

## Johannes Brahms und die Liedersammlungen von David Gregor Corner, Karl Severin Meister und Friedrich Wilhelm Arnold

von George S. Bozarth, Seattle/Washington

Zum überwiegenden Teil sind die „Volkslieder“, die Brahms für Einzelstimme mit Klavierbegleitung, für Frauen- oder für Männerchor bearbeitet hat, der zweibändigen Sammlung von August Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder*, Berlin 1838 und 1840, entnommen<sup>1</sup>. Doch in Brahms' eigenen Angaben zu den Quellen für die übrigen „Volkslied“-Melodien und in der Sekundärliteratur zu dieser Frage tauchen auch immer wieder die Namen von drei weiteren Sammlern geistlicher und weltlicher Melodien auf: David Gregor Corner, dessen *Groß Catolisch Gesangbuch* 1631 in Nürnberg erschienen ist, Karl Severin Meister, der Corners und andere Melodien in dem Band *Das katholische Kirchenlied* 1862 vereinigte, und dann der etwas ältere Zeitgenosse von Brahms Friedrich Wilhelm Arnold, Verleger und Volksliedsammler in Elberfeld. Doch sind Art und Umfang der Beeinflussung von Brahms durch die Sammlungen dieser drei Männer bisher nie wirklich untersucht und dargestellt worden, wenn auch erste Stellungnahmen und Erläuterungen zu dieser Frage in den Arbeiten von Werner Morik, Siegfried Kross und Siegmund Helms erschienen sind<sup>2</sup>. Gleichwohl ist eine derartige Untersuchung durchführbar, da Brahms ausreichendes Dokumentationsmaterial in Form von Manuskripten, die nach diesen Sammlungen angefertigt worden sind, und von Randbemerkungen in den Beständen seiner Bibliothek hinterlassen hat. Diesen Quellen aus Brahms' Nachlaß gesellt sich jetzt ein weiteres Stück zu, das kürzlich zur Auktion angeboten worden ist (der gegenwärtige Besitzer stellte es mir freundlicherweise für meine Arbeiten zur Verfügung). Eine Vertiefung in diese Primärquellen gibt Auskunft über die von Brahms für seine Volksliedtexte und -melodien herangezogenen Quellen, klärt die langumstrittene Frage der Urheberschaft des Liedes „*In stiller Nacht*“, dessen beide Bearbeitungen zu Brahms' bekanntesten zählen, und weist die Bearbeitung des Volkslieds „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ (DV 1858, Nr. 5 und dann auch DV 1894, Nr. 29) mit Sicherheit Brahms zu.

<sup>1</sup> August Kretzschmer, *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, Erster Theil (Berlin 1838) und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen als Fortsetzung des A. Kretzschmerschen Werkes*, Zweiter Theil (Berlin 1840) [im folgenden ZK I und ZK II]. Brahms veröffentlichte die folgenden Volksliedbearbeitungen: 14 *Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor* (Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1864 [Brahms, *Werke XXI*: 127–143; im folgenden DV 1864]; 14 *Volkskinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung* (Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1858) [Brahms, *Werke XXVI*: 176–190; im folgenden VK 1858]; und 49 *Deutsche Volkslieder mit Begleitung*, 7 Hefte (Berlin: N. Simrock, 1894) [Brahms, *Werke XXVI*: 3–175; im folgenden DV 1894]. Hinzugefügt seien die zweiunddreißig Bearbeitungen für Einzelstimme mit Klavierbegleitung des Autographs, das Brahms 1858 an Clara Schumann schickte (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek; seit 1945 verschollen; veröffentlicht als *Neue Volkslieder von Brahms*, hrsg. von Max Friedlaender [Berlin 1926]) [Brahms, *Werke XXVI*: 80–95 (Nr. 1–28) und XXI: 151–154 (Nr. 29–32); im folgenden DV 1858]; acht Bearbeitungen für Chor, enthalten in Manuskripten der Wiener Singakademie und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (veröffentlicht in Brahms, *Werke XXI*: 144–150, 1927, hrsg. von Eusebius Mandyczewski [im folgenden DV 1927]); Bearbeitungen für Frauenchor im Repertoire von Brahms' Hamburger Frauenchor, 1859–1862 (Stimmhefte heute größtenteils im Smith College, Northampton, Mass., U. S. A.; teilweise veröffentlicht von Henry S. Drinker, Vernon Gotwals, Siegmund Helms, Walter Hübbe und Siegfried Kross [im folgenden HF]).

<sup>2</sup> Werner Morik, *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied* (Tutzing 1965); Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms* (Berlin-Halensee 1963); ders., *Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen*, in: *Mf* 11 (1958), S. 15–21; Siegmund Helms, *Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen* (Diss. Freie Universität, Berlin 1967).

Sie gibt weiter Aufschluß über Brahms' erste Begegnung mit der Melodie zu „Josef, lieber Josef mein“, die er als ‚cantus firmus‘ in op. 91 Nr. 2, in dem *Geistlichen Wiegenlied*, benutzt hat, klärt die Anfänge der Kompositionsgeschichte von Brahms' Choralmotette „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2, und erlaubt schließlich durch die überlieferten Vorarbeiten zu Chorsätzen über Melodien aus Corners Sammlung einen Einblick in seine Werkstatt.

### Die Quellen

Zwei Quellen belegen Brahms' systematische Durchsicht der von David Gregor Corner gesammelten Melodien:

A. Corner 1631. David Gregor Corner. *Groß-Catolisch Gesangbuch*. Nürnberg: Georg Enders der Jüngere, 1631. [Österreichische Nationalbibliothek, S. A. 78. F. 7]

Eine Notiz von Brahms auf Blatt 1<sup>r</sup> der Quelle B2 belegt dieses Exemplar als seine Vorlage.

B. Die Corner-Doppelblätter [Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (im folgenden A-Wgm), A 128, nicht numeriert]

1. Zwei Einzel- und drei Doppelblätter (ursprünglich vier Doppelblätter<sup>3</sup>), enthalten Textanfänge, vollständige erste oder mehrere Strophen für 62 Lieder, die Brahms aus Corner 1631 teils mit den Melodien in der ursprünglichen Notationsweise, teils ohne Melodien abgeschrieben hat. Sie sind auf zweierlei Papier niedergeschrieben (Typ 1: Querformat, Maße jedes Doppelblatts ca. 25,7 × 65,8 cm, 18 Notensysteme, mit hellbrauner Tinte geschrieben; vertikale Gesamtausdehnung der Rastrierung 21,2 cm. Typ 2: Querformat, Maße jedes Doppelblatts ca. 25,5 × 65,7 cm, 14 Notensysteme, mit hellgraubrauner Tinte geschrieben; vertikale Gesamtausdehnung der Rastrierung 19,6 cm). Die Blätter sind, wie im Diagramm 1 erläutert, anzuordnen. Aus diesen Liedern wählte Brahms die folgenden zur Bearbeitung oder für Originalkompositionen aus:

<i>Corner Nr./Seite</i>	<i>Textanfang</i>	<i>Brahms' Werk</i>
5/6	„Wach auf, mein Kind“	DV 1864, Nr. 12
39/54	„O Heiland reiß die Himmel auf“	op. 74, Nr. 2
41/62	„Es flog ein Täublein weiße“	DV 1864, Nr. 5
54/90	„Josef, lieber Josef mein“ / „Resonet in laudibus“	op. 91, Nr. 2
295/616	„Tröst die Bedrängten“	DV 1864, Nr. 7
328/684	„Komm Mainz, komm Bayrn, komm Oesterreich“	DV 1864, Nr. 4

Alle übrigen Melodien sind bei Helms, *Die Melodienbildung*, Anhang III (Nr. 25–73), jedoch in anderer Reihenfolge als in Brahms' Abschrift auf den Corner-Doppelblättern, wiedergegeben.

