte*“ (S. 28). Daß der Verfasser, abgesehen von seiner Qualifikation als promovierter Musikwissenschaftler und praktischer Musiker, ebenso als Philosoph und Soziologe wie als Theologe und Jurist über Kompetenzen hohen Grades verfügt, erweist das Studium des Buches mit aller Evidenz. Das Aufgebot an einschlägiger Literatur und deren kritische Bewältigung ist imponierend. Die Berücksichtigung des juristischen Aspekts wäre indes bei einem anderen Verfasser nicht selbstverständlich gewesen. Dem Autor der *Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik* (1972) war es jedoch möglich, seine Beweisführungen und seine Terminologie auch juristisch abzusichern. Wer negative Kritik an ihm üben will, wird das berücksichtigen müssen.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel: I. *Einführung*, II. *Zur Phänomenologie des Fortschritts*, III. *Der soziomusikalische Wandel als „Fortschritt“*, IV. *Beschluß*. Bemerkenswert ist dabei, daß die Überschriften der beiden größeren Binnenkapitel wesentlich zum Verständnis der Methode beitragen. Denn Piersig geht stets phänomenologisch und nicht historisch vor; zum anderen sind die Anführungszeichen ein Indiz für die von ihm vorgenommene Relativierung des Begriffs Fortschritt. So nimmt der diesem Terminus übergeordnete Begriff soziomusikalischer Wandel eine Schlüsselposition in

der gesamten Untersuchung ein: zunächst nur sporadisch auftretend, dann aber in immer dichter Folge (vgl. die Seitenzahlen im Sachwörterverzeichnis, S. 218), bis am Schluß gleichsam des Rätsels Lösung erscheint: Der Begriff soziomusikalischer Wandel sei eingesetzt worden, weil der musikalische Fortschritt das nicht auszudrücken imstande ist, was er ausdrücken sollte. Der neue Terminus sei u. a. musikwissenschaftlich stichhaltig, frei von ideologischer Belastung, wertungsfrei und unterliege, da soziologisch determiniert, nicht der Verwechslung mit dem Begriff „Entwicklung“ schlechthin (S. 204f.). Um die bewundernswerte geistige Leistung zumindest unter dem terminologischen Aspekt bis zu der an diesem Punkt gezogenen Konsequenz nachvollziehen zu können, dürfte es sich empfehlen, die Lektüre bei der Definition zu beginnen und dann sorgfältig zu unterscheiden, wenn im Laufe der Untersuchung von Fortschritt, „Fortschritt“, Fortschritten, Fortschreiten, (fort-)Schritt, Entwicklung, Innovation, Revolution und dem neuen Terminus die Rede ist. Das gleiche gilt für Rückschritt, Reaktion und Reagieren (z. B. S. 121, 147, 162 [Anm. 392], 188), wobei man den Begriff Restauration, zumal in Verbindung mit Strawinsky, aber auch mit dem Wagner-Antipoden Brahms, weitgehend vermißt.

Der Verfasser betont zwar mehrfach, es komme weniger darauf an festzustellen, was früher über den musikalischen Fortschritt ausgesagt worden ist, als darauf, wie er sich wirkungsgeschichtlich aus heutiger Sicht darstellt (S. 27, 44, 120). Das besagt aber nicht, daß der Gegensatz von Eigenanspruch auf Fortschritt wie bei Wagner, Schönberg und der Avantgarde auf der einen und dem Verzicht auf den Anspruch auf der anderen Seite aus der Untersuchung nicht klar hervorgehe. Im Gegenteil: manch einer wird erstaunt sein, wenn Piersig in Abweichung von der „herrschenden Meinung“ dem Impressionismus und dem Folklorismus (III, 1), vertreten durch Debussy, Ravel, Strawinsky, Bartók und Prokofjew, sowie der Musikalischen Jugendbewegung (III, 3) durchaus Fortschrittsqualitäten zu-

erkennt, die beiden, gleichsam abseits der Linie Wagner-Schönberg stehenden Komplexe aber primär unter den Begriff soziomusikalischer Wandel subsumiert. Das geschieht dort u. a. unter den Stichworten „*homo natura*“, *élan vital*, Erweiterung des Tonraumes, Folklore; hier auf sechs soziomusikalischen Feldern: u. a. Singbewegung, Musikpädagogik, Kirchenmusikalische Erneuerung (S. 169f.).

Im Anschluß an die Behandlung der *Geistesgeschichtlichen Voraussetzungen* (II, 1), bei der sich der Verfasser von der marxistisch-leninistischen Fortschrittsideologie distanzieren wird, wird unter dem Thema *Fortschritt als Mythos: Richard Wagner* aus überraschend neuer Sicht dargelegt, daß die Utopie im Sinne des zugleich auf Mythos und Zukunft gerichteten romantischen Fernwillens – „*dort, wo du nicht bist . . .*“ – als Schlüsselbegriff für den durch Wagner bewirkten Fortschritt anzusehen sei (S. 52ff.). Im Utopisten sieht Piersig aber alles andere als einen Träumer, sondern einen Mann der Tat und des Planens (S. 56ff.), so wie Wagner stets den nächsten Schritt zur Voraussetzung des übernächsten machte und damit den Fortschritt vor der Jahrhundertwende in sich Gestalt werden ließ (S. 68).

Allein die Überschrift *Der denunzierte Sachverhalt: Theodor W. Adorno* (II, 3) wird bei manchem heftigen Widerspruch erregen. Doch Piersig rechtfertigt die kritische Auseinandersetzung mit Adorno unter diesem Signum, weil er „*ein bestimmtes musikologisches Fortschrittsmoment repräsentiert*“ (S. 69), das rund 30 Jahre lang die „herrschende Meinung“ geprägt habe: mit mehr Polemik und mehr „*Schwebesprache*“ (S. 80f.) als mit wissenschaftlich stichhaltiger Argumentation; mit dem Anspruch auf alleinige Gültigkeit des durch die Avantgarde repräsentierten Fortschrittsbegriffs im Sinne des an ständige Innovation gebundenen, unbegrenzten Fortschreitens: „*Antiautoritäre Thematik mit autoritärem Geltungsanspruch*“ (S. 77). Piersig hat als erster den Mut zu einer umfassenden Auseinandersetzung aufgebracht, der sich Adorno leider nicht mehr hat stellen können. Sie wäre ihm sicherlich nicht leicht gefallen; denn die



Zitate aus seinen Schriften (S. 85–89) sprechen ebenso für sich selbst wie gegen ihren Autor. Piersig konnte Intoleranz kaum mit Toleranz beantworten. Hier gilt der juristische Satz von der „Verhältnismäßigkeit der Mittel“; daher kann der Gegenwurf der Polemik den Verfasser nur sehr bedingt treffen.

Unter dem Thema *Der Zerfall der funktionellen Harmonik* (III, 2) kommt Piersig zu dem Ergebnis, es sei „vom Wert des musikalischen Kunstwerks aus betrachtet, absurd, die funktionelle Harmonik zum Gradmesser des Fortschritts zu machen“. Dies gelte ebenso für ihre Entstehung – dazu ein längerer, mit der Zeit um 1600 beginnender Exkurs – wie für ihren Zerfall, der keineswegs „zur notwendigen Voraussetzung für die Entdeckung neuer Wege“ geworden sei, da ein „Überständiges“ sich nicht „von selbst erledigt“ habe (S. 145). Demgegenüber wird in dem Abschnitt *Der Konstruktivismus: Schönberg und die Folgeerscheinungen* (III, 4) zwar anerkannt, daß der Komponist mit Konsequenz den Weg von der freien Atonalität zur Zwölf-Ton-Komposition eingeschlagen habe, womit „das Fortschrittmoment besonders deutlich“ erkennbar sei (S. 178); dann aber wird die Frage gestellt, ob der Fortschrittsbegriff in Anwendung auf den „Intellektuellen Konstruktivismus“ Schönbergs, der das „Hörproblem“ (S. 184ff.) akut werden lasse, noch aufrecht erhalten werden könne (S. 182).

Hervorgehoben zu werden verdient auch der Passus: „Was mit Wagner begann, kulminiert in Schönberg. Arnold Schönberg bedeutet u. a. den Sieg einer musikalischen Partei und daher einen musikalischen Fortschritt i. S. einer neuen Epoche“ (S. 174), weil er zweierlei in sich schließt: das Korrelat zum Thema des Buches und den Aspekt, daß mit der Revolution von 1848 sowie mit Wagner „musikpolitisches Denken . . . typisch“ wird (S. 174) und den Fortschrittsbegriff mit dem Antagonismus von pro und contra zu belasten beginnt. „Sieg einer musikalischen Partei“ bedeutet aber nach Piersig die Schaffung einer Machtposition, die sich über Serialismus und Postserialismus zuneh-

mend gefestigt hat, so daß die Avantgarde den Anspruch erheben kann, „der einzig legitimierte Träger des Fortschritts“ zu sein (S. 189). Die letzte Konsequenz unter dem Aspekt *Schönberg und die Folgeerscheinungen* sieht der Verfasser in dem Verlust des Humanum bei Cage und Stockhausen (S. 194f.).

Der *Beschluß* (IV) enthält neben der endgültigen Definition des Begriffs sozio-musikalischer Wandel eine etwas befremdlich wirkende Zusammenstellung von 180 Komponistennamen aus dem behandelten Zeitraum (S. 198f.): befremdlich u. a., weil die sub specie des Fortschritts zur Diskussion gestellten Komponisten besser in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahre anstatt in buntem Durcheinander angeordnet worden wären. Im übrigen sind die aus der Untersuchung gezogenen, sehr zum Nachdenken anregenden Folgerungen vornehmlich ethischer Natur. Drei Voraussetzungen müssen nach Piersig erfüllt sein, wenn Musik eine ethische Mission erfüllen soll: Sie muß 1. fähig sein, Trost zu geben; sie darf sich 2. nicht der Rezeption entziehen, weil sonst 3. umfassende Kommunikation nicht möglich ist (S. 206f.). Hier bezieht der Verfasser einen Standpunkt, der von seinem hohen Verantwortungsbewußtsein zeugt, von manch einem aber als unzeitgemäß empfunden werden mag. Dann wäre auch das am Schluß stehende Zitat aus Erasmus' *Rede von Gott* unzeitgemäß: „Er selbst ist der Anfang, er ist der Fortschritt, er ist die Vollendung“.

(September 1978)

Kurt Gudewill

MAURY YESTON: *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press (1976). 155 S.

Yestons Theorie basiert auf der Lehre Heinrich Schenkers. Schenkers Theorie ist der Ausdruck eines sehr persönlichen, angestregten Einhörens in die tiefgründigen Spannungszüge der musikalischen Meisterwerke. Musik in ihrem Sinne zu hören und zu verstehen, setzt ein hohes, vielleicht ein

Höchstmaß an Konzentration und Hingabe voraus. Es scheint, als wachse die Bedeutung dieser Theorie mit dem Eifer und der Kompromißlosigkeit, mit der sie angewandt und vertreten wird. Was wunders, daß ihre Vertreter zum Eifern neigen und skeptische Köpfe damit ihre Not haben?

Auch Yeston ist gewiß ein reiner und enthusiastischer Schenkerianer. Er zitiert und kommentiert sein Vorbild ausführlich. Und mit dem, was vor Schenker über den musikalischen Rhythmus gedacht worden ist, hält er sich nicht lange auf. Es wird im Rahmen einer historischen Einleitung abgetan. Nur eine Bemerkung von Heinichen über den „*style brisé*“ wird ernst genommen, weil darin vermeintlich Schenkers Schichtentheorie vorgebildet sei. Und dennoch scheint es, als wolle Yeston Schenkers Lehre so um- und weiterbilden, daß ein weniger verkrampfter Umgang damit möglich wird. Er entwickelt Schenkers theoretische Konfession zu einem „*konzeptualen Modell*“, das die rhythmische Faktur der Musik von Palestrina bis Webern, wenn nicht aller Musik fassen möchte. Yeston zielt, wie das letzte Kapitel des Buches über *Problems in Construction of a General Theory of Rhythm* zeigt, auf eine allgemeine Theorie des Rhythmus.

Das Buch besteht im wesentlichen aus vier Kapiteln. Das erste beschreibt, wie „*uninterpreted rhythm structures*“, abstrakt vom Takt gedachte rhythmische Ereignisse, ermittelt werden können. Das zweite führt in Schenkers Schichtentheorie ein; es erklärt mit ihrer Hilfe einförmige, metrische Progressionen und erörtert den Zusammenhang zwischen der melodischen Zeichnung und der Schichtung eines musikalischen Gedankens. Das dritte gilt der Interaktion der rhythmischen Schichten. Yeston unterscheidet dabei kon- und dissonante Rhythmen; konsonante entstehen dort, wo die rhythmische Verfassung verschiedener Schichten identisch ist, wo in verschiedenen Dimensionen die gleichen Verhältnisse angetroffen werden, dissonante dementsprechend dort, wo diese differieren. Das vierte Kapitel verallgemeinert und ergänzt die vorausgehenden.

Yestons Unternehmen wirft einige Probleme auf, zwei davon seien herausgegriffen. Es stellt sich etwa die Frage, ob Schenkers Theorie in der angedeuteten Weise ohne Substanzverlust verändert werden kann. Wer sich Schenkers Theorie nicht blindlings verschreiben will oder kann, wer sie bei Licht besieht – und dazu läßt Yestons Versuch ein –, der steht vor der Schwierigkeit, daß der musikalische Rhythmus aus der Interaktion der Schichten nicht zwingend abgeleitet werden kann. Yeston tut nichts, was sie beseitigen würde. So stehen seine Ergänzungen, so einfallsreich sie konstruiert sein mögen, auf einem brüchigen Fundament. Und sie erweisen am Ende nicht mehr als die Fähigkeit der exponierten Kategorien, systemgerecht auch mit vermeintlich oder tatsächlich verwickelten Rhythmen fertig zu werden. Manche Analyse verliert sich in willkürlichen und sinnwidrigen Spielereien; etwa dort, wo zwei rhythmische Formationen der *Kleinen Nachtmusik* von Mozart miteinander identifiziert werden, obwohl, mit Riemann zu sprechen, ihr Motiv- und Ausdruckscharakter, der sich mit ihrem Verhältnis zum Takt entscheidet, ganz verschieden ist. Auch die beiden 5/4-Gruppen, die Yeston in einem Gedanken des Klavierquartetts in g-moll von Mozart aufweist, sind systemgezeugt und ohne musikalische Bedeutung. Vorsätzlich und vorsichtshalber setzt Yeston seine Theorie von der menschlichen Perzeption ab. Aber was soll eine Rhythmik, die musikalisch belanglose Einheiten zueinander in Beziehung setzt? Was hätte Schenker wohl dazu gesagt?

Die andere Frage betrifft die Methode. Yeston zielt auf eine allgemeine Rhythmik. Kann sich, wer dieses Thema angeht, allein auf Schenker verlassen? Yestons durch Schenker bestimmte Definition des Rhythmus ist so eng, daß ihr vieles entgehen muß. Yeston glaubt wie Schenker, der Rhythmus ließe sich von der Materie, in der er sich versinnlicht, nicht scheiden; er beruhe auf der Wiederholung gleicher Tonfiguren. Aber kann Rhythmus nicht sehr viel mehr und anderes sein als dies? Kurz: ich spreche für eine größere Offenheit gegenüber der

älteren Rhythmik. Vielleicht ließe sich dann auch der Charakter der Schenkerschen Rhythmik, ihre Leistung und ihre Grenze, besser bestimmen. Die ältere Rhythmik, noch die Riemanns hat grundsätzlich nur das Verhältnis aufeinander folgender Ereignisse bestimmt. Erst Schenker hat auch den Rhythmus prinzipiell mehrschichtig gedacht und damit ein Problem aufgeworfen, das zu verfolgen sich wohl lohnen dürfte.

(Februar 1980)

Wilhelm Seidel

*ERNST-JÜRGEN DREYER: Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1976. 275 S.*

Musikwissenschaftliche Arbeiten können entweder in gesichertem methodischem Rahmen Resultate wissenschaftlicher Forschung vorlegen, oder sie können Aufgaben und Fragestellungen der Forschung selbst zum Problem machen. Arbeiten der zweiten Art können nicht entbehrt werden, wenn die Forschung nicht in Routine und Leerlauf ausarten soll. Sie sind dann besonders wertvoll, wenn sie den neuen Denkansatz nicht nur als Prinzip vorlegen, sondern ihn zugleich an geeigneten Stoffen auf seine Fruchtbarkeit hin erproben.