2. Ein Doppelblatt mit vollständigen Melodien und jeweils dem Text der ersten Strophe. Sie sind durchweg auf dem oberen System von Zweierakkoladen in moderner Notationsweise angegeben (das untere System ist bis auf drei Fälle [Nr. 5, 293 und 295] wo Ansätze zur Harmonisierung skizziert sind, freigelassen). Gleiches Papier wie Quelle B1 Typ 2. Überschriften auf Blatt 1<sup>r</sup>: „Aus: Corner Groß-Catolisch Gesangbuch 1631 (Wiener Hof = Bibliothek.)“ Enthält vierzehn Melodien, die alle auch in Quelle B1 erscheinen (Corner Nr. 5, 44, 100, 275, 293, 295, 328, 373, 379, 391, 418, 420, 432 und 439).

<sup>3</sup> Der unregelmäßige linke Rand von Blatt 2<sup>r</sup> ergänzt den von Blatt 1<sup>v</sup>. Die beiden Blätter bildeten also ursprünglich ein Doppelblatt, die Gesamtbreite der beiden Blätter entspricht der der übrigen Doppelblätter. Irgendwann muß Brahms dann dieses Doppelblatt mit den übrigen zusammengelegt, auf das heutige Blatt 1<sup>r</sup> mit Blaustift „Corner.“ geschrieben und das Doppelblatt dann als Umschlag für alle Blätter benutzt haben. Der linke Rand von Blatt 2<sup>r</sup> ist hochgebogen, wie es eben bei Umschlägen leicht geschieht. Das Doppelblatt ist zweifellos durch die stärkere Inanspruchnahme in zwei Blätter getrennt worden.

Bei zahlreichen Eintragungen in Quelle B1 sind Querverweise auf andere Quellen angemerkt, besonders der Hinweis auf „Meister“, der sich auf die folgende Veröffentlichung bezieht:

C. Meister 1862. Karl Severin Meister, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau: Herder'sche Verlagshandlung, 1862. [Brahms' Exemplar: A-Wgm, 10.003/124]

Die Widmung in Brahms' eigenem Exemplar lautet: „Seinem lieben Johannes / von T[heodor] A[vé]-L[allemant]“. Es enthält zahlreiche Randbemerkungen von Brahms. In dieser Sammlung finden sich neben Melodien aus Corner 1631 zwei weitere, die Brahms bearbeitet hat:

Seite	Textanfang	Brahms' Werk
129	„Ach lieber Herre Jesu Christ“	DV 1864, Nr. 6
159	„Es wollt' gut Jäger jagen“	DV 1864, Nr. 14

Für „Es wollt' gut Jäger jagen“ gibt Meister drei Melodien an: Eine aus Nikolaus Beuttners *Gesangbuch* (Grätz 1602), die er den anderen vorzieht, eine zweite aus Corner 1631, die er als „melodisch auffallend abweichend“ bezeichnet, und eine dritte aus *Alte Catholische Geistliche Kirchengesäng* (Köln 1610), die er für „rhythmisch mangelhaft“ hält. Diese letzte Melodie wählte Brahms, versah sie aber mit eigenen rhythmischen Verbesserungen. Meister hatte „Ach lieber Herre Jesu Christ“ aus Philipp Wackernagels *Kleinem Gesangbuch geistlicher Lieder* (Stuttgart 1860) übernommen, das Brahms seit 1864 auch besaß (Vermerk der Jahreszahl auf dem vorderen Innendeckel; A-Wgm, 10.022/205).

Laut Brahms' Anmerkung in Quelle B war es das Corner-Exemplar aus den Beständen der Wiener Hofbibliothek, das er durcharbeitete. Sein Interesse an dieser reichhaltigen Sammlung alter deutscher katholischer Texte und Melodien und die von ihm angefertigten Abschriften können also erst aus der Zeit nach seinem Umzug nach Wien, Ende September 1862, stammen. Brahms bot mit Brief vom September 1864 dem Verleger Jacob Rieter-Biedermann zwei Hefte „Deutsche Volks- und geistliche Lieder“ für Chor an. Für fünf davon hatte er auf Melodien aus Corner zurückgegriffen. Das Briefdatum liefert somit den terminus ad quem für seine Arbeit an dieser Vorlage<sup>4</sup>.

Bei der Behandlung der Brahms'schen Motette „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2, gibt Max Kalbeck ohne nähere Begründung an, daß Brahms den Text zu dieser Motette im Winter 1863/64 in Corners *Gesangbuch* in der Wiener Hofbibliothek gefunden habe<sup>5</sup>. Wie oben bereits erwähnt, erscheint dieser Text tatsächlich bei Corner, und Brahms' Abschrift der Strophen zwei bis sieben findet sich in Quelle B1 auf Blatt 2<sup>1</sup>, das den Vermerk „(Groß-Catolisch Gesangbuch) / (P. David Gregor. Corner. / Nürnberg 1631./1<sup>te</sup> Theil N° 39.)“ trägt. An anderer Stelle führt Kalbeck jedoch den Brief von Brahms an Joseph Joachim vom April 1863 an, in dem Brahms das Inzipit der Melodie mit dem Textanfang „Josef, lieber Josef mein“<sup>6</sup> zitiert. Das Lied erscheint in Corner 1631 auf Seite

<sup>4</sup> Wilhelm Altmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel J. Rieter-Biedermann* .. = *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 14 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921; Neudr. Tutzing 1974), Nr. 95.

<sup>5</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., revidierte Ausgabe (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915–1927; Neudr. Tutzing 1976), III, S. 164.

<sup>6</sup> Kalbeck, *Brahms*, II, S. 46; Abdruck des vollständigen Briefes bei Hans Moser (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, 2 Bde., durchgesehene und vermehrte Auflage, *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 5 und 6 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908; Neudr. Tutzing 1974), VI, Nr. 256.