Ernst-Jürgen Dreyer beginnt damit, einige von Musikwissenschaftlern gegebene Antworten auf die Frage nach dem Ursprung der Tonsysteme mit Goethes Tonlehre – die bisher von der Musikwissenschaft kaum beachtet worden ist – zu konfrontieren. Annahmen, die z. B. die Pentatonik auf die „*Übereinstimmung einfachster Frequenzen*“ zurückführen, aber auch Theorien, die auf die Nachahmung von Naturgeräuschen wie „*dem Rauschen des Meeres, dem Brausen und Pfeifen des Sturmes, dem rhythmischen Klopfen des Regens*“ etc. hinauslaufen (S. 9), kritisiert er als Versuche, die Musik von außen her in den Menschen hineinzubringen. Dem Menschen muß, so meint er,

Musik, in welcher Form auch immer, bereits innewohnen, sonst bliebe „*das mögliche Kraftfeld des von außen ihn Antönenden von gleicher Irrelevanz wie das des Magneten gegenüber einem Stück Aluminium*“ (S. 11).

Soll nun aus Goethes Tonlehre eine neue, fruchtbare Denkeinstellung zur Frage des Entstehens von Musik gewonnen werden, so muß jeder Satz dieses kleinen, fragmentarischen Schriftchens wohl erwogen werden. Wenn also Goethe sagt: „*Der Gesang ist völlig produktiv an sich*“, so ist damit „*das Wagnis eines nicht aufzulösenden Widerspruchs eingegangen*“ (S. 23). Weder gibt es „*Vorformen der Musik*“, die noch nicht Gesang sind, noch „*Vorformen des Gesanges*“ wie z. B. Sprechen, Rufen, Schreien, die noch nicht Musik sind (S. 24). Der „*Aufsprung der Quelle*“ (S. 25) sollte nach Dreyers Meinung nicht eskamotiert, der Ursprung der Musik als Gesang nicht in hypothetischen Zwischenstadien unauffindbar versteckt werden.

Aus Goethes Tonlehre nimmt Dreyer die Idee eines „*donum naturae*“, von ihm auch als melisches Samenkorn bezeichnet, das sich nach dem Gesetz des „*geforderten Tones*“ wachstümlich entfaltet. Dieser geforderte Ton – von Goethe in Analogie zur geforderten Farbe der Farbenlehre angenommen – ist nun zunächst Quinte oder Quarte (S. 37). Aus ihm kann, wie aus einer Knospe, das *donum naturae* neu hervorbrechen (S. 39). Vermöge des Sich-wieder-Findens in der Oktave aber führt diese Vervielfältigung auch zur Vermehrung der Stufen und Schritte innerhalb der Oktave. Andererseits wirkt schon in der Keimgestalt das Gesetz von „*Arsis und Thesis, Aufschlag und Niederschlag*“, schwer und leicht. Die Arsis, der leichte Ton neigt zum Ausfallen (S. 66), er kann übersprungen werden, und diese Regel der Gestaltbildung wirkt einer bloß mechanischen Vermehrung der Tonstufen entgegen.

Von diesem Ansatz her versucht Dreyer, eine Fülle von in der Erfahrung gegebenen Tonsystemen zu ordnen, und zwar auf eine Weise, die sich weder als Induktion begreifen läßt noch auf den Nenner einer bloßen Deduktion gebracht werden kann. Der

„produktive Gesang“, in dem sich die Erscheinungen nicht nur überliefern, sondern aus dem sie sich „gebären“ (S. 118), ist der ideale Grund und zugleich das Ziel des „gleichsam induktiven Weges, welcher der Deduktion vorausgehen muß“ (ebda.). Dreyer findet drei verschiedene musikalische Sprachfamilien, die sich an je ein Keimgebilde oder donum naturae knüpfen lassen: die morgenländische, deren Keim, *f-e-d*, schon den Halbtonschritt enthält, die abendländische, die sich an die bekannte dreitönige Leierformel *d-c-a* des Kinderliedes schließt, und die von der Dreiklangsfanfane *c-a-f* ausgehende des pazifischen Kreises. Ein „ableitender Teil“ entwickelt aus diesen drei „Genen“ eine große Zahl von teils historischen, teils von der Musikethnologie in jüngster Zeit aufgezeichneten Melodien bzw. deren Tonssystemen. Die Fülle des hier Dargestellten kann wegen der gebotenen Kürze auch nicht annähernd wiedergegeben werden. Bemerkenswert ist die Darstellung der Pyknoi, also Häufungen von Tonstufen wie im Enharmonion der Griechen (S. 77 ff., S. 102), die sich besonders im ersten Kreis finden. Im pazifischen Kreis kommt es in der „*Slendro-Nuance*“ (S. 173) zum gegenteiligen Verhältnis, zum Zusammenfließen von Mikroabständen zu einer einzigen Tonhöhe bei Instrumenten mit fester Tonhöhe. Solche Gebilde treten allerdings nach der Meinung des Autors nicht zwangsläufig auf, die Möglichkeit dazu ist nicht an einen bestimmten Kreis gebunden (S. 198 ff.).

Ein „Vergleichender Teil“ hält die drei Sprachfamilien gegeneinander. Ihr allmähliches Wachsen, die „*Spiraltendenz*“ wie Dreyer sagt, läßt sich auf ein tertium comparationis, den Quintenzirkel, zurückführen. Dieser steckt nämlich potentiell schon im melischen Keim als „geforderter“ Ton, als geforderte Quinte oder Quarte, in die sich das melische Gen „befreit“ (S. 212). Auf den Quintenzirkel führt ein letzter Abschnitt (S. 213) auch die „*reduktiven Gestalten*“ zurück, also Gebilde von vier, drei, zwei Tönen, wie sie in Bordun und Haltetönen und sogar im Baß der Kadenz I–IV–V–I auftreten.

Der Verfasser legt nicht nur, das sei abschließend nochmals hervorgehoben, mit der Annahme eines „donum naturae“, eines melodischen Gens einen neuen Ansatz vor, sondern er führt diesen Ansatz auch in weitem Umfang durch. Der Rezensent meint, daß der Quintenzirkel als Modus der Vervielfältigung des Gens nicht überall überzeugt. Darüber sollte man aber den Ansatz eines genetischen Denkens, das zwar da und dort schon in gewissem Umfang aufgetreten ist (z. B. W. Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln o.J.), aber noch nie mit solchem Nachdruck vorgetragen wurde, nicht übersehen.

Damit soll andererseits nicht gesagt werden, daß die Möglichkeiten genetisch-morphologischer Arbeiten auf dem Gebiet der Musik mit Dreyers Buch ausgeschöpft sind. Goethe meint in den *Maximen und Reflexionen*, daß „viele“ Phänomene „zusammen überschaut, methodisch geordnet“ schon „für Theorie“ gelten können. Dieser Ansatz einer Morphologie, der auch hinter Dreyers Arbeit steckt, läßt sich sicher noch auf viele Probleme anwenden, etwa auf die Ornamentik in Klauseln der Ars nova oder auf die Modulationsordnung im Sonatenhauptsatz der Klassik. Nicht nur die Musikethnologie, auch die Geschichte bietet unerschöpflichen Stoff für morphologische Studien aller Art. Hier wären die Arbeiten Heinrich Schenkers zu erwähnen, der sich in seinem Hauptwerk, *Der freie Satz*, Wien 1935, ausdrücklich auf Goethe beruft. In der Nachfolge Heinrich Schenkers sind Arbeiten erschienen, die die dur-moll-tonale Musik genetisch-morphologisch betrachten.

Dreyer will keine fertige Morphologie der Musik vorlegen, er will diese Disziplin erst begründen. Es wäre zu wünschen, daß er Nachfolger findet. Die Musikwissenschaft könnte dadurch an gegenständlicher Fülle nur gewinnen.

(Februar 1978)

Friedrich Neumann



HERMANN PFROGNER: *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik. München-Wien: Verlag Langen Müller 1976. II, 680 S.*

Einen interessanten Beitrag zur Klärung des inneren Verhältnisses von Mensch und Tonsystem – mehr philosophisch oder psychologisch als musikwissenschaftlich – bietet die vorliegende Arbeit Pfrogners: in gekonnten Formulierungen werden vom Standpunkt dessen, was als Lebenskräfte im Menschen wirksam ist, die musikalischen Intervalle erörtert. Heilpädagogische und musiktherapeutische Aspekte – „das ergiebigste Feld jeglicher künftigen Musikbetätigung“ – stehen im Vordergrund, wobei Jacques Handschin und Rudolf Steiner die Gewährsleute sind. Aber es wird eine Tendenz aufgezeigt, die nicht durchgehend mit Zustimmung rechnen kann. Sätze wie „... Im vorgeburtlichen Sein weilte einst auch der Mensch im Reich der Geister und Götter. Ihr Anblick weckte in ihm die Neigung zum Ethischen, ...“ stehen neben im naturwissenschaftlichen Sinne exakten Beschreibungen etwa der Wirkweise elektrischer Geräte zur Erzeugung von Tönen; aus Mythen und Philosophie abgeleitete Deutungen und Spekulationen neben wissenschaftlich prägnanten Erörterungen.

Die durch Ausschöpfen von mythologischen Quellen und tonsymbolischen Darstellungen der an der Wiege der Tonsysteme stehenden Hochkulturen Indien, China und Griechenland (mit Arabien als wahren Erben) gewonnenen Einsichten versuchen zunächst Fragen zu beantworten, die durch „von außen an die Tongegebenheiten herangetragene Betrachtungen ungelöst bleiben würden“. Dann wird betont, nicht die Natur, der Mensch habe den musikalischen Ton geschaffen, gemeint ist jedoch nicht der Mensch allgemein, sondern lediglich der Angehörige einer Hochkultur, denn vor der Musik als Tonkunst gab es nur eine magisch ausgeübte Klangkunst. Dieser Mensch also, absolutes Zentrum jeder musikalischen Erörterung, strebe durch ein Ausschöpfen der Kapazität seiner instrumentalen Innerlichkeit zu einer Totalität aller überhaupt menschenmöglichen Verwirklichungswei-

sen. Ferner ließe sich der musikalische Ton in Tonkern, Klanghülle und Schallhülle aufgliedern, womit Pfrogner zunächst dasjenige meint, was den Bestand im inneren Hören ohne Klangkomponente ausmacht, dann, was zu seinem Übertritt in die äußere Erfahrungswelt gehört und schließlich alle akustisch meßbaren Daten. Diese Differenzierung führt zur vielleicht wichtigsten Erkenntnis des Buches, zum ‚Eigentone‘ als der Essenz der Individualität und zur Herausstellung der im Menschen disponierten Tonordnung. Der Weg führe von der Diatonik über die Chromatik zur Enharmonik, denn die zwölfgeprägte „Klanggleichheit“ der Tastenstimmung dürfe als ein Sinnbild der „physischen Klaviatur“ des Menschen gelten.

Die Musik des Dur-Moll-Systems sei deshalb so beliebt, weil der Mensch erkannt habe, sie wäre nach seinem Bilde geformt. Die ‚Moderne‘ trachte nach einer neuen Richtung, indem sie sich bemühe, alles Subjektiv-Seelische durch das Seelische an sich zu ersetzen. Schönberg, Kandinsky, Freud, C. G. Jung und Rudolf Steiner seien Geistesbrüder. Psychologische Analysen von Schönbergs *Harmonielehre* und *Totentanz der Prinzipien* im Sinne Steiners (Theosophie) ergäben den besten Aufschluß, denn Schönberg selber habe nur die irreführende Parole ausgegeben, man möge seine Musik „wie jede andere“ anhören. Mit der Ersetzung des Siebenprinzips durch das Zwölfprinzip sei seine Zwölftonmusik aber weder dem Inhalt noch ihrem Tonmaterial und dessen kompositionstechnischer Verwertung nach Musik wie jede andere und darin bestünde letztlich Schönbergs großer Irrtum.

Mit Weberns und Bartóks Tod sieht Pfrogner das Ende der bisherigen Musikentwicklung gekommen, denn von nun an löse emanzipierte Klangkunst als ein „umwerfend Anderes“ die jahrtausendealte Tonkunst ab. Die „seriellen Allüren“ der Folgezeit seien bald durch eine mit elektronischen Mitteln oder dem oft raffiniert verfremdeten herkömmlichen Instrumentarium erreichte Klangvielfalt aus dem gesamten Hörbereich ersetzt worden. Trotz aller symptomatischen

Formen des Indeterminismus sei das Material der Gegenwart ein klangliches Artikulationsgeschehen und es ließe sich eine stупende Expansion des Geräuschinstrumentariums mit deutlichem Trend zum Konsonantismus konstatieren. Leider müsse man feststellen, was Schönberg zu inaugrieren getrachtet habe, sei zu einer technifizierten Korruption abgeglitten. Die Intention, Musik vom Objektiv-Seelischen befruchten zu lassen, hätte einer Bewußtseinsweiterung z. B. durch Drogen (Kagels *Tremens*) weichen müssen. Man könne es zwar nicht genau wissen, aber es sei unwahrscheinlich, daß die Klangkunst nun für immer einen Sieg über die Tonkunst errungen habe: noch funktioniere die im Menschen verbindlich disponierte innere Hörorientierung. Was jedoch einstmals unbewußt geschah, müsse jetzt aufs bewußteste aus eigenen Seelenkräften und -tiefen ausgehoben werden. Es sei stets zu fragen, inwiefern die Kunst dem Leben diene denn nicht ‚l'art pour l'art‘, sondern ‚l'art pour l'homme‘ sei die Parole der Stunde. Der musikalischen Zukunft sei es vorbehalten, sich intensiver vom ‚Objektiv-Lebendigen im Menschen‘ anregen zu lassen. Mit einer Anregung Bartóks z. B. der melodisch variablen Differenzierung der diatonischen Grundordnung vermittels Rückbindung an weitere Primzahlgesetzhelken, könne es durchaus weiter gehen.

Um den Grundlagen der Musik auf die Spur zu kommen – Musik hier als die Kunst des Ichs verstanden, die ins Unbewußte eingetaucht ist und in den Bereich des Seelischen hinaufschlägt, letztlich aber den im Sphärenharmonischen heimischen Gesetzlichkeiten gehorcht und das im Seelischen Erlebte umprägt in die jenen Gesetzlichkeiten gemäßen Töne und Intervalle –, wird anhand des Menschenbildes von Steiner erörtert, wo das Musikalische seinen Lebenssitz habe. Die analytische Psychologie hätte gezeigt, wieviel den alten Überlieferungen vom Bau der Welt und des Menschen abgewonnen werden könne. So liefere die ‚musica humana‘ den Hinweis, die Körpermusik sei in den inneren Lebensvorgängen gegeben, was als Bestätigung der These, die musikalische Tonordnung sei im Men-

schen disponiert, verstanden werden mag. Mit einer großen Zahl von Beispielen wird dann, in Entsprechung zu den ‚inneren Bewegungen‘ Steiners, das Intervallische der Musik – vornehmlich der Quint-Quartgeneration pythagoreischer Prägung, aber mit der ‚lebendigen Breite der Tonwerte und Intervalle‘ –, in diesem Sinne zu verdeutlichen gesucht.

Um den wissenschaftlichen Charakter zu betonen, müßte das an sich ansprechend gestaltete Buch – dem Rezensenten sind nur ganz wenige Druckfehler aufgefallen –, neben dem ausführlichen Literaturverzeichnis aber unbedingt noch ein Schlagwortverzeichnis bekommen.

(September 1976) Werner W. Reiners

*KARL BAYER: Das musikalische Anagramm. Elemente der Musik. Lübeck: Im Selbstverlag des Autors 1976. 193 S.*

Erwartungsvoll in die Hand genommen – enttäuscht beiseite gelegt: so ist es mir ergangen, weil die Erwartung, neuen Aspekten auf musikwissenschaftlichem Gebiet zu begegnen, sich gegen die Enttäuschung über die nicht befriedigende Aufbereitung und Darbietung des Stoffes nicht behaupten konnte. Das ist bedauerlich, denn der Autor hat viel Material zusammengetragen, das als Nährboden für neue Ideen etwas hergeben könnte.

Schon zu Beginn, wo ein Kreis, der offenbar eine zwölfteilige Oktave darstellen soll, mit nicht erläuterten Buchstaben abgebildet ist und vom Terzbereich ‚L - D‘ gesprochen wird, fängt das Raten an. Gleich danach folgt eine völlig ungenügende Literaturangabe (‚in MGG schreibt Robinson‘), und diese unwissenschaftliche Zitierweise zieht sich durch das ganze Buch hin, z. B. ‚gemäß MGG‘ (S. 27), oder aus Ernst Bindels *Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten* wird kurzerhand mit dem Hinweis ‚im Kapitel 19‘ zitiert, als ob das Buch nicht aus drei Teilen bestünde, von der fehlenden Seitenangabe ganz abgesehen (überdies zitiert mit einem völlig sinnentstellenden Feh-

ler: „geteilten“ statt „temperierten Tritoni“!) (S. 111). Daß bei Zitaten nicht vermerkt ist, wo sie gekürzt sind, ist verwunderlich (z. B. S. 36/37).

In dem Kepler-Kapitel muß gerätselt werden, was in den Harmonie-Tabellen Seite 77 von Kepler, was von Bayer stammt. Es hätte vermerkt werden müssen, daß 0,892 zwar dem pythagoreischen Ganzton mit ca. 198 Cents nahekommt, aber nicht mit ihm identisch ist und daß auch die große Sekunde mit 0,9079 (0,980 ist wohl ein Druckfehler?) eben nicht exakt 0,9 erreicht. Im übrigen hätten die Beziehungen der beiden Tafeln erläutert werden sollen, da sie nicht unmittelbar einsichtig sind, und es fehlt auch ein Hinweis auf die weitere Entwicklung des astronomischen Wissens, etwa auf die abweichenden Ergebnisse von Francis Warrein, über die Rudolf Haase in Heft 5 der *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung*, Wien 1973, S. 46 ff. berichtet.

Doch zu Anagramm, dem „Inhalt und Zweck dieses Buches“ (S. 96). Ich zitiere: „Mittel zur metaphysisch-musikalischen Tätigkeit“ (S. 97); „ist eine Auswahl aus den zwölf ‚Stammtönen‘ der Oktave“ (S. 97, dazu rätselhafte Graphiken); „Die graphischen Bilder von Tonfolgen“ (S. 30); „Wie bei den Tönen als ‚Anagramme‘ das gleichseitige Dreieck, Quadrat, und das gleichseitige Sechseck uns dissonant erklingen und hier erst in der Schwebung eines Halbtones die Konsonanz ertönt, so suchten die griechischen Baumeister . . . die starre . . . Rechtwinkeligkeit . . . zu meiden“ (S. 32)! Kurzum: das „Durchforschen“ dieses Buches ist nicht jedermanns Sache . . .

(November 1976) Erich F. W. Altwein

**HANSGEORG MÜHE:** *Musikanalyse. Methode, Übung, Anwendung.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 240 S.

Eine gründliche Einführung für Anfänger. Vom ersten Hören, gezielten Hinhören und Zusammentragen historischer Fakten an wird der Leser Schritt für Schritt von

einem kenntnisreichen Praktiker angeleitet und mit jeweils erforderlichem Rüstzeug versehen. (Im Rhythmuskapitel Hinweis auf typische historische Modelle, im Wort-Ton-Kapitel Behandlung aller Versrhythmen usw.) Gestaltungsmöglichkeiten in Harmonik, Melodik und Rhythmik werden kapitelweise je für sich untersucht, was ihre ausführliche Behandlung ermöglicht, es indessen dem Leser überläßt, sich in Fällen gleichgewichtigen Zusammenwirkens zurechtzufinden. Anerkennenswerte Gründlichkeit im Detail (so wird bei Harmonik z. B. auch harmonische Dichte und Tonartcharakter behandelt und hingewiesen auf zeitbedingt unterschiedlich vorzunehmende Bewertung von Dissonanzgraden) wird erkaufte mit dem Verzicht auf beispielhaftes Zusammentragen aller Teilbefunde in Modellanalysen. Ja wie sollen diese überhaupt aussehen? Problematisch scheint mir nämlich der in allen Kapiteln wirksame Drang nach grafischem Abbild. Jedes Kapitel hat sein Zeichensystem. Wird in „Kommt ein Vogel . . .“ der Zweitakter „setzt sich nieder . . .“ als Kreis, die unverkennbare Variante im abschließenden „von der Liebsten . . .“ aber als Dreieck dargestellt (Schlußgruppen sind immer Dreieck!), so entlarven sich Kreis, Dreieck usw. usw. doch als entbehrlich, ja als einsichtshemmend.

(Januar 1980) Diether de la Motte

**HEINZ BREMER:** *Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570 bis 1700).* Köln: Arno Volk-Verlag 1976. X, 252 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 110.)

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

Historische Forschungen auf dem Gebiet der Musikpädagogik waren in den sechziger und beginnenden siebziger Jahren nicht

eben gefragt, glaubte man doch auf geschichtliche Erkenntnisse umso leichter verzichten zu können, als Vergangenheit übermächtig das pädagogische Geschehen beherrschte und dringend notwendige Reformen behinderte. Inzwischen ist der pädagogische Fortschrittsglaube, der Geschichte lediglich noch als Negation verstand, brüchig geworden; kritisches Überdenken und Rückbesinnung greifen Platz. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit erhält wieder Gewicht, zugleich auch einen neuen Stellenwert.

Ihren Niederschlag findet diese Entwicklung bereits in einigen Publikationen. So befaßte sich Heinz Bremer mit der Geschichte der Schulmusik am Niederrhein in der Zeit von 1570 bis 1700. Dabei knüpfte er methodisch an die Habilitationsschrift seines Lehrers Karl Wolfgang Niemöller an; d. h. das Thema wird unter der Prämisse angegangen, daß der schulische Musikbetrieb damals unauflösbar verflochten war *„mit dem dichten Netz wechselseitiger und stetiger Veränderung unterworfenen Beziehungen zwischen Schule, Kirche und Gesellschaft sowie deren Verhältnissen und Potentialen, ihren Erwartungen und geistigen sowie organisatorisch-strukturellen Prozessen“* (S. IX). Dieses differenzierte Beziehungssystem offen zu legen, stellte sich der Verfasser zur Aufgabe. Als Quellen dienten ihm hauptsächlich lokalgeschichtliche Veröffentlichungen, in geringerem Maße auch Archivalien.

Wie die Untersuchung zeigt, hatten territoriale Zersplitterung und konfessionelle Spaltung zwar qualitativ graduelle Auswirkungen auf den Stand der Schulmusik; das Niveau des Musikunterrichts und der Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen war indessen, zieht man die schulmusikalischen Verhältnisse in anderen, besonders den mitteldeutschen Landesteilen Deutschlands zum Vergleich heran, im ganzen gesehen eher bescheiden. Meist bildeten einstimmige Gesänge den einzigen Unterrichtsgegenstand. Nur an wenigen Schulen stand die Figuralmusik auf dem Lehrplan. Im 17. Jahrhundert fand zwar vokale und instrumentale Figuralmusik Eingang in den

Gymnasien, doch wurde dafür in der Regel keine Unterrichtszeit zur Verfügung gestellt. In Übereinstimmung mit der allgemeinen pädagogischen Entwicklung im deutschen Raum setzte sich auch am Niederrhein die vom Späthumanismus ausgehende Tendenz durch, die musikalische Bildung zugunsten sprachlich-rationaler Bildung zurückzudrängen oder gar aufzuheben.

Wesentliche Einblicke vermittelt die vorliegende Arbeit in die soziale und berufliche Lage des Schulmusikers jener Zeit. Dazu noch eine kurze Anmerkung: Der Ausdruck *„die missas singen“* (S. 159), bezogen auf einen Lehrer, verweist weniger auf eine musikalische denn liturgische Tätigkeit; folglich handelt es sich bei dem hierzu verpflichteten Lehrer um einen katholischen Priester.

Zu fragen ist, ob die Studie nicht an Konturen gewonnen hätte, wenn mehr handschriftliches Archivmaterial herangezogen worden wäre.

In einem territorial engeren, zeitlich jedoch weiter gesteckten Rahmen bewegt sich die Untersuchung von Klaus Finkel. Sie geht außerdem nicht nur primär von handschriftlich überlieferten Quellen aus, sondern berücksichtigt auch stärker den gesamtpädagogischen und schulpolitischen Hintergrund.

Ausführlich beschreibt der Autor von den Anfängen das gelehrte Pfalz-Zweibrückener Schulsystem (dem in vielen Punkten württembergische und sächsische Schulen, besonders aber das Straßburger protestantische Unterrichtswesen Vorbild waren), um sodann Stellung und Bedeutung des Unterrichtsfachs Musik an den gelehrten Schulen des Herzogtums Pfalz-Zweibrücken zu umreißen. Dabei lassen sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts fortwirkende Grundzüge erkennen wie der Primat der Musiktheorie im Musikunterricht, die Aufteilung des musiktheoretischen Lehrstoffs auf die Partikularschulen und die Landesschule, praktischer Musikunterricht innerhalb des Lehrplans, daneben aber häufiges Musizieren außerhalb des Unterrichts. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts gewann das Instrumentalspiel an der Landesschule zunehmend an



Gewicht; gleichzeitig jedoch wurde Musik als Schulfach immer mehr aus dem Lehrplan verdrängt, während hingegen an den Partikularschulen die Zahl der Musikunterrichtsstunden im 18. Jahrhundert merkwürdigerweise noch zunahm.

Grundsätzlich erhielt jeder Schüler eine musiktheoretische Grundausbildung, zu deren Vermittlung Lehrbücher verwendet wurden. Eingehend behandelt der Verfasser in seiner Studie Lehrziele, Lehrstoff, Lehrbücher und Lehrmethoden.

Bei all diesem positiven Gesamteindruck darf freilich nicht übersehen werden – und Klaus Finkel macht dies auch oft genug deutlich –, daß, von Ausnahmesituationen abgesehen, letztlich doch nur die Landesschule lange Zeit jenes blühende Musikleben aufzuweisen hatte, wie es in manchen musikpädagogischen Arbeiten verallgemeinernd als Norm dargestellt wird.

Ermüdend wirken in der Darstellung die Wiederholungen. Um dem Leser das Verständnis der Quellentexte zu erleichtern, wäre es zweckmäßig gewesen, Kürzungen aufzulösen (so hat man z. B. „*außlaßg*“ (S. 147) als „*außlaß(un)g*“, „*haltg*“ (S. 147) als „*halt(un)g*“ oder „*friedl*“ (S. 153) als „*friedl(ich)*“ zu lesen).

(April 1978)

Manfred Schuler

*KARL HÖRMANN: Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 228 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. I.)*

Karl Hörmann hat eine Studie vorgelegt, die insofern überrascht, als der Titel kaum vermuten läßt, daß sie an die auf den Beobachtungen des königlichen Zollinspektors Josef Rutz über die Rumpfmuskulatur beruhende Tradition der Mitbewegung anknüpft, durch die einst den literatur- und musikwissenschaftlichen Seminaren von Sievers und Becking ein merkwürdiger Charakter verliehen wurde. Auch Hörmann geht es um den körperlichen Mitvollzug, um

hüpfende Beinaktivitäten zu Staccatovierteln. Musikalische Eigenschaften und Merkmale der Bewegungsdarstellung werden aufgelistet. Was komisch wirkt – so der tanzende Student zu Mozarts Klarinettenquintett auf einem Bein verbleibend mit ausgestreckten Extremitäten – muß nicht unbedingt des Sinnes entbehren. Problematisch aber an Hörmanns Untersuchung ist der Zusammenhang, den er zwischen körperlichem Mitvollzug und Erlebnisintensivierung sowie aufmerksamem Musikhören konstruiert, die beide ihrerseits entscheidende motivationale Faktoren darstellen. Daß dieser Zusammenhang zwischen physischen Aktivitäten und Motivation wirklich existiert, bleibt auf Grund einer unzulänglichen Versuchsplanung, nämlich dem Mangel an Kontrollgruppen, eine Behauptung. Es liegt eine wortreiche Studie vor, die auf große Kenntnisse des Autors hinweist, ohne ihrem Gegenstand gerecht zu werden.

(April 1979)

Helga de la Motte-Haber

*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. II.)*

Für die Herausgeber Walter Gieseler und Helmuth Hopf war es sicher ein besonders glücklicher Umstand, als 2. Band der neu erschienenen Reihe *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft* die bedeutsame und zugleich der Themenstellung genügende Schrift von Klinkhammer und Weyer gewinnen zu können. Denn diese Untersuchung zur Situation der Musiklehrerausbildung eröffnet in der Tat Perspektiven, insonderheit zu einem Zeitpunkt, da allerorten Studienordnungen neu erstellt werden oder erstellt werden müssen. Untersucht und im Hinblick auf Ziele und Inhalte der Ausbildung ausgewertet haben Klinkhammer und Weyer 93 % aller geltenden

Studienpläne, also fast die gesamte Population. In den Zielformulierungen ließen sich nicht nur große Unterschiede hinsichtlich einer mehr gesellschaftswissenschaftlichen Ausbildung oder fachlicher Qualifikationen nachweisen, vielmehr auch horrende Differenzen zwischen den Plänen der Musikhochschulen und denen der sog. wissenschaftlichen Hochschulen (Pädagogische Hochschule, Gesamthochschule, Universität). Bei jenen fehlen in der Regel grundsätzliche Überlegungen zur Konzeption des Faches, was nicht unbedingt auf eine größere Selbstverständlichkeit der Ausbildung für die Sekundarstufe II oder das Lehramt an Gymnasien hinweist. Vielleicht handelt es sich um ein Noch-Nicht-Registrieren von Problemen und eine stärkere Verpflichtung auf das Bisherige. Das belegen unerwartete Unterschiede bei der Gewichtung von Studieninhalten. Daß die Musikpraxis an Musikhochschulen eine größere Bedeutung hat als an den sog. wissenschaftlichen Hochschulen ist ein Ergebnis, das eine bedauerliche Vermutung bestätigt; überraschend aber ist, daß Musikhochschulen auch Innovationen, die vor allem im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft liegen, zurückhaltender gegenüber stehen und – höchst merkwürdig – das Volksliedspiel stärker konservieren.

Klinkhammer und Weyer fordern eine gleichqualifizierende Ausbildung, in die sie die Utopie von 80 Semesterwochenstunden für Musiklehrer aller Schulformen und Schulstufen einflechten. Ihren Vorstellungen entspricht ein stärkeres Übergewicht von Musikpraxis und -theorie (einschließlich Musikwissenschaft) gegenüber der mit 20 Semesterwochenstunden angesetzten Musikdidaktik. Ein vernünftiger Vorschlag, dem bei zukünftigen Planungen Rechnung getragen werden sollte. Zu danken ist den Autoren eine arbeitsaufwendige Untersuchung, die helfen könnte, vom „Ist“ zum „Soll“ fortzuschreiten.