90 mit deutschem und lateinischem Text. Brahms hat beide Fassungen auf Doppelblatt 2, Blatt 1<sup>v</sup> der Quelle B1 abgeschrieben. Auf Doppelblatt 2, Blatt 2<sup>v</sup> der gleichen Quelle notierte Brahms auch den Text der Strophen zwei bis zehn und die erste Zeile der elften Strophe. Hier stimmt die eigenartige Zusammensetzung aus teils lateinischem, teils deutschem Text genau mit der Corner-Vorlage überein. Der Schluß liegt nahe, daß Brahms' Beschäftigung mit Corner also vor April 1863 anzusetzen wäre. Doch schrieb Brahms den Text zu „*Josef, lieber Josef mein*“ auch auf Blatt 2<sup>v</sup>, hier in einer Kolumne von Einzelzeilen entlang dem linken Blattrand. Rechts jeder Zeile notierte er dann den jeweiligen Melodieabschnitt und verband die zusammengehörigen Teile jedesmal mit einem Querstrich. Hier nun stimmen der aus Deutsch und Latein zusammengesetzte Text und die Melodie nicht mit Corner überein, sondern folgen Johann Walters Bearbeitung des Textes (1544), die in Karl Severin Meister, *Das katholische Kirchenlied*, 1862 (Quelle C) im Anhang Nr. 9 wiedergegeben ist. Die Übereinstimmung ist so genau, daß der Text wie bei Meister sogar in der Mitte des Wortes „no-stro“, Zeile 14, abbricht. Es kann daher kein Zweifel über Brahms' Vorlage für diesen Eintrag bestehen. Er kannte also Text und Melodie aus zwei verschiedenen Quellen, wie auch Kalbeck in einer Fußnote (*Brahms II*, S. 46) bereits andeutete. Meister 1862 und nicht Corner 1631 dürfte daher die Vorlage für das Zitat im April 1863 im Brief an Joachim gewesen sein.

Wie ich in meiner Beschreibung von Meister 1862 bereits sagte, besaß Brahms ein Exemplar dieser Sammlung, das er von Theodor Avé-Lallemant wahrscheinlich kurz vor seinem Umzug aus Hamburg nach Wien im September 1862 erhalten hatte. Brahms hat von diesem Band ausgiebig Gebrauch gemacht, wie darin aus Anstreichungen und anderen Anzeichnungen, Knickfalten und Querverweisen bei Melodien und entsprechend angemerkt Varianten zwischen Meister und Corner zu ersehen ist. Auch die Corner-Doppelblätter enthalten zahlreiche Verweise auf Meister. Die Abschrift der vielen Melodien aus Corner, die auch bei Meister vorkommen, könnte vermuten lassen, daß Brahms das Exemplar der Sammlung von Meister tatsächlich erst nach der Ankunft in Wien und der Anfertigung der Abschrift aus Corner erhalten hätte. Brahms' Gebrauch einer Variante zwischen Corner und Meister in der Melodie zu „*Josef, lieber Josef mein*“ zeigt jedoch, daß das Umgekehrte der Fall gewesen sein muß. Bei Meister steht als vierte Note der ersten Phrase *a'*, bei Corner *f*. Als Brahms die Melodie im April 1863 an Joachim schickte, zitierte er Meisters Version auf *a'*. Damit wird der Brief an Joachim zur Dokumentation für Brahms' Beschäftigung mit Corner hinfällig. Bei der Abschrift aus Corner auf Doppelblatt 2, Blatt 1<sup>v</sup> der Quelle B1, gab Brahms zudem zunächst die vierte Note als *a'* wieder, hat dann aber darüber ein „NB“ angebracht (womit er gewöhnlich Varianten bezeichnete) und das *a'* in *f* geändert. Dazu mußte ihm aber Meisters Version bekannt gewesen sein. Die Randbemerkung „\*in Meister“ nach dem Titel von „*O Jesulein zart*“ auf Doppelblatt 1, Blatt 1<sup>v</sup> sowie auf Doppelblatt 3, Blatt 1<sup>r</sup> das „NB/Meister?“ am linken Blattrand neben „*Maria zart von edler Art*“, die beide mit jeweils der gleichen Tinte angebracht sind wie Text und Melodie, auf die sie sich beziehen, belegen weiterhin, daß Brahms Meister bereits kannte, ehe er sich mit Corner beschäftigt hat. Es könnte durchaus Meisters eingehende Besprechung von Corners Liederbuch gewesen sein – Ausführungen, die Brahms mit Bleistift angestrichen hat – die ihn veranlaßte, den Corner-Band in der Wiener Hofbibliothek einzusehen. Brahms' intensive Beschäftigung mit der Corner-

Sammlung kann jedoch auch damit nur ganz allgemein für die Zeit von September 1862 bis September 1864 angesetzt werden.

Folgende Primärquellen in Manuskriptform und Druck verknüpfen Brahms mit der Volksliedforschung Friedrich Wilhelm Arnolds:

D. Arnold 1862 ff. Friedrich Wilhelm Arnold. *Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit*. 10(?) Bde. Elberfeld: F. W. Arnold, 1862 ff. [Brahms' Exemplare der Bände 1–9: A-Wgm, VI 36734]<sup>7</sup>

Mit einer Reihe von Anmerkungen von Brahms und Querverweisen auf andere Volksliedveröffentlichungen. Die neun Bände aus Brahms' Bibliothek enthalten dreiunddreißig Melodien, die Brahms ebenfalls bearbeitet hat.

E. Arnold (Bellermann) 1867. Friedrich Wilhelm Arnold (fertiggestellt von Heinrich Bellermann). *Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann*. In: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 2 (1867): 1–234. [Brahms' Exemplar: A-Wgm, 2753/201]

Diese Ausgabe des *Locheimer Liederbuchs*, einer Manuskriptsammlung aus dem 15. Jahrhundert von ein- und mehrstimmigen deutschen Liedern, enthält zwei Lieder, die Brahms bearbeitet hat:

Arnold Nr./Seite	Textanfang	Brahms' Werk
8/103	„Ich var dohin“	DV 1858, Nr. 17; HF; DV 1864, Nr. 9
39/145	„All mein gedenken“	DV 1894, Nr. 30

F. Die Arnold-Doppelblätter [A-Wgm, A 128, nicht numeriert]

1. Zwei Doppelblätter mit zehn Systemen, Querformat, als Klavierpapier mit hellbraunen Systemen rastriert. Mit insgesamt 28 Volksliedern, überschrieben einmal „Aus der Sammlung des Hrn. Arnold. [danach Tilgung]“ und dann „([Tilgung, danach:] Hrn. Arnold.)“. Sechzehn Melodien auf diesen Doppelblättern gibt es auch in Brahms'scher Bearbeitung. In zwölf Fällen deuten jedoch Varianten darauf hin, daß nicht Arnold, sondern ZK I oder II Brahms als Quelle diente. Folgende Melodien kommen nicht bei ZK vor.