(April 1979) Helga de la Motte-Haber

*CHRISTIAN KADEN: Hirtensignale – Musikalische Syntax und kommunikative Praxis. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 264 S., zahlr. Notenbeisp., Übersichtstaf., Bibliographie (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 9.)*

Ohne Zweifel ist es ein besonderes Verdienst der musikethnologischen Forschung in der DDR, das wohl nicht neue Thema der Beziehungen zwischen Arbeit und musikalischen Äußerungen betont aufgegriffen und in eingehenden, manchmal bis zu letzten Konsequenzen ausgeführten Untersuchungen vertieft zu haben. Diese Interessenausrichtung kommt natürlich nicht von ungefähr – sie fußt vielmehr auf dem einmaligen Stellenwert, den der Marxismus dem Phänomen „Arbeit“ für die historische Entwicklung schlechthin zuweist und der vielleicht am typischsten in einer Aussage von Friedrich Engels zum Ausdruck gelangt, dernach die Arbeit in so großem Maße eine Grundbedingung des menschlichen Lebens ist, „... daß wir in gewissem Sinne sagen müssen: Sie hat den Menschen selbst geschaffen...“

Das hier vorzustellende Buch von Christian Kaden bietet ein hervorragendes Beispiel des erwähnten Bereichs musikethnologischer Forschungen. Die vielschichtigen und bis ins äußerste Detail gehenden konkreten Beobachtungen des Verfassers erscheinen innerhalb eines auffassungsmäßigen Konzepts korreliert und sowohl überschaulich-klar als auch auf das gesetzte Ziel hin ausgerichtet mitgeteilt. Es ist überhaupt ein Vorzug dieser Untersuchung, daß nicht die konkreten Tatsachen an sich allein im Mittelpunkt der Ausführungen stehen, sondern vielmehr ihre kritischen Wertungen das Bild bei weitem nicht immer offensichtlicher Zusammenhänge entwerfen. Über die Zielsetzung äußerte sich der Verfasser so: „Ziel der Arbeit ist es, gesellschaftliche Faktoren aufzuspüren, die die Spezifik der musikalischen Syntax bedingen, d. h., es soll, über die Beschreibung musikalischer Phänomene hinausgehend, die Erklärung ihrer Struktur angestrebt werden...“; und: „... In vorliegender Arbeit wird also versucht, von der

*allgemeinen Untersuchung der Wirksamkeit musikalischer Strukturen in der sozialhistorischen Praxis zur detaillierten Analyse der musikalischen Syntax unter dem Aspekt sozialkommunikativer Funktionalität vorzustoßen . . .“ (S. 7 bzw. S. 8).*

Nach einem einleitenden Kapitel, das Aussagen über die Zielsetzung der Arbeit nebst einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Quellenlage enthält, werden im zweiten Kapitel allgemeine Fragen der Hutungswirtschaft dargestellt. Den eigentlichen Kern der Arbeit aber bilden die darauffolgenden Kapitel: 3. Der Funktionsmechanismus musikalischer Kommunikation in der Hutungswirtschaft, und 4. und 5.: Die syntaktische Struktur instrumental-musikalischer (Kapitel 5: vokal-musikalischer) Hirtensignale. Kommunikationstheoretische Begriffe werden zu Beginn des ausgedehnten 3. Kapitels klargestellt, in dem sodann zwei verschiedene Kommunikationsmodelle eingehend untersucht werden, deren Differenzierung schon im 2. Kapitel begründet wurde: 1. Signalgebung in der Hutungspraxis des Gemeindegirten und 2. Signalgebung in der Hutungspraxis von Hirten, die im Dienste bäuerlicher Einzelbetriebe stehen. Die dabei hervorgehobenen „Kommunikationsketten“ [= „eine aus zwei Kommunikationspartnern (ohne perzeptive Zwischenschaltung eines weiteren Bewußtseinsträgers) bestehende sozialfunktionale Einheit“; S. 17] sind im ersten Falle: zwischen a. Hirt und Tierbesitzer, b. Hirt und Herde (daran angeschlossen eine Wertung der kommunikativen Funktionen des Herdengeläutes), c. Hirt und Hund, d. Hirt und anderer Hirt, e. Hirt und Dorfbewohner und f. Hirt und Dorfexterner; im zweiten Falle aber desgleichen zwischen: a. Hirt und Tierbesitzer, b. Hirt und Herde (anschließend „Herdengeläute“; vgl. diesbezüglich den gleichen Punkt innerhalb des ersten Kommunikationsmodells!), c. Hirt und Hund, d. Hirt und anderer Hirt, e. Hirt und Dorfbewohner. Die aus der Aufzählung herauszulesende Überschneidung findet aber nur in einem sehr begrenzten Maße statt – die getrennte Darstellung ist m. E. positiv zu bewerten, da dadurch von der Funktion her

bedingte Unterschiede herausgestellt erscheinen, die ansonsten gewiß verwischt worden wären.

Auf dem bis hierher Erarbeiteten aufbauend, geht der Verfasser auf die syntaktische Struktur der Hirtensignale ein – es ist der Abschnitt eigentlicher, musikstruktureller Analysen, einerseits der instrumental ausgeführten und andererseits der vokalen Hirtensignale. Dabei werden u. a. bisher nur auf intuitiver Basis gemachte Aussagen über bestimmte Charakteristika der Hirtenfolklore als Tatsachen bewiesen – s. z. B. die Behauptung über die in der Hirtenmusik nicht vorherrschende Quadratur. Die wohl ausgesprochene psychologische Bedingtheit einer den meisten Hirtensignalen zu Grunde liegenden Struktur, die ihren Niederschlag in konkreten, voneinander zu unterscheidenden musikalischen Gebilden findet (A. Initialformeln: Der Expedient erweckt die Aufmerksamkeit des Perzipienten für die zu machende Mitteilung; B. Medianformeln: Die eigentliche Mitteilung; C. Finalformeln: Abschluß der Mitteilung), hätte m. E. größere Aufmerksamkeit in den Ausführungen erfordert. Damit verbunden darf auch auf diesbezügliche Übereinstimmungen mit anderen Gattungen (z. B. Rufe der Straßenhändler) verwiesen werden; ein von dieser Basis aus angestellter Vergleich hätte ohne Frage interessante Ergebnisse gezeitigt. Desgleichen hätte sich der Rezensent auch ein Eingehen auf Parallelererscheinungen bei Hirtensignalen anderer Landschaften und Völker gewünscht, wobei Bezüge aufgedeckt hätten werden können, die nicht nur im Allgemeinen, sondern selbst im Musikalisch-Konkreten vorhanden sind. Aber nicht nur im musikanalytischen Kapitel, sondern auch im vorausgestellten wäre eine Erweiterung des Blickfeldes zu begrüßen gewesen, wenn auch – und dies muß hier entschuldigend gesagt werden – ein solches Unterfangen die an sich schon nicht einfache Problematik weiter kompliziert hätte; so denke ich etwa an Erscheinungen, wie sie für osteuropäische Hirtenkulturen gut dokumentiert sind, wie z. B. an die „Kommunikationskette“ zwischen Hirt und der von ihm angenommenen und als feindlich gewerteten

Welt der magischen Kräfte. Allerdings muß dem Verfasser zugute gehalten werden, daß seine Abgrenzung gewollt war und einerseits der Vereinfachung halber, andererseits aber zum Zwecke der konkreten Bestandsaufnahme durch Feldforschung erfolgte. Denn Christian Kaden stützt seine Aussagen vorrangig auf die Ergebnisse persönlicher Terrainforschungen im Thüringer Wald und im Harz; völlig beiseitegelassen wurden Formen der Hirtenmusik in den Alpen, doch „die ungünstige Quellenlage machte es erforderlich, neben den Zeugnissen für Signalisierpraktiken in Landschaften der DDR auch historische Belege aus Landschaften, die in der BRD liegen, heranzuziehen . . . In einigen Fällen wurden zum ergänzenden Vergleich historische Quellen aus Landschaften auf dem Gebiete der VR Polen, der ČSSR und der Sowjetunion benutzt . . .“ (S. 10).

Nach einem Kapitel über die prämusikalischen Signale, faßt der Verfasser seine Schlußfolgerungen zusammen, die er mit Hinweisen auf noch zu lösende Aufgaben aus Bereichen, die in der Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten, verbindet. Tafeln, Musiktranskriptionen von Hirtensignalen und eine bibliographische Übersicht runden diese empfehlenswerte Arbeit ab.

(April 1979) Gottfried Habenicht

*THEODORE BAKER: On the Music of the North American Indians. Translated by Ann BUCKLEY. Buren: Frits Knuf 1976. 151 S. (Source Materials and Studies in Ethnomusicology. Band IX.)*

Band IX der von Frank Harrison herausgegebenen *Source Materials and Studies in Ethnomusicology* legt in anastatischem Nachdruck und vorzüglicher englischer Übersetzung von Ann Buckley die Leipziger Dissertation *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* von Theodor Baker vor, die 1882 bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Es handelt sich bei dieser Studie um die erste ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musikkultur der Indianer, genau genommen der dem Stamm der

Irokesen zugehörigen Seneca, die im westlichen New York wohnten. Die Arbeit ist nicht nur dem Indianer-Spezialisten bekannt, sondern auch von hoher Bedeutung für die Wissenschaftsgeschichte; es lassen sich darin die Denkkategorien und Fragestellungen der frühen Ethnomusikologie beobachten. Da Bakers Publikation, die bisher nie neu aufgelegt wurde, auch im deutschsprachigen Raum schwer zugänglich ist, bedeutet der vorliegende Band nicht nur dem amerikanischen Kulturanthropologen eine Bereicherung.

(März 1979)

Hans Oesch

*GESINE HAASE: Studien zur Musik im Santa Cruz-Archipel. Ein monographischer Beitrag zur Musik Ozeaniens. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1977. 301 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 6.)*

Keine Frage, daß diese Studien zur Musik Ozeaniens von Gesine Haase, veröffentlicht in den von Kurt Reinhard herausgegebenen *Beiträgen zur Ethnomusikologie*, unser Wissen zu mehren vermag, zumal es bisher noch keine Einzeldarstellung der Musik in diesem ostmelanesischen Raume gab! Leider begrenzt sich der Wert dieser sorgfältig bewältigten Arbeit aber durch mehrere Umstände. Die 121 Tonbandaufnahmen von Gerd Koch, gewonnen anlässlich einer Expedition der Jahre 1966/67 und archiviert in der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde, Berlin, stammen alle – und somit auch die von Haase analysierten 93 Stücke – von den westlichen und östlichen Riff-Inseln sowie der Hauptinsel Ndende (Santa Cruz); was hier vorliegt, kann keineswegs für den ganzen Archipel verbindlich sein. Leider sind zudem sämtliche Klangdokumente nicht im aktuellen situativen Kontext, sondern im Hause Kochs entstanden. Überdies ist das Klangmaterial, von dem man nicht weiß, ob es wenigstens alle musikalischen Gattungen dieses begrenzten geographischen Raumes erfaßt, nicht über jeden Tadel erhaben;



unregelmäßiger Bandlauf begrenzte die Bearbeitungsmöglichkeiten einiger Lieder. Schließlich mußte Haase ohne eigene Feldarbeit sich auf die von der Expedition mitgebrachten Kommentare stützen, so daß zum Beispiel musiksoziologische Fragen nicht erschöpfend beantwortet werden konnten. So heißt es in der Zusammenfassung (S. 186) wohl zurecht: „Auch die musikwissenschaftlichen Ergebnisse der Arbeit sind nicht als endgültig anzusehen“. Als Basis für weitere Forschung ist die Arbeit indes von nicht zu bestreitender Bedeutung.

Obgleich die Umsetzung der Schallaufnahmen ins Notenbild (S. 251–301) mit „konservativen Mitteln“ (S. 13) vorgenommen werden mußte, gewinnt der Leser, zusammen mit den Transkriptionskommentaren (S. 192–248), eine konkrete Vorstellung von Motivik, Phrasenbau und Strophenstruktur dieser Tanzgesänge, Arbeitslieder (sind es nicht eher unterhaltende Lieder zur Arbeit?), Haifang-Lieder, Reise-Lieder oder Initiations-Gesänge. Man kann sich fragen, warum die Expeditionsprotokolle – und folglich auch Haase – in zwei Fällen von „magischen Gesängen“ sprechen (S. 59–64, Lied Nr. 36 und 37). Heißt das, die andern Dokumente würden der magischen Qualität entbehren? Mit den Haase zur Verfügung stehenden Mitteln lassen sich diese und viele andere Fragen nicht klären. Was als sicher zu gelten hat, ist die Tatsache, daß die Vielzahl unterschiedlicher Merkmale dieser Aufnahmen eine homogene Entwicklung ausschließt und – wie der Schreibende meint – auf unterschiedliche Akkulturationsprozesse hinweist. „Damit stehen die Ergebnisse der musikalischen Analysen im Gegensatz zu dem bei Gerd Koch für den materiellen Bereich und bei William Davenport für den ethno-soziologischen Bereich erarbeiteten, relativ einheitlichen Kulturbild“ (S. 182). Die achttaktige Periodisierung der Formabschnitte gewisser Tanzlieder – der wichtigsten Gattung der westlichen Riffinseln – darf einstweilen gewiß nicht als „eine eigenständige Entwicklung“ (S. 182) dieser Region ausgegeben werden, auch wenn sich in dem von Christensen erarbeiteten Material von den

Ellice-Inseln und auch in den andern Santa Cruz-Regionen Ähnliches nicht zeigt; genauere Untersuchungen würden mit größter Wahrscheinlichkeit die Richtigkeit der Vermutung Haases bestätigen, daß sich „in diesem Stilprinzip europäischer Einfluß niedergeschlagen hat“.

(März 1979)

Hans Oesch

DAVID MUNROW: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press 1976. 97 S.

Der tragisch ums Leben gekommene Autor dieses entzückenden Buchs spielte virtuos etwa ein Dutzend historischer Instrumente, leitete ein Ensemble, das Musik des Mittelalters und der Renaissance ausführte, und veranstaltete damit Konzerte. Ihm geschah das gleiche, was der Unterzeichnete bei seinen Museumskonzerten ehemals öfters erlebte: Die Besucher baten ihn, etwas über die Instrumente zu erzählen, die nie aufhören diejenigen, die sich nicht tagtäglich damit befassen, zu bestechen. Dieses Buch ist ein Kompendium seiner Ausführungen.

Das Werk ist eine Goldgrube an Information nicht nur über die Instrumente selbst, sondern auch über die Zusammenstellung der Ensembles, über die dafür geschriebene Musik, über ihre Stellung – historisch und sozial – im Leben der Zeit, und noch vieles mehr. Der Text liest sich wie ein Roman, und das nicht nur durch die eingestreuten Anekdoten. Es versteht sich, daß ein solches Werk keine vollständige Abhandlung des Themas sein kann. Trotzdem glaube ich, daß es nicht nur interessierte Laien fesseln kann, sondern auch als Basis instrumentenkundlichen Unterrichts auf akademischem Niveau recht nützlich sein könnte. Dabei ist, um es mal auf Deutsch zu sagen, das Layout angenehm up-to-date.

Besonders zu begrüßen ist die Tatsache, daß Mittelalter und Renaissance scharf voneinander getrennt werden. Offensichtlich hat der Autor auch bei seinen Konzerten diese Trennung gemacht und den Mischmasch von mittelalterlichen, Renaissance-

und Barock-Instrumenten (und zwar für praktisch jede „alte“ Musik) zu vermeiden versucht, der noch zu oft dargeboten wird, nicht am allerwenigsten hier zu Lande. Ab und zu wird jedem, der sich dauernd mit der Materie beschäftigt, freudige Zustimmung entlockt, so beim Lesen zweier Bemerkungen auf S. 5. Die erste: Die Weiterentwicklung eines Musikinstruments ist meistens die Folge einer Geschmacksänderung vielmehr als einer inhärenten Schwäche. So ist auf modernen Orchesterinstrumenten das Spiel technisch wesentlich leichter und sicherer als auf den alten, dafür haben sie viel des ursprünglichen Charakters eingebüßt. Die technische Beherrschung von Instrumenten früherer Jahrhunderte war zweifellos schwierig, und die Spieler konnten in mancher Hinsicht mehr als die heutigen. Also weder „Das alte Gelump klang halt so schlecht“, noch „Wir haben's so herrlich weit gebracht“. Die zweite Bemerkung: fast das ganze mittelalterliche Instrumentarium lebt in der Volksmusik weiter. Schon mit mährischen Fideln, mediterranen Schalmeien, galizischen Dudelsäcken, vielerorts noch gespielten Kernspaltflöten und Querpfeifen, Volksdrehleiern, walisischen Telyns, Volkshackbrettern, Tiroler Xylophonen und manchen noch beim Volk gebräuchlichen Idiophonen ohne feste Tonhöhe kann man die mittelalterliche Musik zu neuem Leben erwecken.

Ab und an, wenn ein Sachverhalt mehrere Möglichkeiten zuläßt, ist die Formulierung genau richtig: die andere Möglichkeit wird offengelassen. Bei der „Guiterne“ ist der Autor m. E. der von ihm gebrachten Theorie etwas zu sicher, bei der „Citole“ wird die Unsicherheit aber hervorgehoben. Interessant ist die Theorie, daß die „guitara morisca“ bei Juan Ruiz eine Langhalslaute mit Drahtsaiten sein könnte (alles S. 26). Interessant auch die Theorie, nach der die Harfenzister von Wendelin Tieffenbrucker in der Wiener Sammlung Alter Musikinstrumente ein Exemplar des von Playford beschriebenen „Poliphant“ sein könnte (S. 83).

Gibt es denn gar nichts zu beanstanden? Gewiß, Detailbemerkungen allerdings.

Einige Beispiele: mit Bezug auf Sackpfeifen wird bemerkt, daß „*overblowing is only possible on pipes with conical chanters*“ (S. 10), während in Böhmen, Mähren und Polen die zylindrischen Melodiepfeifen durch stärkeren Druck auf den Sack tatsächlich überblasen werden. Wenn Praetorius den Klang des Gemshorns als „*lieblich*“ bezeichnet, meint er damit nicht „*lovely*“ (S. 14), sondern „*sweet*“ oder „*charming*“. Es ist nicht folgerichtig, auf Seite 24 darauf hinzuweisen, daß die Wirbelstellung bei den einzelnen Zupfinstrumenten im Mittelalter nicht standardisiert war, und dann auf Seite 25 als typische Eigenschaften der mittelalterlichen Laute den „*bentback peg box with lateral pegs*“ zu erwähnen. „*Scheitholt*“ bezeichnet nie eine Trommel mit Schnarrsaite (S. 33). Der von Georg Vol erfundene Regaltyp ist nicht das Bibelregal (S. 61; vgl. Menger, *Das Regal*, S. 15–16 und S. 96–97). Auch könnte man wünschen, daß vor allem von Renaissance-Instrumenten weniger Kopien, dafür mehr Originale abgebildet worden wären.