Titelüberschrift	Textanfang	Brahms' Werk
<i>Vor dem Fenster</i>	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
<i>Todtenklage</i>	„In stiller Nacht“	HF; DV 1864, Nr. 8; DV 1894, Nr. 42
<i>Gartengeheimniß</i>	„Erlaube mir, fein's Mädchen“	HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2
<i>Vöglein als Bote</i>	„Es saß ein schneeweiß' Vöglein“	DV 1894, Nr. 45

<sup>7</sup> Kross, *Volksliedbearbeitungen*, und Helms, *Die Melodiebildung*, geben unterschiedliche Erscheinungsdaten und verschiedene Anzahlen von Bänden für Arnold 1862 ff. an. Kross datiert „1864“, Helms „1862–70“. Aufgrund der unterschiedlichen Plattennummern zwischen Band 1 (alle A. 709) und Band 9 (jedes Stück getrennt mit der Angabe A. 1185–A. 1199) und der Tatsache, daß Hofmeisters Handbuch VI (1860–1867) nur Band 1–4 aufführt, neige ich wie Helms zu der Annahme, daß die Bände über mehrere Jahre, einige (vielleicht die Bände 5 ff.) nach 1867 erschienen sind (d. h. posthum; Arnold starb 1864). Wann der erste Band tatsächlich erschienen ist, ist für mich noch nicht völlig geklärt. Doch aufgrund der allgemeinen Zeitangabe, die durch Hofmeisters Eintrag festgelegt ist, habe ich Helms' terminus a quo 1862 gelten lassen. – Kross nennt „10 Hefte“, während Helms angibt, „9 Hefte (von 12)“ durchgesehen zu haben. Die Exemplare, die ich eingesehen habe – Brahms' eigenes Exemplar und das Exemplar in der Yale University – bestehen jeweils aus neun Bänden. Hofmeisters Handbuch VII (1868–1873) verzeichnet „10 Bde.“, führt aber als einzelne Stücke nur die aus Band 1–9 auf. Eine alphabetische Aufstellung dieser bei Arnold gedruckten Bearbeitungen, die dem Exemplar in Yale beiliegt, führt ebenfalls nur die Stücke aus Band 1–9 auf. Die Deutsche Staatsbibliothek teilte mir freundlicherweise mit, daß auf ihrer Katalogkarte ein zehnter Band als „vergriffen“ angegeben ist. Ich habe bisher keinen festen Anhaltspunkt dafür finden können, daß die Bände 10–12 tatsächlich existierten.

Auch die Version von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“, die Brahms in den DV 1858, Nr. 5 verwendete, erscheint auf diesen Doppelblättern (die Version in DV 1894, Nr. 29 übernahm er aus ZK I).

2. Zwei Doppelblätter mit zehn Systemen, Querformat mit gleichmäßigem Systemabstand. Auf Doppelblatt 1 und Doppelblatt 2, Blatt 1 insgesamt dreiundzwanzig Lieder, einschließlich sechs auf Blatt 1 von Doppelblatt 1 aus dem *Locheimer Liederbuch* (vgl. Quelle E). Mit Bleistift vermerkte Brahms in der oberen rechten Ecke auf Blatt 1 des Doppelblatts jeweils: „(F. W. Arnold) /1864“. Der Inhalt von Doppelblatt 2, Blatt 2<sup>r</sup> (drei Melodien zu „*Ich stund an einem Morgen*“, einschließlich der nach Bearbeitungen von Ludwig Senfl und Heinrich Finck) und Blatt 2<sup>v</sup> („*Nach Willen dein*“ von Paul Hofhaimer sowie „*Es steht ein Lind*“ aus Berg und Neuber, *Achtundsechzig Lieder*, um 1550) stehen wahrscheinlich nicht direkt mit Arnolds Sammlung in Beziehung. Enthält eine Melodie, die auch Brahms bearbeitet hat:

Arnold Nr.	Textanfng	Brahms' Werk
3	„ <i>All' mein Gedenken</i> “	DV 1894, Nr. 30 (mit Varianten auch in Quelle E).

### G. Brahms-Arnold-Doppelblatt [Privatbesitz USA]

Ein Doppelblatt mit sechs Systemen, Querformat; enthält Anmerkungen und Teile der Begleitung von Brahms zu fünf Volksliedern:

Blatt	Titelüberschrift/Textanfng	Brahms' Werk
1 <sup>r</sup>	<i>Der verlorne Schwimmer</i> . „ <i>Es warb ein schöner Jüngling</i> “ [nur die sechs Anfangstakte]	Geringfügige Variante von DV 1858, Nr. 15, <i>Die beiden Königskinder</i> , „ <i>Ach Elselein, liebes Elselein</i> “ Takt 1–12
1 <sup>r</sup>	<i>Todtenklage</i> , „ <i>In stiller Nacht</i> “ [nur linke Hand]	Mit anderer Begleitung in DV 1864, Nr. 8;
1 <sup>v</sup>	<i>Des Markgrafen Tochter</i> . „ <i>Es war ein Markgraf über'm Rhein</i> “	DV 1894, Nr. 42 DV 1858, Nr. 5, <i>Des Markgrafen Töchterlein</i>
1 <sup>v</sup>	<i>Gartengeheimniß</i> . „ <i>Erlaube mir fein's Mädchen</i> “ [Takt 1–4 lediglich beziffert angegeben; Takt 5–8 ausgeschrieben]	Variante von DV 1894, Nr. 2, Takt 5–8
2 <sup>r</sup>	<i>Unverhoffte Begegnung</i> . „ <i>Der Reiter spreitet seinen Mantel aus</i> “	DV 1858, Nr. 6, <i>Der Reiter</i>

All diese Melodien erscheinen auch in Quelle F1 und außer *Todtenklage* und *Gartengeheimniß* auch in Arnold 1862 ff. (Quelle D). Die Fassung von *Des Markgrafen Tochter* auf diesem Doppelblatt stimmt fast genau mit der überein, die in Arnold 1862 veröffentlicht ist, auch das Fragment von *Der verlorne Schwimmer* folgt der Bearbeitung dort recht getreu. Brahms' kritische Bemerkung zu einem Stück, überschrieben *Glück im Schlafe* (Blatt 1<sup>v</sup>), könnte sich dann durchaus auf Arnolds Bearbeitung von „*Es steht ein Baum in Oesterreich*“ mit dieser Titelüberschrift (Arnold 1862 ff., Bd. 4, S. 8–9) beziehen. Sie bringt selbst in der gedruckten Fassung noch recht lose dahingleitende Sechzehntel-Figuren in der rechten Hand. Brahms' Zustimmung zu einem „*fis-moll* Lied“ gilt dann wahrscheinlich Arnolds einfacher, aber eindrucksvoller Bearbeitung von „*Soll sich der Mond nicht heller scheinen*“ (Arnold 1862 ff., Bd. 1, S. 6, überschrieben *Vor dem Fenster*), ein Volkslied, für das auch Brahms später eine Begleitung schrieb, die der von Arnold recht ähnlich ist (vgl. DV 1894, Nr. 35). Der Schluß, daß dieses Manuskript Brahms' Antwort auf die Durchsicht der Arnoldschen Bearbeitungen

vor der Veröffentlichung von Arnold 1862 ff. darstellt, ist daher durchaus zulässig. Vollständige Wiedergabe siehe Anhang.