Solche kleinen Beckmessereien schmälern aber keineswegs den Wert dieses fesselnden, inhaltsreichen und im allgemeinen von hervorragender Sachkenntnis zeugenden Werks, das in der Bibliothek keines Interessierten fehlen darf.

(Juli 1976)

John Henry van der Meer

JUAN G. ROEDERER: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. Berlin–Heidelberg–New York: Springer-Verlag 1977. 218 S.

O. SZENDE: *Intervallic Hearing. Its Nature and Pedagogy*. Budapest: Akademiai Kiado 1977. 178 S.

MICHAEL DICKREITER: *Der Klang der Musikinstrumente*. München: TR-Verlagsunion 1977. 104 S.

Musikwissenschaft und Musikpädagogik beziehen in zunehmendem Maße auch die Akustik in ihre Überlegungen mit ein. Sowohl die physikalische Beschreibung klanglicher Vorgänge als auch die Reaktionsweise

des Gehörs werden dazu herangezogen, Fragen der Harmonielehre, der Instrumentation und der Intervallgrößen zu behandeln und für den Studierenden auf intellektuell begreifbarer Basis zu erklären. So kann es nicht verwundern, daß auch die einführende Literatur auf diesem Gebiet in letzter Zeit erheblich an Umfang und Auswahl zugenommen hat. Drei Bände gilt es neu anzuzeigen, die sich mit einem mehr oder weniger breiten Teilgebiet aus dem Bereich der musikalischen Akustik befassen.

Das Buch von Roederer zeigt schon in seiner Gliederung den Charakter eines Vorlesungsmanuskripts, das sich an eine möglichst breit gestreute Leserschaft unterschiedlicher Vorbildung wendet. Es bringt in pädagogisch sinnvoller Weise eine Zusammenstellung des derzeitigen Wissens über die Funktionsweise und den Klang der Musikinstrumente sowie die Verarbeitung des Gehörten im Gehirn. Entsprechend dem persönlichen Interesse des Autors liegt dabei der Schwerpunkt auf dem letztgenannten Themenkreis, was um so mehr zu begrüßen ist, als die Literatur auf diesem Gebiete bisher überwiegend aus weit verstreuten Einzelaufsätzen besteht. Roederer selbst sieht sein Buch, dessen deutscher Ausgabe zwei englische Fassungen vorausgegangen sind, deshalb *„nicht als Duplikat, sondern als Synthese bereits vorhandener Literatur“*.

Im einleitenden Kapitel befaßt sich der Autor mit den Zusammenhängen zwischen Musik, Physik und Psychophysik, wobei über die üblichen analysierenden Betrachtungen der klanglichen Vorgänge hinaus auch die in die Ästhetik reichende Frage *„Was ist Musik“* vor dem Hintergrund neuronaler Informationsverarbeitung angeschnitten wird. Das zweite Kapitel behandelt Schallschwingungen, reine Töne und die Wahrnehmung der Tonhöhe. Darauf folgen im dritten Kapitel Fragen der akustischen Energie und Lautstärke sowie im vierten Kapitel die Auswirkung komplexer Töne auf die Wahrnehmung der Klangfarbe, wobei nun auch die Entstehung dieser Klänge aufgrund der Schwingungsvorgänge bei den einzelnen Musikinstrumenten angeschnitten wird. Das letzte Kapitel befaßt

sich konsequenterweise mit der Überlagerung mehrerer komplexer Klänge und führt damit zu den Überlegungen von Konsonanz und Dissonanz, von zeitlichen Strukturen und schließlich auch zu einer Betrachtung über die unterschiedlichen Aufgaben und Funktionsweisen (analytisch und phänomenologisch) der beiden Gehirnhälften.

Demgegenüber ist das Buch von Szende als Monographie anzusprechen, die sich auf ein ganz schmales Gebiet konzentriert, dieses aber mit äußerster Ausführlichkeit und Akribie behandelt. Die Grundtendenz der Arbeit liegt darin, möglichst genauen Aufschluß über die Gehörsreaktionen bei Frequenzunterschieden zu erhalten, um daraus Hinweise für ein gezieltes Hörtraining im Rahmen der musikalischen Ausbildung abzuleiten. So beginnt das Buch mit den Grundlagen des musikalischen Hörens und geht dabei – stets mit umfangreichen Literaturangaben – sowohl auf die unterschiedlichen Arten beziehungsweise Grade des absoluten Gehörs ein, wie auch auf die verschiedenen musikalischen Skalen, Fragen der Notation und des Intervallhörens. Letzteres wird dann allerdings in den folgenden Kapiteln auf das genaueste analysiert, wobei die exakte Beschreibung der psychoakustischen Versuche dem vorgebildeten Leser auch die Möglichkeit gibt, einerseits die Vertrauenswürdigkeit der Resultate zu überprüfen und andererseits selbst die Experimente nachzuvollziehen.

Bemerkenswerte Unterschiede findet der Autor hinsichtlich der Intervallempfindung bzw. -beurteilung bei Personen, die unterschiedliche Instrumente spielen. Spieler von Streichinstrumenten unterscheiden sich relativ stark von Holz- und Blechbläsern, aber auch von Pianisten. Die geringsten Unterschiede findet man zwischen den Holzbläsern und den Pianisten, was damit zusammenhängen dürfte, daß im ersten Fall die Tonhöhenbeeinflussung durch den Spieler ziemlich gering, im zweiten Fall überhaupt nicht vorhanden ist. Auch die Dauer der musikalischen Ausbildung hat einen deutlichen Einfluß: Mit zunehmender Studierendauer wird die Intervallvorstellung immer präziser, wobei es durchaus vorkommen

kann, daß diese Vorstellung von der Norm des reinen Intervalles abweicht. Es sei ausdrücklich hervorgehoben, daß alle Resultate durch sehr umfangreiches Material abgesichert und nicht durch Zufälligkeiten bei einzelnen Testpersonen beeinflußt sind, so daß dieser Arbeit grundlegende Bedeutung zukommt.

Von ganz anderer Art ist demgegenüber das Buch von Dickreiter: Es vermittelt einen Überblick über einen bestimmten Fragenkomplex, ohne zu sehr ins Detail oder auch zu sehr in die Tiefe zu gehen. Die leichte Verständlichkeit der dargebotenen Materie auch für unvorgebildete Leser ist hier offensichtlich das wichtigste Anliegen des Autors. Diese Aufgabe gelingt ihm durch seinen klaren Text mit zahlreichen Abbildungen und ein anschließendes Fragenkompendium, das den Leser zur Selbstüberprüfung des Wissensstandes bzw. des Grades des Verstehens zwingt. Literatur ist dabei nicht im Sinne von Quellenangaben, sondern als Hinweis für weiterführende Lektüre angefügt.

Die einzelnen Abschnitte befassen sich mit den grundlegenden Eigenarten von Schwingungsvorgängen und ihrer Wirkung auf das Gehör – letzteres tritt hier allerdings gegenüber dem Buch von Roederer stark zurück – und gehen dann auf die Eigenarten einzelner Musikinstrumente ein. Dabei sind auch die Richtungsabhängigkeit der Schallabstrahlung und der Einfluß des Raumes einbezogen. Hinweise über Tonsysteme und Notation runden die Darstellung ab. Auch dieses Buch ist nicht als „Duplikat“ anzusehen, sondern wird seinen berechtigten Platz als „Einführung“ zwischen der Reihe der sehr viel umfangreicheren Fachbücher ähnlicher Thematik erfolgreich einnehmen.

(Juni 1979)

Jürgen Meyer

**WENDELIN MÜLLER-BLATTAU:**  
*Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1975. 246 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Es gibt kaum eine musikgeschichtliche Gesamtdarstellung, in der nicht Rang und Gewicht der venezianischen Musik im 16. Jahrhundert hervorgehoben würde. Umso eigenartiger mutet es an, daß die seit dem epochemachenden und immer noch grundlegenden Werk Carl von Winterfelds (1834) erschienenen Arbeiten zur venezianischen Musik, vorab zur Musik der beiden Gabrieli, mehr als dünn gesät sind. Dies hängt gewiß mit den nicht geringen Schwierigkeiten zusammen, die sich der Vergegenwärtigung insbesondere der mehrchörigen und viestimmigen Musik entgegenstellen, nicht zuletzt aber auch mit der noch heute nicht ganz überwundenen Tendenz der Musikgeschichtsschreibung, die Musikgeschichte als einen kontinuierlichen Entwicklungsgang zu konstruieren. Auf dem Weg von der geistlichen und weltlichen Vokalpolyphonie zu Monodie und Concerto, mithin zur „neuen“ Musik des angehenden 17. Jahrhunderts, erschien die venezianische Musik trotz ihrer zukunftsweisenden Züge wie eine Abzweigung ins Abseits. Denn sie hielt fest am kunstvoll-polyphonen Satz. Aber die neuen Aufgaben, die dem Klang und dem Rhythmus in dieser Musik zufielen, veränderten den Kontrapunkt von Grund auf. Der Verfasser sucht in seiner überaus gründlichen Arbeit, die ihre Herkunft von Ernst Apfels Studien zum musikalischen Satz nicht verleugnet, beiden Aspekten gerecht zu werden. Seine nicht allzu umfangreiche Abhandlung, die nichtsdestoweniger den Charakter eines Kompendiums Gabrielischer Satztechnik hat, setzt sich zum Ziel, die neuen Klangtechniken im Rahmen einer Art von Kontrapunktlehre der sprachgebundenen Musik Giovanni Gabrielis zu behandeln. Dem Leser wird strenge Disziplin auferlegt. Denn um den zumeist sehr detaillierten Ausführungen folgen zu können, ist er gezwungen, zugleich zu lesen und Analysen am Notenbeispiel nachzuvollziehen. (Es wäre für Arbeiten solcher Art dringend zu wünschen, die Notenbeispiele in den Text einzurücken.) Es geht dem Verfasser fast ausschließlich um die Untersuchung des Verhältnisses von Kontrapunkt zur Klangtechnik. Man könnte seine Methode nicht



besser kennzeichnen als es der Autor selbst tut (S. 10): „*Alle Motetten wurden gleichsam in ihre Bestandteile zerlegt und die so gewonnenen Elemente dann nach gemeinsamen Merkmalen neu geordnet.*“ Die Gefahr dieses Verfahrens, die in dieser Studie nicht immer vermieden ist, besteht darin, daß der Zusammenhang und die Wechselwirkung der Phänomene außer Betracht bleiben. In neun Kapiteln behandelt der Verfasser die Tonarten (I), Terz-Sext-Klänge (II), Quart-Sext-Klänge (III), den Querstand (IV), den Rhythmus bzw. Prinzipien der Rhythmik (V), die Kadenzbildung (VI), die Imitationstechnik (VII), weitere Elemente des Tonsatzes (VIII) und schließlich in einem letzten Kapitel (IX) die Fälle, bei denen derselbe Text von Gabrieli mehrfach vertont wurde. Die Arbeit ist eine Bestandsaufnahme und diesen Anspruch vermag sie auch zu erfüllen. Es gelingt dem Verfasser in der Tat, eine Reihe von fundamentalen Abweichungen von der traditionellen Kontrapunktlehre festzustellen (z. T. im Anschluß an schon bestehende Arbeiten), Klangtechniken nachzuweisen und zu beschreiben, durch welche der Kontrapunkt „überformt“ wird. Nicht immer überzeugen die Erklärungen: z. B. die Mutmaßung, die gelegentlich auftretende Unstimmigkeit durch das Ineinanderklingen von großer und kleiner Terz bei Chorwechsel sei darauf zurückzuführen, daß der Schreiber nur die einzelnen Abschnitte der Komposition aus der „Cartella“ vor sich gehabt habe. Wir wissen freilich nichts über den Kompositions- und Notationsvorgang der vielstimmigen und mehrchörigen venezianischen Musik. Aber es spricht alles dagegen, daß man sich in Venedig noch mit dem antiquierten Verfahren der „Cartella“ abgab, das sich als durchaus ungeeignet für die Aufzeichnung großangelegter Kompositionen erweisen mußte. Es ist in diesem Fall doch eher an durchgehende Partiturnotierung zu denken. Mit der Behandlung der Rhythmik in der venezianischen Musik hätte sich vermutlich der zentrale Aspekt auch für den musikalischen Satz gewinnen lassen. (Strawinsky sprach einmal treffend von der „*rhythmischen Polyphonie*“ der Venezianer.) Mehr registrierend bietet der Verfasser

aufschlußreiche Bemerkungen über das Verhältnis des Rhythmus zur Sprachvertonung, über rhythmische Möglichkeiten des Wechsels innerhalb derselben Mensur, weist auf das rhythmische Eigenleben der einzelnen Stimmen hin und berührt auch die Beziehung zwischen Tonsatz und rhythmischem Verlauf.

Zu den wichtigsten Abschnitten der Abhandlung gehören die Erörterungen über Kadenzbildung. Der Verfasser bietet gewiß mehr als bloß eine Beschreibung der in der Musik Gabrielis üblichen Kadenzierungsformen. Klar werden insbesondere die Abweichungen von der klassischen Vokalpolyphonie (Palestrina) hervorgehoben, die Tendenz zur „instrumentalen“ Formelhaftigkeit konstatiert. Die veränderte Funktion der Kadenz im Satzganzen findet dabei m. E. zu wenig Berücksichtigung. Es ist namentlich kaum daran zu zweifeln, daß die Kadenzbildung vor allem in der Mehrchörigkeit im Dienst einer weiträumig tektonischen Gliederung steht und ihr dadurch eine Aufgabe zufällt, die sich im kontrapunktisch-polyphonen Satz nicht stellt und die auch in der späteren Kompositionslehre (z. B. Christoph Bernhard, den der Verfasser meistens heranzieht) nicht einmal in Andeutung erwähnt wird. Das Concerto der Monteverdi- und Schütz-Zeit wäre ohne den besagten Funktionswandel des Kadenzierungsvorgangs nicht denkbar gewesen (vgl. dazu auch die Arbeit von H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes*, Tutzing 1974, insbesondere S. 60 ff.).

In einem eigenen, ausführlichen Abschnitt (VII) werden die verschiedenen Formen der Imitationstechnik soweit ich sehe vollständig dokumentiert. Die Hauptergebnisse dieses Kapitels: die Einbeziehung der Imitationstechnik in die klangliche Satzgestaltung („*klangliche Sequenz*“), der Nachweis des „*Außenstimmensatzes*“ auch in der sprachgebundenen Musik u. a. Unter dem Titel *Weitere Elemente des Tonsatzes* geht es um spezielle Probleme der Satztechnik. Von entscheidender Bedeutung für die vielstimmig-mehrchörige Komposition ist der auf Gerüststimmen beruhende Satzbau, als dessen wichtigste Erscheinungsform der „*Au-*

ßenstimmensatz“ zu gelten hat. Hier finden sich außerdem Erörterungen über die Konsequenzen, die durch die Einführung von eigenständig instrumentalen Stimmen und von Verdopplungsstimmen entstehen. Daß Aufführungs- und Besetzungsgepflogenheiten in der Mehrhörigkeit satztechnisch relevant werden, ist tatsächlich ein Vorgang von weittragender Bedeutung, der einmal auf breiterer Basis für die Musik des späten 16. und angehenden 17. Jahrhunderts (Anfänge des Generalbasses!) untersucht werden sollte. Im Spätwerk G. Gabrielis sieht der Verfasser das „Concerto-Prinzip“ im statu nascendi bzw. auf der Stufe des Experiments. Ob diese Beschreibung der Sachlage gerecht wird, mag offen bleiben. Ich würde eher dazu neigen, in den späten instrumental-vokalen Motetten, die man mit Recht „Concerti“ nennen kann, eine eigenständige Form des Concerto zu erblicken. In dem abschließenden Teil der Arbeit (S. 114ff.) werden Kompositionen behandelt, die von G. Gabrieli mehrfach und zwar zu verschiedenen Zeiten vertont wurden. Daß sich, wie der Verfasser feststellt, die Forschung dieser Stücke bisher nicht angenommen hat, ist sicherlich „erstaunlich“. Die Vermutung, es seien wesentliche Aufschlüsse über Kompositionstechnik und Sprachvertonung aus solcher Vergleichung zu gewinnen, wird durch die folgenden Untersuchungen bestätigt. Der Verfasser geht bei der Betrachtung des sechsstimmigen und des achtstimmigen doppelhörigen *Cantate Domino* von der rhythmischen Sprachvertonung aus. Interessant genug sind die Gemeinsamkeiten, die hervorgehoben werden. Vielleicht zu wenig berücksichtigt erscheinen die beträchtlichen Unterschiede in der Satzanlage. In den späten Kompositionen konstatiert der Verfasser ein neues Verhältnis zwischen „klanglichem und linearem Geschehen“, eine Art von Polyphonisierung der klanglich konzipierten Komposition. Ob man allerdings Gabrielis Musik als „Station“ auf dem Wege von Palestrina zu Bach, wo die „völlige Verschmelzung“ erreicht sei, deuten kann, scheint mir zweifelhaft zu sein. Solchen mehr oder minder pauschalen Aussagen stehen indessen Detailergebnisse ge-

genüber, die sich sehen lassen können, z. B. der Nachweis, daß die beiden achtstimmigen Motetten *O Jesu mi dulcissime*, die man bisher für voneinander unabhängige Kompositionen gehalten hat, zusammenhängen, d. h. die spätere Komposition eine Bearbeitung der früheren ist, ferner die Herstellung der verderbten Zweitfassung der Motette *Sancta et immaculata virginitas*. Man bedauert, daß der Verfasser darauf verzichtete, seiner Studie eine Edition dieser durch sinnreiche und, soweit sich dies ohne Partitur beurteilen läßt, überzeugende Konjekturen gewonnenen Komposition beizugeben.