#### H. Arnold-Grimm-Manuskript [A-Wgm, A 129]

Das Manuskript ist überschrieben „Volkslieder / aus dem Siebengebirge / gesammelt von Prof. Gr̄im u. Dr. Arnold. / (nach Dr. A's Handschrift / kopirt)“. Es ist von dem Wiener Kopisten Franz Hlavaček, also nach Brahms' Umzug nach Wien im September 1862, geschrieben (sehr wahrscheinlich jedoch erst nach dem Frühjahr 1879, aus dem die frühesten uns bekannten Kopien Hlavačeks für Brahms stammen<sup>8</sup>; Brahms hatte sich Hlavačeks Adresse allerdings bereits im Juni 1877 in seinem Taschenkalender notiert<sup>9</sup>). Mit zahlreichen Anmerkungen von Brahms; enthält drei Melodien, die er bearbeitet hat:

Melodie Nr.	Textanfang	Brahms' Werk
3	„Ich stand auf hohem Berge“	HF; DV 1894, Nr. 27
14	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
24	„Ach könnt ich diesen Abend“	DV 1894, Nr. 26

Auf die letzte Seite schrieb Brahms selbst die vollständige Melodie und den Text zu „Erlaube mir fein's Mädchen“ (HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2).

Dem Brief Joseph Joachims vom März 1854 an Brahms ist zu entnehmen, daß Brahms und Arnold sich noch nicht persönlich kannten, doch hatte Arnold, einer von Robert Schumanns Verlegern, von Brahms gehört (möglicherweise durch Joachim) und würde gerne, wie es in Joachims Brief weiter heißt, Werke von Brahms veröffentlichen<sup>10</sup>. Im gleichen Monat noch zog Brahms nach Düsseldorf, um Clara Schumann nach dem Ausbruch von Robert Schumanns Krankheit beizustehen. Wahrscheinlich traf er Arnold wenig später, der in Elberfeld, nicht weit von Düsseldorf, seine Volksliedforschungen betrieb. Briefe von Brahms an Robert und Clara Schumann zeigen an, daß Brahms im Februar 1855 (wegen der Veröffentlichung von Schumanns *Gesängen der Frühe*<sup>11</sup>) bereits mit Arnold in Verbindung stand. Auch Max Kalbeck schreibt, daß Brahms mit Arnold im Frühjahr 1855 korrespondierte<sup>12</sup>. Wahrscheinlich öffnete sich Brahms zu dieser Zeit auch der Zugang zu Arnolds Volksliedsammlung. Die beiden Doppelblätter der Quelle F1 könnten durchaus aus dieser Zeit stammen. Die frühesten Volksliedabschriften von Brahms' Hand gehören etwa in die Jahre 1848–1850 (Library of Congress, Washington; vgl. Kalbeck, *Brahms*, I, Faksimile, S. 184 gegenüber). Weitere Blätter mit derartigen Volksliedsammlungen in A-Wgm, A 128, datiert mit „D[üssel]d[or]f, April 54“ und „Ddf / Mai 54“ zeigen, daß sich Brahms zu dieser Zeit eingehend mit dem Sammeln von Volksliedern beschäftigt hat. Die Handschrift der Quelle F1 stimmt außerdem völlig mit Brahms' Hand- und Notenschrift auf anderen Manuskripten aus den 1850er Jahren überein<sup>13</sup>. Zudem kommen Brahms' Bearbeitungen von drei der Melodien aus Quelle F1 bereits in den Stimmheften des Hamburger Frauenchors vor.

<sup>8</sup> Hlavaček bereitete in den Jahren 1878–1880 für Brahms die Stichvorlagen für die Opera 58 und 59 (transponierte Ausgabe), sowie 78 und 79 vor, schrieb die Stimmen für op. 88 aus und fertigte u. a. Kopien von op. 74 Nr. 2, op. 76 Nr. 3 und 4 sowie op. 87 an.

<sup>9</sup> Brahms' Taschenkalender befinden sich heute in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Ia 79559); Georg S. Bozarth, *Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work*, in: *Fontes Artis Musicae* 30 (1983), S. 98 ff.

<sup>10</sup> Moser, *Brahms-Joachim*, V, Nr. 24.

<sup>11</sup> Kalbeck, *Brahms*, I, S. 203, Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe*, 2 Bde. (Leipzig 1927), I, Nr. 40.

<sup>12</sup> Kalbeck, *Brahms*, IV, S. 562.

<sup>13</sup> Zu Brahms' früher Schrift siehe George S. Bozarth, *The Lieder of Johannes Brahms, 1868–1871: Studies in Chronology and Compositional Process* (Diss. Princeton 1978), S. 31 f.

Dagegen dürften die Doppelblätter der Quelle F2 aus den 1860er Jahren stammen, da die Handschrift eher derjenigen dieser Epoche ähnelt, und Brahms ja auch mit Bleistift auf der ersten Seite jedes Doppelblatts Arnolds Namen und das Datum „1864“ vermerkte. Die tatsächliche Quelle, der Brahms diese Melodien entnommen hat, ist nicht ermittelt. Sie sind nicht alle in Arnold 1862 ff. (Quelle D) enthalten, zudem dürften 1864 auch noch nicht alle Bände der Sammlung erschienen gewesen sein (vgl. Anmerkung 7). Fünf der sieben Melodien des *Locheimer Liederbuchs* in Quelle F2 kommen auch in Arnold 1862 ff. und Arnold (Bellermann) 1867 (Quelle E) vor. Varianten zeigen jedoch an, daß Arnold die Melodien aus dem Liederbuch vor der Veröffentlichung seiner Bearbeitungen nicht nur in moderne Notation umgeschrieben und die Klavierbegleitung hinzugefügt hat, sondern auch einige, u. a. „*All' mein' Gedanken*“, geändert hat. Für uns wird hier bedeutsam, daß Brahms' Melodien der Quelle F2 ausschließlich Arnolds abgeänderten Melodien gleichen (sie unterscheiden sich allerdings in zwei Fällen von denen in Arnold 1862 ff.). Brahms scheint also mit den Melodien des *Locheimer Liederbuchs* zuerst durch eine Quelle bekannt geworden zu sein, die von Arnold für seine in Arnold 1862 ff. veröffentlichten Bearbeitungen vorbereitet war. Er griff jedoch für die eigene Bearbeitung von „*All' mein' Gedanken*“ in DV 1894 auf die Originalmelodie im Liederbuch zurück, wie sie in Arnold (Bellermann) 1867 veröffentlicht ist.

Brahms muß also zumindest bis in die frühen 1860er Jahre mit Arnold in Verbindung geblieben sein und Zugang zu dessen Volksliedsammlung gehabt haben. Falls meine Deutung des Brahms-Arnold-Manuskripts (Quelle G, siehe oben) zutrifft, dann hat Arnold anscheinend Brahms eine Reihe seiner Volksliedbearbeitungen für Solostimme mit Klavierbegleitung im Manuskript zur Beurteilung zugeschickt. Interessant ist Arnolds Reaktion auf Brahms' Vorschläge: Er hielt offenbar seine Bearbeitungen der Lieder „*In stiller Nacht*“ und „*Erlaube mir fein's Mädchen*“ von der Veröffentlichung zurück (ob Brahms' Kritik zu scharf ausgefallen war?), verarbeitete Brahms' Vorschlag für den Anfang von „*Es warb ein schöner Jüngling*“ in der eigenen Bearbeitung, übernahm ohne Änderung Brahms' gesamte Bearbeitung von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ und veröffentlichte nur von „*Der Reiter spreitet seinen Mantel aus*“ eine eigene Bearbeitung.

Wie bereits gesagt, ist das Arnold-Grimm-Manuskript (Quelle H) wahrscheinlich die jüngste der Arnold-Quellen. Da es erst nach 1862, wahrscheinlich aber erst Ende der 1870er Jahre oder Anfang der 1880er Jahre, von Franz Hlavaček in Wien kopiert worden ist, kann es nicht als Quelle der Bearbeitungen von „*Ich stund auf hohem Berge*“ und „*Soll sich der Mond*“ für den HF in Betracht kommen. Auch Brahms' Abschrift von „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“ auf der letzten Seite dieses Manuskripts deutet nicht auf die Zeit seiner frühen Bekanntschaft mit diesem Lied hin, da die hier im elften Takt benutzte Form des Auflösezeichens (ŷ) in seiner Notenhandschrift vor 1872 nicht vorkommt.

#### *Berichtigungen und Bestätigungen zur Quellenfrage für Brahms' Volkslieder*

Werner Morik nimmt in seiner Monographie über Brahms' Volkslieder nach Durchsicht der Volksliedsammlung, A-Wgm, A 128 (mit den Quellen B und F), von Arnold (Bellermann) 1867 und dem Arnold-Grimm-Manuskript für dreizehn Melodien Friedrich Wilhelm Arnold als Quelle an:

Nr.	Textanfang	Brahms' Werk
1	„ <i>Ach könnt' ich diesen Abend</i> “	DV 1894, Nr. 26



2	„Ach lieber Herre Jesu Christ“	DV 1864, Nr. 6
3	„All' mein' Gedanken“	DV 1894, Nr. 30
4	„Du mein einzig' Licht“	DV 1894, Nr. 37
5	„Erlaube mir, fein's Mädchen“	HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2
6	„Es flog ein Täublein weiße“	DV 1864, Nr. 5
7	„Es saß ein schneeweiß' Vögelein“	DV 1894, Nr. 45
8	„Es wollt' gut Jäger jagen“	DV 1864, Nr. 14
9	„Ich stand auf hohem Berge“	HF; DV 1894, Nr. 27
10	„In stiller Nacht“	HF; DV 1864, Nr. 8; DV 1894, Nr. 42
11	„Komm Mainz, komm Bayern“	DV 1864, Nr. 4
12	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
13	„Tröst die Bedrängten“	DV 1864, Nr. 7

1958 erschien in dieser Zeitschrift der Artikel von Siegfried Kross, in dem er vier Melodien (Nr. 6, 8, 11 und 13), die Morik Arnold zuschreibt, auf Corner zurückführt<sup>14</sup>. Kross war auf Brahms' Bemerkung aus dem Jahr 1880 Hermann Deiters gegenüber aufmerksam geworden, daß nämlich „die geistlichen Melodien [in DV 1864] . . . wohl meist aus Corner und vielleicht Meister“ sind<sup>15</sup>. Er nahm die Berichtigung aufgrund einer neuerlichen Untersuchung von Corner 1631 vor. Die übrigen neun Volkslieder schrieb er wiederum Arnold zu, meint jedoch:

„Fraglich bleibt nach wie vor der Anteil der aus Arnold übernommenen Lieder. Zumindest für die frühen Brahms'schen Bearbeitungen [für den HF und in DV 1864] müssen die erst später erschienenen Arnold-Drucke [Kross hatte Arnold 1862 ff., eine Quelle, die zwar Morik bekannt war, aber von ihm nicht herangezogen wurde, untersucht] ausfallen. In den Auszügen aus Arnold, die Brahms sich machte [Kross spricht hier von dem Arnold-Grimm-Manuskript] sind aber die Lieder „Ach lieber Herre Jesu Christ“, „All' mein' Gedanken, die ich hab“, „Du mein einzig' Licht“ und „Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ nicht enthalten, so daß es zweifelhaft scheint, ob sie wirklich aus Arnold übernommen sind, wenn nicht, wie im letzten Falle, Brahms' eigenes Zeugnis dafür spricht [wie Kross auf S. 16 dieses Artikels feststellt, hatte Brahms an Eusebius Mandyczewski geschrieben, daß das Lied „Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ von Arnold übernommen sei]. Auch das umstrittene „In stiller Nacht“ . . . befindet sich nicht in diesem Manuskript.“

Der Inhalt der Corner-Doppelblätter (Quelle B) bestätigt selbstverständlich Kross, wenn er Nr. 6, 8, 11 und 13 Corner 1631 zuschreibt. Es kann allerdings eine weitere ‚Corner‘-Melodie, nämlich „Wach auf, mein Kind“ (Corner 1631, Nr. 5), genannt werden, die Brahms ebenfalls auf den Corner-Doppelblättern notiert hat (Quelle B1; Kross hat sie wahrscheinlich übersehen, da das Lied bei Corner unter „Auff auff / mein Kind steh auff“ verzeichnet ist). Ein Vermerk auf Blatt 2<sup>r</sup> der Quelle B1 neben dem Eintrag „Ach lieber Herre Jesu Christ“ läßt allerdings vermuten, daß Brahms dieses Lied bei Meister 1862 ff. oder in Philipp Wackernagels *Kleinem Gesangbuch* (1860) gefunden hat (es kommt in keiner der Arnold-Quellen vor). Auch „Es wollt gut Jäger jagen“ übernahm er aus Meister 1862 (vgl. Bemerkungen zu Quelle C, siehe oben, und Besprechung von op. 74 Nr. 2, unten).

Die übrigen acht Melodien, die Morik Arnold zuschreibt, erscheinen tatsächlich alle in einer oder mehreren von Brahms' Arnold-Quellen. Da Brahms seine Bearbeitungen von „Ach könnt' ich diesen Abend“ und „Du mein einzig' Licht“ erst 1894 veröffentlicht hat, könnte er die Lieder Arnold 1862 ff. (Bd. 7 Nr. 4 und Bd. 9 Nr. 9) entnommen haben<sup>16</sup>. Im Arnold-Grimm-Manuskript kommen auch „Ach könnt' ich diesen Abend“ (Nr. 24), „Ich stand auf hohem Berge“ (Nr. 3, jedoch mit einigen

<sup>14</sup> Kross, *Volksliedbearbeitungen*, S. 18f.

<sup>15</sup> Wilhelm Altmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Max Bruch, Hermann Deiters* . . . Johannes Brahms im *Briefwechsel*, Bd. 3 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907; Neudr. Tutzing 1974), Nr. 7.