Der Autor versagt sich mit Bedacht jeden Seitenblick auf die venezianische Tradition und auf das musikalische Umfeld nicht nur Venedigs. Man kann dies als Schwäche aber auch als Vorzug ansehen: als Schwäche deshalb, weil sich dadurch eine gewisse Einförmigkeit in der Darstellung einstellt, man gelegentlich Perspektiven und Konturen vermißt, als Vorzug deshalb, weil ein solides Fundament gelegt ist. Jedenfalls steht außer Zweifel, daß nunmehr eine un-gemein gründliche Arbeit zur Satztechnik G. Gabrielis vorliegt, die die Forschung ein gutes, ja ein entscheidendes Stück weitergebracht hat. (Im Literatur-Verzeichnis ist ein Name zu berichtigen: statt „Marius“ muß es „Max“ Schneider heißen.)

(Februar 1980)

Stefan Kunze

*MARTIN STAEHELIN: Die Messen Heinrich Isaacs. 3 Bände. Bern–Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1977. LXXX und 100 S., 135 S., 218 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 28. I–III.)*

Heinrich Isaac steht mit etwa 50 namentlich bekannten und 36 in den Quellen überlieferten Vertonungen des Ordinarium Missae, denen noch weitere 13 Credo-Sätze zuzurechnen sind, quantitativ an der Spitze aller zeitgenössischen Messenkomponisten. Die Tatsache, daß diese Werke reich an individueller Erfindung sind und einen wesentlichen, wenn nicht sogar den wesentlich-

sten Teil des Gesamtschaffens repräsentieren, rechtfertigt auch den ungewöhnlichen Umfang der dreibändigen Messen-Monographie Martin Staehelins mit insgesamt 591 Seiten. Dieses Buch ist, um es vorwegzunehmen, mit großer Sorgfalt, profunder Sachkenntnis und Liebe zum Detail geschrieben, leider jedoch mit einem kleinen, schon im Vorwort angedeuteten „Schönheitsfehler“ behaftet, nämlich dem der nicht immer vollkommen geglückten Verbindung zweier Teile, den Quellenstudien und der Werkanalyse, zu einem organischen Ganzen, deshalb nicht frei von Wiederholungen, diese allerdings oft unter neuen Aspekten. Die Verschmelzung glückte deshalb nicht ganz, weil die ersten beiden Bände die Baseler Dissertation von 1967, der dritte die Zürcher Habilitationsschrift von 1971 bilden; ihre jeweilige ursprüngliche Eigenart sollte jedoch gewahrt bleiben. Die Literatur wurde bis 1973 ergänzt, erscheinen konnte das Buch jedoch erst Ende 1977. Demnach liegen rund 14 Jahre zwischen den ersten Anfängen der Arbeit und ihrer Veröffentlichung.

Die Quellenstudien von Band I zeichnen sich durch eine bei Staehelin schon von anderen Arbeiten dieser Art gewohnte Akribie aus. Das Quellenverzeichnis nennt 137 Handschriften und Drucke; ausgewertet wurden ferner literarische Hinweise auf Messen sowie der Heidelberger Kapellkatalog. Zu ergänzen wäre die viermal in der Landesbibliothek Dresden verzeichnete Kurzmesse: Mus. 1/E/24 (Nr. 10); Mus. Gl 5 (Nr. 24); Mus. Gri 53 (Nr. 7); Mus. Gri 59 (Nr. 32). Anhand von Wolfgang Steudes umfangreichem Katalog der Dresdner Sammelhandschriften (1974) sollten diese Bestände noch einmal „durchforstet“ werden. Vermutlich wird sich hierbei der Anteil der deutschen Überlieferung noch etwas vergrößern. Einer Kurzbiographie Isaacs mit nur gesicherten Fakten schließt sich ein Katalog der Messenkompositionen an. Hier wäre eine Numerierung aller echten Werke, die zumal häufig unter gleichem Titel aufscheinen, zwecks leichterer Verständigung für später von Nutzen gewesen. In der „*Übersicht über die Quellenlage*“ reflektiert der

Verfasser einleuchtend über die verschiedenen Schichten der Überlieferung. Für den deutschen Bereich, wenn er auch weitgehend peripher ist, dürften neuerdings ebenfalls Wolfgang Steudes *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert* (Leipzig 1978) weitere und umfassendere Anhaltspunkte liefern. Im Anhang ist ein Incipitverzeichnis aller Messensätze Isaacs beigelegt.

Band II dient als dokumentarische Ergänzung zu Band I. Er bringt dankenswerterweise den diplomatisch getreuen Abdruck aller Isaac betreffenden archivalischen Eintragungen und Dokumente nebst kritischer Kommentierung, eine gute Basis für alle weiterführenden Forschungen, ferner Zeugnisse der Literatur über Isaac zwischen 1489 und 1613, die seine Bedeutung exemplarisch widerspiegeln. Das letzte Kapitel enthält jene Abbildungen, die Isaac mutmaßlich darstellen. Alle diesbezüglichen früheren Argumente wurden hier noch einmal kritisch gesichtet und diskutiert.

In Band III lotet der Verfasser umsichtig und detailliert die Kompositions- und Satztechnik der Messen Isaacs nach verschiedenen Richtungen hin aus. Besonders erfolgreich sind die Untersuchungen zur Cantus-firmus-Bearbeitung und Verwendung von Fremdvorlagen; auch die Kapitel über die recht zahlreich vertretenen Choralmissen und die bei ihnen übliche Alternatim-Praxis bringen neue Erkenntnisse, ohne daß sie hier aus Raumgründen einzeln hervorgehoben werden könnten. Der für Isaac fundamentalen Imitationstechnik, dem Contrapunctus fractus, Einzelproblemen wie Mensur, Tempo, Klauseln, Stimmfolge u. a., also überwiegend melodisch-harmonischen Phänomenen, widmet Staehelin breiten Raum, während die Rhythmik fast gänzlich aus seinen Analysen ausgeklammert bleibt. Diese seit Jahrzehnten in der Forschung allgemein zu beobachtende Abstinenz versteht man im Grunde nicht, kann doch gerade dieses Element im Zusammenwirken mit den anderen die Originalität vieler Kompositionen auch um 1500 wesentlich mitbestimmen. Hier müßten neue Untersuchungen ansetzen und Versäumtes nachholen.

Der von Staehelin abschließend gebotene Versuch einer chronologischen Ordnung unter Berücksichtigung verschiedener Kriterien, ein bekanntlich meist recht heikles Unterfangen, bildet ein solides Gerüst von Annäherungsdaten, mit denen sich auch weiterarbeiten läßt.

Ohne Zweifel liefert Staehelins umfangreiche und gediegene Studie einen wertvollen, in vielen Punkten Neuland beschreitenden Beitrag zur Erforschung der Musik um 1500. Sie verdient allseitige Anerkennung. Der Unterzeichnete möchte deshalb mit drei abschließenden kritischen Bemerkungen nicht Wasser in den Wein schütten, sondern lediglich auf einige Problemstellen hinweisen.

1. Man empfindet es als Widerspruch, wenn Staehelin in Band I, S. 55, und Band III, S. 3, bedauert, daß für die Zeit um 1500 die musikalische Quellen- und Textkritik analog zur klassischen Methode weder entwickelt noch anerkannt sei, trotz der Versuche des Unterzeichneten in seiner Stoltzer-Ausgabe im *Erbe deutscher Musik*, Band 66 (1969), Walther Dehnhards in seiner Dissertation (1971) und später Martin Justs in seiner Habilitationsschrift (1975), andererseits sich aber selbst eben dieser Methode in Band III bedient, wenn auch seinen Stemmata eine nachprüfbare Recensio und Examinatio fehlen. „Fertig“ ist freilich eine solche Methode nie: wir können nur alle gemeinsam an ihrer Vervollkommnung arbeiten. Daß hier in Band III noch einmal Probleme der Filiation aufgeworfen werden, die eigentlich in Band I gehören, mag die schon angedeutete lange Entstehungszeit der Arbeit und ihre getrennten Teile entschuldigen, dient aber nicht unbedingt der nahtlosen Verbindung der einzelnen Kapitel.

2. Der Nachweis von der Verwendung rhetorischer Figuren im Schaffen um 1500 ist heutzutage in der Forschung zwar noch keine *conditio sine qua non*, doch erscheint mir Staehelins Zurückhaltung (Band III, S. 175f.) übertrieben vorsichtig. Einige Ausdrucksfiguren, vor allem die Climax (im Sinne von Nucius), in Verbindung mit einfachen theologischen Zahlen an besonders

herausgehobenen Stellen, dienen in zahlreichen Werken Stoltzers, vereinzelt auch bei Finck, der Textinterpretation. Der Unterzeichnete hofft, in seinem Aufsatz *Deutsche Musik in Böhmen und Ungarn um 1525. Zur Gestaltung und zum Symbolgehalt der deutschen Psalmmotetten Thomas Stoltzers*, in: *Die musikalischen Wechselbeziehungen Schlesien-Österreich* (Dülmen 1977), darauf unspökativ aufmerksam gemacht zu haben.

3. Die Schlußbemerkung, daß erst durch die Vermittlung Isaacs Deutschland im Schaffen Senfls wirklich eigenständig geworden ist und nunmehr an der großen Musik Europas teilhatte, reizt zum Widerspruch. Bedeutet denn die vollkommene Rezeption des franco-flämischen Stils Eigenständigkeit? Eher ist doch das Gegenteil der Fall! Der Schreiber dieser Zeilen sieht in Fincks fünfstimmiger *Missa super Ave praeclara*, seiner Motette *O Domine Jesu Christe* oder in Stoltzers Psalmmotetten in deutscher Sprache lange vor Senfl einen so hohen Grad von künstlerischer Selbständigkeit und Originalität, daß seiner Meinung nach bereits um 1510 Deutschland als Musiknation im europäischen Konzert als absolut eigenständig anzusehen ist. (Januar 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

WERNER JAKSCH: *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 135, 82 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)*

Als Beitrag zu einer noch fehlenden Geschichte des mehrstimmigen Requiems bleibt vorliegende Studie auf die exemplarische Darstellung eines repräsentativen Werks dieser Gattung aus dem süddeutsch-österreichischen Barock beschränkt. Bibers Salzburger Komposition wird in den gesamten Exequialkomplex eingeordnet, und ihre Funktionsverbundenheit in textliturgischen und gesellschaftlichen Bezügen nachgewiesen. Jaksch verdeutlicht zugleich die Verflechtung von geistlichen und weltlichen



Ansprüchen, die an die musikalische Gestaltung gestellt worden sind. Funeralprotokolle lassen den höfisch-repräsentativen Rahmen der Komposition erkennen, wenngleich der unmittelbare Anlaß ihrer Entstehung unbekannt bleibt. Zur Erklärung des Zusammenhangs zwischen Textaussage einerseits und musikalischer Faktur andererseits dienen Begriffe der musikalischen Rhetorik. Bedenkt man, daß in J. B. Sambers *Continuatio ad Manuductionem organicam* (Salzburg 1707) auch Figurenbegriffe von Christoph Bernhard vorkommen, kann gegen ein solches Verfahren kaum Einwand erhoben werden. In Ermangelung einer Salzburger *Kondukt-Ordnung* hätte auf die Grazer *Hofkondukt-Ordnung* (1. Mai 1613; abgedruckt bei Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, Mainz 1967, S. 280f.) hingewiesen werden können. Die erst 1977 erschienene Habilitationsschrift von Friedrich W. Riedel, der auch das Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil hinsichtlich des *Requiem*s berührt, konnte der Verfasser nicht mehr berücksichtigen.

Als wertvoller Anhang erweist sich der Katalog edierter und unedierter *Requiem*-Vertonungen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sowie eine Partitur-Wiedergabe des vollständigen Werks von H. I. F. Biber.

(Mai 1979)

Hellmut Federhofer

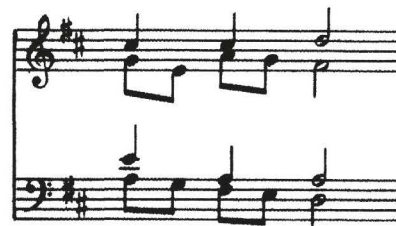
*AUGUSTA RUBIN: J. S. Bach – The modern Composer. Boston: Crescendo Publishing Company 1976. 358 S.*

Unter irreführendem Titel bietet Augusta Rubin eine mit außerordentlichem Fleiß durchgeführte Untersuchung der Bachschen Choralsätze an. 358 Seiten im Großformat! 28 Seiten sind einleitend der Geschichte des Choralatzes gewidmet, leider nur abschließende 20 Seiten der Untersuchung ganzer Choralätze. Die gewaltige Mitte von 300 Seiten ist Details der Akkordbehandlung vorbehalten. Jeder Klang von der ersten bis

zur siebten Stufe hat sein Kapitel, untergliedert in die Unterkapitel Grundstellung, Sextakkord, Quartsextakkord, Septakkord der Grundstellung usw. Geboten wird jeweils eine Fülle von Choralatzauschnitten, die den betreffenden Sachverhalt enthalten, mit kommentierendem Text. In derselben Weise werden die verschiedenen Arten akkordfremder Töne im Bachsatz kapitelweise abgehandelt sowie einige Techniken der Choralzeilen-Modulation. (Chromatische, diatonische, sequenzierende Modulation; Tonalitätswechsel nach Fermate usw.)

Sympathisch, daß des öfteren widersprechende aber gleichermaßen mögliche Interpretationen zur Diskussion gestellt werden. Auch ein kurzes Kapitel, das verschiedene Harmonisierungen derselben Melodie vergleicht, gehört zu den Pluspunkten des Buches, das als Nachschlagewerk von Nutzen sein kann. Dennoch ist das Buch leider, gelesen unter dem Thema „Harmonielehre in den USA“, eine abenteuerliche Lektüre. Jedermann hierzulande hätte anders gegliedert: Hauptfunktionen in Dur – dieselben in Moll – 2., 3. und 6. Stufe (die Parallelen also) in Dur – 3., 6. und 7. Stufe in Moll. Wie kann man ohne Dur-Moll-Differenzierung ein Kapitel „der“ dritten Stufe widmen. Was hat die Dp zu tun mit der tP?! Aus der Fülle weiterer Merkwürdigkeiten greife ich heraus:

Eine sich auf die Töne von melodisch Moll beschränkende Stelle wird als „interessante Mischung von Dur und Moll“, ja als „sophisticated“ bezeichnet zur Verwirrung des Lesers, der sich fragt: Wie hätte man's denn sonst harmonisieren sollen? (S. 60) Ein Dominantsept-Halbtakt mit Baßdurchgängen (voraus gingen ebenfalls halbtaktige Funktionswechsel) wird musikfern interpretiert als  $V^7 VII\frac{6}{4} III V\frac{3}{4}$  (S.61):



Drei fallende Sekundschriffe im Baß und die eine Viertelnote später einsetzende steigende Melodie im Sopran werden überinterpretiert als „Kanon in der Umkehrung“ (S. 105). Bei merkwürdigen Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Baß darf man nicht die Erklärung verschweigen, die sich aus dem 16 Fuß des mit dem Choralbaß gehenden Kontrabasses ergibt: So bleibt die Choralbaßstimme ja doch tiefste Stimme (S. 295; 307)! Singt bei einem von C nach G modulierenden Viertakter der Tenor eine steigende Skala von *f* bis *e'* – an ein *e* des Basses anschließend – sollte man doch um Gottes Willen nicht aus Baßton und Tenorlinie einen „*Phrygian Mode*“ herausdestillieren (S. 333). Daß der m. E. unumgängliche Terminus Zwischendominanten fehlt, stiftet Verwirrung. In der folgenden bachtypischen Stelle interpretiert die Verfasserin den Gang vom 4. zum 5. Klang als Modulation zu einer neuen Tonika, die dann aber doch nicht Tonika ist (S. 295):  $t dP_3 tP (D_3) s^{5765} D_3^7$ . Was lernt der Studierende, wenn ihm derart das Normale als das Ungewöhnliche serviert wird?