<sup>16</sup> Brahms könnte „Du mein einzig' Licht“ auch aus einer der von Friedrich Silcher veröffentlichten *Sammlungen deutscher Volkslieder* kennengelernt haben. In seinem Exemplar von Arnold 1862 ff. merkte er neben diesem Lied am Rand an: „Silcher / Heft 6. / Nicht bei Böhme, K[retschmer] u. Z[uccalmaglio] / Uhland, Simrock.“

Varianten), „*Soll sich der Mond*“ (Nr. 14) und „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“ (auf der letzten Seite, ohne Numerierung) vor. Bei der mutmaßlichen Datierung des Manuskripts kann dieses jedoch Brahms noch nicht als Quelle gedient haben, als er die Bearbeitungen der drei zuletzt genannten Lieder für den HF vornahm. Zwei der Lieder, „*Soll sich der Mond*“ und „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“, dann aber auch „*Es saß ein schneeweiß' Vögelein*“ und „*In stiller Nacht*“ erscheinen in den frühen Arnold-Doppelblättern (Quelle F1), die sehr wahrscheinlich vor der Bearbeitung für den HF anzusetzen sind. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß das einzig verbleibende Arnold-Lied, nämlich „*All' mein' Gedanken*“, zu den Melodien aus dem *Locheimer Liederbuch* und damit zu den späteren Arnold-Doppelblättern (Quelle F2) sowie Arnold 1862ff. gehört und in der Lesart mit Arnold (Bellermann) 1867 übereinstimmt<sup>17</sup>.

#### *Die Urheberschaftsfrage von „In stiller Nacht“*

Max Kalbeck warf als erster die Frage nach der Urheberschaft des Liedes „*In stiller Nacht*“ auf. Er hatte Brahms darüber befragt und von ihm die ausweichende Antwort erhalten, daß „*In stiller Nacht*“ in keinem seiner Bücher vorkomme<sup>18</sup>. Kalbeck nahm daher zunächst an, Brahms habe die Melodie tatsächlich komponiert und mit Textstellen aus Friedrich von Spees „*Trawr=Gesang von der noth Christi am Oelberg in dem Garten*“ unterlegt. Das Gedicht beginnt „*Bei stiller Nacht*“ (erschieden im *Seraphischen Lustgarten*, Köln 1635, und in der *Trutz Nachtigall*, 1649). In einem Nachtrag zur zweiten Ausgabe von Band 4 seiner Brahms-Biographie (1915) revidierte Kalbeck jedoch diese Behauptung, indem er sich auf Friedlaender und andere bezog<sup>19</sup>. Dieser hatte festgestellt, daß die beiden einleitenden Phrasen von „*In stiller Nacht*“ dem Gesang „*Miserere mei, Deus*“, wie er noch in Paderborn zu Anfang der 1860er Jahre gesungen wurde, und einer Variante dieses Gesangs in Steins *Kölnischem Gesangbuch* (1852) zum Text „*Bei finstrer Nacht zur ersten Wacht*“ sehr ähnlich sind. Dann fand Kalbeck auch Brahms' Chorbearbeitung in den Stimmheften des HF vom Ende der 1850er Jahre. Brahms mußte dieses Lied also entweder durch Steins Gesangbuch oder von Arnold kennengelernt haben. Zum Beweis der Verbindung mit Arnold führt Kalbeck an, daß das Lied unter der Titelüberschrift *Totenklage* in einem Manuskript mit der Aufschrift „*Volkslieder aus dem Siebengebirge*“, kopiert nach der Sammlung von „Professor Grimm und Dr. Arnold“ vorkomme und daß in diesem Manuskript „*In stiller Nacht*“ und der Psalm „*Miserere mei, Deus*“, hier unter der Titelüberschrift „*Antiphonarium Coloniense*“, direkt aufeinander folgen. Doch fährt Kalbeck fort:

Der Meister begnügte sich aber weder mit den vier Takten der vom Volk überlieferten [lateinischen] Litanei noch mit der achttaktigen Erweiterung der dem Speeschen Text [aus Steins *Gesangbuch*] angepaßten Periode, sondern arbeitete selbständig daran fort und schloß das Lied künstlerisch ab. Nachdem er eine Auswahl der Speeschen Vierzeiler zu [zwei] achtzeiligen Strophen zusammengezogen, die geistliche Passionsszene zur weltlichen Gartennacht eines trauernden und klagenden Gemütes erweitert hatte, erfand er den ergreifenden Abgesang, der dem Ganzen Form und Seele gibt, setzte die wunderbare Begleitung hinzu und machte sich so zum eigentlichen Schöpfer des von ihm bescheiden als Volkslied bezeichneten Meisterwerkes . . .

<sup>17</sup> Einige weitere geringfügige Berichtigungen zu Kross' Aufstellung von Zuschreibungen: der Text muß heißen „*Es reiten drei Reiter*“ nicht „*Es ritten drei Ritter*“ (Kross Nr. 35); der Text steht bei ZK I auf S. 138 nicht 183; „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ (Kross Nr. 44) ist auf S. 7 von ZK I nicht ZK II (vgl. auch die Besprechung unten); „*Mein Schatz, ich hab' es erfahren*“ (Kross Nr. 73) ist weder in Beckers Sammlung (1849–1850) noch in der von 1853 enthalten; „*Nachtigall, sag, was für Grüß*“ befindet sich in ZK II auf S. 140 nicht 141.

<sup>18</sup> Kalbeck, *Brahms*, I, S. 389f., Fußnote 1, IV, S. 352f.

<sup>19</sup> Ebda., IV, S. 559f.

Wie so häufig in Kalbecks Biographie schafft die Verbindung von bestechender Beweisführung und ungenauer Deutung der Primärquellen ein rechtes Durcheinander, das seitdem die Wissenschaft verwirrt hat. Zunächst dürfte aus Brahms' Antwort auf Kalbecks Frage keineswegs zu folgern gewesen sein, daß Brahms das gesamte Lied oder auch nur Teile selbst komponiert hat. Als Kalbeck dann aber Melodie und Text in einer von Brahms nach Arnolds Sammlung angefertigten Abschrift von Volksliedern (unsere Quelle F1, die Arnold-Doppelblätter, mit der Aufschrift „Aus der Sammlung des Hrn. Arnold“, nicht das Arnold-Grimm-Manuskript, Quelle H, wie Kalbeck irrtümlich angibt) vollständig angegeben fand, dürfte für Kalbeck eigentlich kein Grund mehr vorhanden gewesen sein, weiterhin den Text des gesamten Liedes und die Melodie des ‚Abgesangs‘ Brahms zuzuschreiben. Kalbeck hätte Brahms' Bemerkung als Zeichen des Stolzes, ein so schönes einzigartiges Volkslied entdeckt und veröffentlicht zu haben, sehen müssen.

Max Friedlaender übernahm dann Kalbecks irrige Schlußfolgerung in seine Publikation der *Brahms Lieder* (Berlin 1922), ja sie klingt noch in Siegmund Helms' Monographie an<sup>20</sup>. Morik umging die Frage geschickt, indem er „*In stiller Nacht*“ unter „Lieder ohne Quellenangabe“ einreichte. Auch Kross war durch Kalbecks unrichtige Bemerkung über die Arnold-Quellen irreführt und kannte daher die Arnold-Doppelblätter nicht. Er stellte deshalb auch nur fest, daß „*In stiller Nacht*“ in den Arnold-Quellen, die er untersucht hat (das Arnold-Grimm-Manuskript und Arnold 1862ff.), nicht vorkommt.