Das Vorwort weist darauf hin, daß in größeren Kompositionen „*expanded*“ gesehen werden kann, was hier im Choralsatz en miniature begegnet. Das Buch hätte, um diesem Anspruch, allgemein in die Sprache Bachs einzuführen, gerecht zu werden, den Blick auf Bachs Stil in choralfreien Werken nicht vergessen dürfen. Wird im Choralsatz die Seltenheit dissonanter Vorhalte hervorgehoben, sollte man darauf hinweisen, daß dieselben im übrigen ein für Bach entscheidendes Ausdrucksmittel sind (S. 236). Daß man Dissonanz auf Dissonanz folgend doch öfter im Bachchoral finden könne, als es das Diktat des theoretischen Kontrapunkts erlaubt, wird hervorgehoben. In Bachs Werken gibt es aber ganze Abschnitte ohne Konsonanz, was der Leser nicht erfährt, so daß ihm eben doch nicht die Sprache Bachs im Ganzen vor Augen kommt, sondern nur ein begrenzter Bereich. Und in ihm fehlt Entscheidendes. Wie kann man bei der Aufzählung dessen, was bei der Analyse ganzer Choralsätze zu berücksichtigen ist, den Text vergessen (S. 329)! Beim erstaunli-

chen Choralsatz „*Warum betrübst du dich, mein Herz*“ hätte die Verfasserin doch darauf kommen müssen.

So kommt trotz immensen Fleißes nicht mehr heraus als ein Lexikon von Bach eingesetzter Akkorde, wobei man noch ein Stufendenken in Kauf nehmen muß von einer Enge, die man seit dem rühmlichen Buch von Louis-Thuille überwunden glaubte: Wenn S $\S$  wirklich Mollseptakkord in erster Umkehrung ist, gibt es für die Klassik, die die Grundform der Subdominante kaum noch kennt, nur noch „Dur–Moll–Dur–Dur“ als Durkadenz. Ob man so dem Sinn des Komponierens näher kommt?  
(April 1978) Diether de la Motte

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

Die süddeutsche instrumental begleitete Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, deren erstaunlicher Produktionsumfang nicht zuletzt durch die verschiedenen Katalogisierungsbemühungen der letzten Jahre mehr und mehr offenbar wird, ist – was ihre Erforschung betrifft – noch weitgehend eine terra incognita. Es existieren zwar mehrere Arbeiten über einzelne Komponisten und manche Detailuntersuchungen, doch wie sehr noch die Voraussetzungen zu einer Gesamtüberschau etwa zu Fragen der formalen Gestaltung oder zu Stilzugehörigkeiten fehlen, wird beispielsweise aus dem 1976 erschienenen Band 2 der *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* deutlich.

Das fürstbischöfliche Salzburg spielte in seiner Ausstrahlung für die Kirchenmusik in weiten Teilen Altbayerns und Österreichs eine ganz wesentliche Rolle. Ein bedeutsamer Ansatzpunkt zur wissenschaftlichen Erschließung des Kernkomplexes ist Schmid's Münchener Dissertation von 1976. Die Arbeit stellt sich weniger als ein geschlossenes Ganzes dar, sie ist eher ein Werkstattbericht, eine mehr oder weniger lockere Folge

von Einzeluntersuchungen zur Salzburger Tradition etwa zwischen 1760 und 1780. Um den Amtsantritt des neuen Erzbischofs Hieronymus Colloredo 1772 zeichnet sich im Salzburger Musikleben eine stilistische Wende ab. Die Vertreter der älteren Generation, Eberlin und Adlgasser, sind mit ihrem Schaffen zwar noch lebendig, doch Michael Haydn und W. A. Mozart treten von jetzt an als Kirchenkomponisten in den Vordergrund. Diesen Angelpunkt benützt Schmid als Ansatz für seine Untersuchungen zur Differenzierung zwischen dem von nun an wesentlich durch Michael Haydn bestimmten Salzburger Kirchenstil (inwiefern er Schule gemacht hat, ist bisher nur wenig erforscht) und der im Grunde aus den lokalen Gegebenheiten nicht ableitbaren Kirchenmusik W. A. Mozarts. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse stützen sich auf gegenübergestellte Analysen gleicher Textvertonungen oder vergleichbarer Setzweisen. Auch die Form und die Gestaltung der Vokalfugen erfahren eine ausführliche Darlegung.

Mozart hat, veranlaßt durch den Vater, vor allem den vierstimmigen Satz Eberlins studiert (vgl. das Studienheft mit Sparten Leopold Mozarts), sich aber in seinen frühen Werken dann doch an das Vorbild des Vaters selbst gehalten. Michael Haydns *Te Deum* von 1760 wurde das Vorbild für Mozarts Vertonung KV 141, doch ein Vergleich ergibt deutlich die grundverschiedene Einstellung beider in der Textbehandlung: Haydn lehnt sich an den Aufbau des Textes an, bei Mozart aber muß sich der Text der Komposition fügen. Durch Analysen einiger charakteristischer Beispiele ergeben sich auch zur Bühnenmusik wie auch zur Instrumentalmusik Gesichtspunkte zum Verständnis der Besonderheiten des Haydn'schen Stils im Vergleich zu Mozart. Dank des separaten Beibandes mit teils ausführlich zitierten, teils vollständig wiedergegebenen Werken von Eberlin, Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn sind die Analysen und die daraus gefolgerten Argumentationen gut mitzuverfolgen.

Manche Detailergebnisse bereichern die Mozartforschung zusätzlich, so etwa die

Diskussion der Echtheitsfrage des Offertoriums *Sub tuum praesidium* KV 198 (das in der sechsten Auflage des Köchelverzeichnisses von 1964 als unecht bezeichnet ist) oder die Ausführungen über die Salzburger Aufführungs- und Musizierpraxis in der Mozartzeit, u. a. über die durch Gegebenheiten des Doms bedingte Verwendung von Posaunen. Manches ist nur kurz angesprochen, so z. B. das Problem der geistlichen Parodie, die neuerdings auch aufgrund der Erfassung bayerischer Klostermusikarchive in ungeahntem Umfang erkennbar geworden ist. Hier bietet sich Gelegenheit zu weiteren Untersuchungen.

Schmid's Arbeit kann als einer der anregendsten und durch seine Ergebnisse begrüßenswertesten Beiträge zu Mozarts Musikstil aus den letzten Jahren bezeichnet werden. Einige Irrtümer im Detail, die für das Ganze nicht ins Gewicht fallen, sind bereits von anderer Seite angemerkt worden. Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß die besprochene Alt-Arie *Praecelsum* mit Soloposaune aus Michael Haydn's Sakramentslitanei von 1764 in einer sicherlich vom Komponisten stammenden Umarbeitung als *Ave Regina* für Baßstimme, Solobratsche und Orchester seit 1972 bei Eulenburg im Druck vorliegt – ein weiterer Beleg für Schmid's Feststellung über die Ersetzbarkeit der Posaune als Soloinstrument.

(März 1979)

Robert Münster

*CHRISTIAN MÖLLERS: Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1977. 168 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVII.)*

Christian Möllers' Dissertation, deren Gegenstand und Tendenz auch in wenigstens zwei, den jeweiligen Umständen angepaßten Teilabdrucken (NZ 1974, Bericht vom Schönberg-Kongreß Wien 1974) nachgelesen werden können, besteht aus zwei Teilen. Der erste, „Theoretischer Teil“ genannt, behandelt in systematischem Ansatz,



aber auch mit Rückgriff auf ältere Musik zentrale Aspekte der Reihentechnik; im zweiten, dem „Analytischen Teil“, wird das Verhältnis zwischen Schönbergs Verwendung der Zwölftontechnik und der konkreten musikalischen Gestalt vor allem an Abschnitten des III. Streichquartetts op. 30 untersucht.

Gegenstand der Arbeit ist also weder die Musik selbst in ihren zusammenhängenden Momenten – deshalb führt der Untertitel etwas in die Irre – noch stellt sie einen Aspekt der Schönbergschen Musik in der Entwicklung seines Komponierens dar – die Arbeit beschränkt sich auf die Analyse vor allem einer Komposition. Dabei scheint diese Komposition für eine Untersuchung, die wesentlich die Zwölftontechnik betrifft, noch nicht einmal besonders gut gewählt. Das III. Streichquartett weist zum einen von der Regel der vollausbildeten Schönbergschen Zwölftontechnik abweichende Eigentümlichkeiten auf (wie die drei „Nachsätze“ der Reihe), zum anderen fehlen seiner Reihe typische Merkmale (wie die „combinatoriality“). Auch wenn nicht behauptet werden soll, daß sich Schönbergs Zwölftontechnik nach op. 30 noch prinzipiell geändert hätte, so wären doch etwa *Moses und Aron* oder das IV. Streichquartett op. 37 sicher angemessenere Beispiele gewesen.

Der Arbeit geht es um Musiktheorie. Sie legt den Finger auf die Diskrepanz zwischen theoretischen Behauptungen über die Zwölftontechnik und ihrer Realisierung im Tonsatz, in der musikalischen Gestalt bei Schönberg, und sie kommt zu dem Ergebnis, daß Schönbergs Kompositionen ohne Verwendung der Reihentechnik – salopp ausgedrückt – wenn nicht besser, so doch zumindest nicht schlechter ausgefallen wären; in jedem Fall trüge die Reihentechnik in keiner Weise zum Sinngehalt der Kompositionen bei. Möllers konstatiert bei Schönberg die „Differenz seines kompositorischen Denkens vom dodekaphonen Prinzip“.

Spätestens hier hätte einem Musikhistoriker – der Möllers freilich nicht ist – die Alarmglocke schrillen müssen. Bevor eine Schizophrenie im kompositorischen Denken

von Schönberg diagnostiziert wird, müßte doch erst einmal geklärt werden, ob der Begriff von Dodekaphonie, den man an Schönbergs Musik anlegt, zutreffend ist. Möllers spricht von orthodoxer Zwölftontheorie, von dem Gesetz der Zwölftontheorie, von Reihengesetz. Er projiziert damit ein allenfalls post festum formuliertes „Gesetz“ auf die Musik von Schönberg, der sich selbst bekanntlich nur sehr lückenhaft über seine Kompositionstechnik geäußert hat. Drei Autoren sind es hauptsächlich, die hinsichtlich der Zwölftontheorie herangezogen werden; dabei wird völlig außer acht gelassen, daß deren Ausgangspunkte sowohl gänzlich verschieden als auch unmittelbar der historischen Situation der Nachkriegszeit verpflichtet waren, daß also zumindest hätte bedacht werden müssen, ob sie als Grundlage einer systematischen Erörterung dienen können: bei Adorno die philosophisch-soziologisch geprägte musikpolitische Absicht, bei Rufer der Wille des getreuen Schülers zur Erklärung und Rechtfertigung, bei Eimert eine schon von Webern beeinflusste, präserielle kompositorische Tendenz.

Die Schwäche der Arbeit ist die Schwäche der Zwölftontheorie, die bloß als Negativbild widergespiegelt wird. Was der Verfasser vor allem anderen von ihr übernimmt, ist eine Rigidität, die auf Stimmigkeit ohne Ausnahme pocht; sie kennt nur ein „entweder-oder“, kein „sowohl-als auch“, was bei der Vieldeutigkeit nicht allein der Musik, sondern auch der Theorie vielleicht der sinnvollere Weg wäre. Das zeigt sich besonders deutlich im Kapitel über die Oktavversetzbarkeit der Töne, aber auch bei den Kommentaren zu zitierter Literatur: Für Rufers Satz „*Schönberg vermeidet in seiner Musik jede Oktavversetzung eines Tones*“ beginnt der Kommentar auftrumpfend: „Für tonale Werke ist das ohnehin falsch.“ Auch in der das Buch abschließenden „Reihentechnischen Analyse“, die jedenfalls der Teil des Buches mit den wenigsten Fehlern ist [gelegentliche falsche Angaben sind wohl nur Druckfehler: S. 146 T. 107–108 lies AU (*fis*); S. 148 T. 191–192 lies CO(*as*); S. 151 lies 332 statt 333; S. 160



T. 138 lies BO(c)], zeigt sich diese Haltung, wenn bei Widerschlagsfiguren oder Zweiktremoli, die nun zweifelsohne als aufgelöste Zweiklänge zu verstehen sind, eine von der Reihe abweichende Einsatzfolge der Töne als Unregelmäßigkeit angeführt wird. Hier spricht nicht einer, der beobachten, erkennen und interpretieren will, sondern der Gegner, der – wohl aus Reflexion über eigene Komponieren – Stellung nimmt und Verdikte äußert.

Damit sollen jedoch keineswegs alle Fragen, die Möllers stellt, alle Widersprüche, die er aufdeckt, alle Ungereimtheiten, die er nennt, als unrichtig abgetan werden. Dennoch scheint dem Rezensenten die Lösung der Probleme auf der Ebene, auf der die Arbeit verharret, nicht möglich zu sein. Einzubeziehen wären vorab Überlegungen zu der Frage, ob tatsächlich die Tonhöhe die primäre Dimension von Musik sei – eine Überzeugung, die Möllers anscheinend unbefragt von Tradition und Zwölftontheorie übernimmt; ob nicht vielmehr der Rhythmus, die Bewegung der Musik in der Zeit die primäre Dimension sei, und damit jede intervallische Modellbildung nur dann im konkreten musikalischen Text deutlich hervortreten kann, wenn ihr die rhythmische Konfiguration nicht entgegensteht. Aber auch unterhalb der nach außen gekehrten Oberfläche der Musik sind Beziehungen selbst dann real und nicht bloß „abstrakt“, wenn man sie nicht unmittelbar wahrnimmt; die „subkutane Schicht“ (Adorno) ist – auch wenn Möllers ihr mißtraut – keine Fiktion. (Dezember 1979) Christian Martin Schmidt

W. A. MOZART: *Sinfonie in C KV 551* („Jupiter-Sinfonie“). *Faksimile der autographen Partitur* hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter [1978] (Lizenzausgabe des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig). [102] und 27 S. (= Beiheft) (*Documenta Musicologica*. 2. Reihe. VIII.)

W. A. MOZART: *Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen*, Text von Emanuel Schikaneder. KV 620. *Faksimile der autographen Partitur* hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979 (Lizenzausgabe des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig). [452] und 31 S. (= Beiheft) (*Documenta Musicologica*. 2. Reihe. VII.)

„Die vorliegende Faksimile-Ausgabe . . . dokumentiert den ersten Schritt wissenschaftlicher Erschließung, die mit der Rückgabe der verlagerten Kostbarkeiten eingeleitet wurde . . .“, schreibt Karl-Heinz Köhler im Beibextext, allen Rezensenten zuvorkommend, die das auch gerne sagen würden; in der Tat ist es ein erkennbar ernstes Vorhaben der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (DDR), einer fast schon resignierten Forschung verloren geglaubtes Material ohne Zögern zugänglich zu machen.

Während das Vorlegen der *Jupiter-Sinfonie* der Forschung nur eine erhöhte Bequemlichkeit bringt, da ein früheres Faksimile (Wien 1923) nicht überall verfügbar ist, bedeutet die Edition des Autographs der *Zauberflöte* einen großen Gewinn. Qualitativ übertrifft das Faksimile mit seinen verschiedenen Farbtönen, die den bekannten, zweifachen Arbeitsvorgang Mozarts gut erkennbar machen, die Aufnahmen des Wiener Photogrammarchivs, auf die sich die *Neue Mozart-Ausgabe* stützen konnte (vgl. auch Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte“*, in: *MJb* 1967, S. 127–149 und 1968/70, S. 99–110 – ein Literaturhinweis, den man bei Köhler vermißt).

Für die *Zauberflöte* hat Köhler dankenswerterweise ein Inhaltsverzeichnis mitgegeben, das den Benutzer durch ein unnötig von der Wissenschaft geschaffenes Labyrinth der Numerierungen leitet. Im übrigen teilt der Herausgeber in separaten Beiheften Wissenswertes zur Entstehungsgeschichte der beiden Werke wie zur Überlieferungsgeschichte der Autographie mit, wobei im letzten Fall seine Formulierungen etwas subjektive Akzente setzen. Hinweise zu Besonderheiten der Komposition sollten eher ganz fehlen als irreführend sein: die Devise des Sinfonie-Finales ist keine „Ganztonfol-

ge“ (Köhler, S. 10); gemeint ist wohl eine Ganznotenfolge.

Für die besondere Ausstattung (Schuber, Ganzleinen, Goldprägung auf Farbgrund) haben die Verlage leider keinen idealen Buchbinder gefunden. Beim dreisprachigen Beiheft hätte trotz des Blicks auf ein breiteres Publikum die Übersetzung auf wissenschaftliche Gründlichkeit nicht verzichten müssen: Die englische Fassung (George Baurley) ist gegenüber der zuverlässigen französischen (Geneviève Geffray) ziemlich ungenau und manchmal entstellend (vgl. die Beschreibung von Mozarts Korrekturen S. 10, 17 und 24). Der Teil, auf den es ankommt, die Reproduktion der Handschrift, ist jedoch von tadelloser Qualität. (November 1979)

Manfred Hermann Schmid

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ANNA AMLIE ABERT: Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979. V, 103 S. (Erträge der Forschung. Band 107.)

WILLEM ADRIAANSZ: Introduction to Shamisen Kumiuta. Buren: Frits Knuf 1978. 127 S. (Source Materials and Studies in Ethnomusicology. X.)

ALEŠ ANDRYSZAK: Die Schule der Konzertgitarre. München: Hueber-Holzmann Verlag (1979). 208 S.

HANOCH AVENARY: The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant between 1500 and 1900. Documentation and Musical Analysis. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 87 S. (Documentation & Studies. 2.)

HANOCH AVENARY: Encounters of East and West in Music. Selected Writings. Tel Aviv: Faculty of Visual and Performing Arts. Department of Musicology 1979. 207 S.

LUDWIG van BEETHOVEN: Keßlersches Skizzenbuch. I: Übertragung von Sieghard BRANDENBURG. II: Faksimile mit einem Nachwort und einem Register von Sieghard BRANDENBURG. Bonn: Beethovenhaus 1978 bzw. 1976. 204, X S. und Faksimile. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Erste Reihe. Band 5.)

Ludwig van Beethoven. Mit einem Essay von Kurt DIEMANN und 48 Farbtafeln von Erich LESSING. Freiburg–Basel–Wien: Herder (1979). 116, (IV) S.

Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky–Halm. Hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. München: G. Henle Verlag (1978). IX, 452 S.

GUSTAV BERETHS: Musikchronik der Stadt Trier (1800–1850). Teil I: Das Konzert- und Vereinswesen. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1978). 262 S. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 17.)

HECTOR BERLIOZ: Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. Teil I und II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 535 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 54 und 55.)

EDUARD BIRNBAUM: Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes (1542–1628). English Edition, revised & augmented by Judith COHEN. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 52 S. (Documentation & Studies. 1.)

RUDOLF BOCKHOLDT: Berlioz-Studien. Tutzing: Hans Schneider (1979). IX, 225 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 29.)

JOHANNES BRAHMS: Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel für Klavier Opus 24. Hrsg. von Carl SEEMANN. Musikwissenschaftliche Revision von Kurt STEPHENSON. Frankfurt – New York – London: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters (1978). 23 S.

Brahms-Studien. Band 3. Im Auftrage der Brahms-Gesellschaft Hamburg e.V. hrsg. von Helmut WIRTH. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 105 S.

NORBERT CHRISTEN: Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 307 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 13.)

Dania Sonans IV: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udgivet af Henrik GLAHN. København: Edition Egtved und Dansk Selskab for Musikforskning (1978). 231 S., 7 Taf.

Dansk Årbog for Musikforskning IX/1978. København: Dan Fog Musikforlag für Dansk Selskab for Musikforskning 1979. 188 S.

Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Erster Band: A bis Byzantinischer Gesang. Freiburg – Basel – Wien: Herder (1978). XXIV, 406 S.

Das Lateinisch-Deutsche Augsburger Osterspiel und das Deutsche Passionslied des Mönchs von Salzburg. In Abbildung aus dem Ms. Liturg. 1 rtr. des Kapuzinerklosters Feldkirch hrsg. von Walther LIPPHARDT. Göppingen: Kümmerle-Verlag 1978. 29 S. und Faksimilia (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. Nr. 55.)

Die Volksmusik im Lande Salzburg. 11. Seminar für Volksmusikforschung 1975. Bearbeitet von Walter DEUTSCH und Harald DENGK. Wien: Verlag A. Schendl (1979). 255 S. (Schriften zur Volksmusik. Band 4.)

ØIVIND ECKHOFF: The Enigma of „Haydn's Opus 3“. Sonderdruck aus: *Studia musicologica norvegica* No. 4, 1978, Seite 9 bis 45.

Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change. Edited by Bruno NETTL. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press (1978). (X), 320 S.

Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Hrsg. von Sybille PENKERT. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. XVIII, 618 S.

ADOLF FECKER: Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont. Eine Abhandlung über die Skizzen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 225 S., XXXX Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 18.)

Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Thomas KOHLHASE und Volker SCHERLISS. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1978. 384 S.

ARON FRIEDMANN: Der synagogale Gesang. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Berlin 1908. Leipzig: Edition Peters 1978. 148, XVII S. (Peters Reprints, ohne Bandzählung.)

JOSEF GMEINER: Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik. Tutzing: Hans Schneider (1979). 202 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 15.)

CLYTUS GOTTWALD: Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1979. XX, 224 S. (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau. Band 1: Die Handschriften der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung. Teil 2: Die Musikhandschriften.)

SERGE GUT – DANIELE PISTONE: La Musique de Chambre en France de 1870 à 1918. Paris: Honoré Champion 1978. 239 S. (Musique – Musicologie. 5.)

Händel-Handbuch. Band 1: Lebens- und Schaffensdaten zusammengestellt von Siegfried FLESCHE. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke (zusammengestellt) von Bernd BASELT. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter (1978). 540 S.

(Supplement zu Hallische Händel-Ausgabe.)

Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 310 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 32.)

Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Schriftleitung: Fritz RECKOW. 6. Auslieferung. Wiesbaden: Franz-Steiner-Verlag (1979).

THOMAS FREDRIC HARMON: The Registration of J. S. Bach's Organ Works. A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era. Buren: Frits Knuf 1978. VI, 372 S.

KURT HOFMANN: Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg. Hamburg: J. Schubert & Co. 1979. 124 S.

KURT HONOLKA: Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter. Erweiterte und ergänzte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 273 S., XXXII Taf. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 28.)

MIROSLAV HOŠEK: Das Bläserquintett. Grünwald: Bernhard Brühle Edition 1979. 234 S.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 9. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1978. 122 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 22. Band 1978. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1978. XVI, 297 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Dreiundzwanzigster Jahrgang. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag (1978). 246 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Gesamtregister zu den Jahrgängen 1–20/1928–1975. Im Auftrag des Deutschen

Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag (1979). 164 S.

Jazzforschung 10/1978. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978. 236 S.

H. EARLE JOHNSON: First Performances in America to 1900: Works with Orchestra. Detroit: Information Coordinators (1979). XXIV, 446 S. (Bibliographies in American Music. 4.)

Journal of Musicology 24/1978. Tokyo: Japanese Musicological Society 1978.

LEOPOLD M. KANTNER: „Aurea Luce“. Musik an St. Peter in Rom 1790–1850. Mit 9 Abbildungen und 51 Notenbeispielen im Text. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1979. 352 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 18.)

STRATIS KARAMANOLIS: Elektronische Orgeln. „Ein Selbstbau-Hobby für alle“. Ottobrunn: Karamanolis-Verlag (1979). 170 S.

TIBOR KNEIF: Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 151 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 51.)

JEFFREY G. KURTZMAN: Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610. Houston/Texas: William Marsh Rice University 1979. III, 182 S. (Rice University Studies. Vol. 64. No. 4.)

PAUL HENRY LANG: Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben. Basel: Bärenreiter-Verlag 1979. XVI, 677 S.

Rosetum Marianum (1604). Collected by Bernhard KLINGENSTEIN. Part I und II. Edited by William E. HETRICK. Madison: A-R Editions (1977). XXVI, 92 S., 4 Taf. und (VI), 98 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume XXIV and XXV.)

ARTHUR MENDEL: Pitch in Western Music since 1500. A re-examination. Sonderdruck aus Acta Musicologica L, 1978. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. 93 S.



ULRICH MEYER: J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1979). 115, (VIII) S.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band XII: Trouvères-Melodien II: Thibaut de Navarre – Moniot d'Arras – Moniot de Paris – Colin Muset – Audefrois le Bastard – Adam de la Halle. Hrsg. von Hendrik van der WERF. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. XIV, 745 S.

Musicologica Austriaca. Band 2. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1979. 168 S.

Musik und Bildung. Bibliographisches Register der Jahrgänge 1969–1978. Zusammengestellt von Christoph RICHTER und Wolfgang SCHMIDT-BRUNNER. Mainz – London – New York – Tokyo: Schott (1979). 64 S.

Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten. Ausstellung des Musikarchivs, der Bibliothek und des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig 6. Mai bis 28. Oktober 1979. Gestaltung und Bearbeitung Friedrich W. RIEDEL. Göttweig: Stift Göttweig (1979). 100 S.

Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual. Volume XIV. Ljubljana: Filozofska fakulteta 1978. 130 S.

ROMAN NAHREBECKY: Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis. Bonn: Bouvier-Verlag Herbert Grundmann 1979. 262 S. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Band 86.)

JACQUES OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré von Jules BARBIER. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz OESER. Deutsche Übertragung von Gerhard SCHWALBE. Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition (1977). XXIII, 399 S.

ARBIE ORENSTEIN: Maurice Ravel. Leben und Werk. Aus dem Englischen übersetzt von Dietrich KLOSE. Mit 44 Abbildungen und 16 Notenbeispielen.

Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1978). 328 S.

HANS-GÜNTER OTTENBERG: Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 123 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 10.)

BEATRICE PESCIERELLI: I Madrigali di Maddalena Casulana. Firenze: Leo S. Olschki 1979. 105 S. (Studi e Testi per la Storia della Musica. 1.)

KURT PETERMANN: Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. Lieferungen 28 und 29. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1978. Seite 2193 bis 2384.

FRIEDER REININGHAUS: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich. Berlin: Oberbaumverlag (1979). 260 S.

Répertoire International des Sources Musicales. Series C: Directory of Music Research Libraries. Volume IV: Australia, Israel, Japan, New Zealand. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1979. XVI, 177 S.

CECILIA D. SALTONSTALL – HENRY SALTONSTALL: A New Catalog of Music for Small Orchestra. Clifton, New Jersey: European American Music Corporation (1978). XXV, 323 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 14.)

AMNON SHILOAH: The Epistle on Music of the Ikhwan Al-Safa. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 73 S. (Documentation & Studies. 3.)

GEORG ANDREAS SORGE: The Secretly Kept Art of the Scaling of Organ Pipes. Buren: Frits Knuf (1978). (XIV), 116 S. (Bibliotheca Organologica. 33.)

Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft. Heft 4/79. Köln: Spuren-Verlags-gesellschaft 1979. 63 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Ins Deutsche übertragen von Rudolf KO-

LISCH. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Wien: Universal Edition (1979). 125 und 102 S.

MARIA LUISE SCHULTEN: Das Berufsbild des Musiklehrers. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 146 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

Stijlproeven van Nederlandse Muziek / Anthology of Music from the Netherlands. Band III: 1890–1960. Verzameld door Eduard REESER. Amsterdam: Stichting Donemus in Samenwerking met de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1977. XXXIV, 193 S.

Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 7: Die Saiteninstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und unsere heutigen Besetzungsmöglichkeiten. Heft 8: Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung. Blankenburg/Harz: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein (1979). 120 und 94 S.

The Music Criticism of Hugo Wolf. Translated, edited and annotated by Henry PLEASANTS. New York–London: Holmes & Meier (1978). XVII, 291 S.

The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century. Edited by Isabel POPE and Masakata KANAZAWA. Oxford: The Clarendon Press (1978). XXIV, 676 S.

URI TOEPLITZ: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1978. 223 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 62.)

Venezia e il Melodramma nel Settecento: A Cura di Maria Teresa MURARO. Premessa di Gianfranco FOLENA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1978. 462, XII S. (Studi di Musica Veneta. 6.)

SUSANNE VILL: Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers. Tutzing: Hans

Schneider (1979). 340 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

PERCY M. YOUNG: Die Bachs 1500–1850. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 363 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 24. Februar 1980 Professor Dr. Oliver STRUNK, Grottaferrata/Rom, kurz vor Vollendung seines 79. Lebensjahres,

am 15. März 1980 D Dr. Christhard MAHRENHOLZ, Hannover, im Alter von 79 Jahren,

am 23. März 1980 Frau Professor Dr. Rita BENTON, Iowa City, im Alter von 61 Jahren,

am 26. März 1980 Frau Professor Dr. Zofia LISSA, Warschau, im Alter von 71 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Reinhold HAMMERSTEIN, Heidelberg/Freiburg, am 9. April 1980 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Rudolf REUTER, Münster, am 15. April 1980 zum 60. Geburtstag.

\*

Professor Dr. Reinhold BRINKMANN, Marburg, hat den an ihn ergangenen Ruf auf eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste in Berlin zum Wintersemester 1980/81 angenommen.

Professor Dr. Hubert UNVERRICHT, Mainz, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Katholischen Gesamthochschule in Eichstätt zum Sommersemester 1980 angenommen.

Dr. Konrad AMELN, Lüdenscheid, wurde für seine Verdienste um die Musikwissenschaft vom Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen der Titel Professor verliehen.

\*

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet in der Zeit vom 9. bis 12. Oktober 1980 in Kiel statt.

Vom 8. bis 10. August 1980 findet in Salzburg eine Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung mit dem Generalthema *Mozart im 19. Jahrhundert* statt. Die öffentlichen Vorträge und die wissenschaftlichen Referate sind für Interessenten frei zugänglich. Auskünfte bei der Internationalen Stiftung Mozarteum, Postfach 34, A-5024 Salzburg.

Die Kasseler Musiktage 1980 vom 31. Oktober bis 2. November sind dem Thema *Joseph Haydn – heute* gewidmet. Im Zusammenhang mit den Musiktagen wird am 30. und 31. Oktober 1980 ein Symposium *Der historische Haydn – heute* durchgeführt.

Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Kasseler Musiktage, Heinrich-Schütz-Allee 33, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Die Bayerische Staatsbibliothek München zeigte vom 9. April bis zum 6. Juni 1980 eine Ausstellung über das Schaffen und Wirken von Alexander Glasunow (1865–1936). Sie zeigt weiter vom 19. Juni bis 22. August 1980 eine Ausstellung zu Leben und Werk des Münchner Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963).

Das Lebenswerk des Hamburger Lauten- und Violenbauers Joachim Tielke (1641–1719) ist vom 5. September bis zum 26. Oktober 1980 zum ersten Male in einer repräsentativen Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zu sehen.

Die Musikinstrumentenschau wird über 40 Lauten, Theorben, Angeliken, Gitarren, Hamburger Cithrinen, Violinen, Pochetten, Violen aus europäischem Museums- und Privatbesitz umfassen. Zu der Ausstellung liegt die von dem Lübecker Geigenbaumeister Günther Hellwig erarbeitete, erste umfassende und mit Werkverzeichnis versehene Tielke-Monographie vor (1980 im Verlag Das Musikinstrument Frankfurt am Main erschienen). Parallel zur Ausstellung veranstaltet das Museum eine Folge von Vorträgen und Barockkonzerten.