Auf den Arnold-Doppelblättern ist die gesamte Melodie mit dem Text der ersten Strophe von „*In stiller Nacht*“ unter der Titelüberschrift *Todtenklage* verzeichnet. Es können also kaum Zweifel darüber bestehen, daß Brahms von diesem Lied und seinem geistlichen Vorläufer „*Miserere mei, Deus*“ durch Arnold erfahren hat, aus dessen Sammlung er auch die übrigen Volkslieder auf diesen Manuskriptblättern übernommen hat. Es ist schwer zu sagen, warum Helms trotz Durchsicht dieser Manuskripte nicht auch zu diesem Schluß gekommen ist. Vielleicht waren es die zahlreichen Querverweise auf Arnim und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*, die ihn irreführt haben. Doch enthält *Des Knaben Wunderhorn* nur Gedichte, die Melodien müssen also aus anderer Quelle, eben aus Arnolds Sammlung, übernommen sein, wie Brahms auch auf den Doppelblättern angemerkt hat<sup>21</sup>.

In Arnold 1862ff. erschien keine Bearbeitung des Liedes „*In stiller Nacht*“ von Arnold, doch hat er es anscheinend für Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet, aber nicht veröffentlicht. Das Brahms-Arnold-Doppelblatt (Quelle G) enthält den Baß, den Brahms an Stelle von Arnolds Fassung vorschlägt.

#### *Die Zuschreibung von „Es war ein Markgraf über'm Rhein“*

Werner Morik hat als erster die Beziehung zwischen Brahms' und Arnolds Bearbeitungen von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ eingehend behandelt (DV 1858, Nr. 8 unter der Titelüberschrift *Des Markgrafen Töchterlein* und Arnold 1862ff., Bd. 4, S. 7 unter der Titelüberschrift *Das jüngste Schwesterlein*)<sup>22</sup>. Außer einer Einleitung, die nur in Arnolds

<sup>20</sup> Helms, *Die Melodiebildung*, S. 98f.

<sup>21</sup> Virginia Hancock merkte in ihrer ausgezeichneten Monographie *Brahms's Choral Compositions and his Library of Early Music* (Ann Arbor: UMI Research Press 1983) an, daß „*In stiller Nacht*“ auf den Arnold-Doppelblättern vorkommt und vermutet daher, daß Brahms den zweiten Teil der Melodie nicht selbst komponiert hat.

<sup>22</sup> Morik, *Brahms und Volkslied*, S. 257f. Moriks Beispiele zum Vergleich von Brahms' und Arnolds Bearbeitungen gelten nur bedingt: Ausdrucksbezeichnung und Phrasierung (auch einige Bindungen) fehlen meist oder sind unrichtig wiedergegeben, die Dynamik ist vollständig außer acht gelassen.

Fassung erscheint, stimmen sie nahezu völlig überein. Aus stilkritischen Gründen schrieb Morik die Bearbeitung vorläufig Arnold zu, doch hat Brahms im eigenen Arnold 1862ff.-Exemplar eindeutig zu dieser Frage Stellung genommen: „(von J. B.)“.

Brahms könnte durchaus erst durch Arnold auf dieses Volkslied aufmerksam geworden sein. Die Fassung, die er in den DV 1858, Nr. 8 vertonte, kommt nämlich auf den Arnold-Doppelblättern (Quelle F1) unter der Titelüberschrift *Das jüngste Schwesterlein* vor. Brahms' erste Vertonung gelangte durch das Brahms-Arnold-Manuskript (Quelle G) in Arnolds Hände. Hier schrieb Brahms die gesamte Begleitung nieder und merkte an: „*Des Markgrafen Tochter.*‘ Anderer Versuch, bloß als Mittel zur Anregung u. zum Bedenken.“ Bei dieser Fassung weichen Arnolds und Brahms' Vertonungen an einer Stelle bedeutend voneinander ab (linke Hand, vorletzter Takt, bei der Stelle „keine Dienstmagd hier“), wo nämlich aufgrund einer Änderung Brahms' Absicht unklar ist. Arnold muß daher wohl eine eigene Version ausgearbeitet haben. Die Bleistifteintragungen in dieser Passage unter Brahms' Fassung in Quelle G könnten durchaus Arnolds ursprünglichen Versuch eines Ersatzes für diese unklare Passage darstellen (vgl. Anhang).

Als Brahms auf dieses Volkslied für seine DV 1894 zurückgriff, ersetzte er Arnolds Melodie durch die Fassung in ZK I (Nr. 7). Vielleicht hat er erst dann in Quelle F1 die Varianten zwischen Arnolds Melodie und der Version bei ZK angemerkt (der Eintrag wie auch das „Z“ am Schluß der Melodie sind mit Bleistift vorgenommen). Obwohl Brahms die ZK-Melodie wählte, behielt er die Begleitung seiner früheren Bearbeitung größtenteils bei: Der Anfang der Fassung in DV 1858 wird weitgehend zur Begleitung der ersten Phrase in den Strophen 1, 2 und 5 der DV 1894; den Schluß der Fassung in DV 1858 verwendete er für den Schluß der dritten und vierten Strophe.

Wie bereits gesagt, verarbeitete Arnold in seiner Bearbeitung von „*Es warb ein schöner Jüngling*“ (Arnold 1862ff. Bd. 4, S. 6) teilweise die Lesart, die Brahms auf dem Brahms-Arnold-Doppelblatt vorgeschlagen hatte. Brahms griff bei dem Vorschlag auf seine Bearbeitung von „*Ach Elselein, liebes Elselein*“ (DV 1858, Nr. 15, mit der gleichen Melodie wie „*Es warb ein schöner Jüngling*“) zurück, daher die Ähnlichkeit zwischen Arnolds und Brahms' Vertonungen der beiden Volkslieder, auf die Morik auch in seiner Monographie hingewiesen hat<sup>23</sup>.

### *Brahms' erste Bekanntschaft mit „Josef, lieber Josef mein“ und die Anfänge des Geistlichen Wiegenlieds, op. 91, Nr. 2*

In der Besprechung der Zeitspanne von Brahms' Beschäftigung mit Corner 1631 und der Anfertigung der Corner-Doppelblätter habe ich bereits den Beweis erbracht, daß Brahms diese Melodie aus zwei Quellen, nämlich Corner 1631 und Meister 1862, kannte und sich auf die letztere bezog, als er im April 1863 das Incipit des Liedes im Brief an Joachim

<sup>23</sup> Ebda., S. 261. Morik macht auf Parallelen zwischen Arnold und Brahms in den Bearbeitungen von drei weiteren Volksliedern aufmerksam: beide benutzen in „*Ich stand auf hohem Berge*“ (Arnold 1862ff., Bd. 7, S. 18 und DV 1894 Nr. 27) die vorletzte Phrase des Volkslieds als Grundlage für die melodische Gestaltung des Zwischenspiels; in beiden Bearbeitungen von „*Ach könnt ich diesen Abend*“ (Arnold 1862ff., Bd. 7, S. 4 und DV 1894 Nr. 26) beginnt die erste Phrase mit den gleichen Intervallen eines „Hornrufs“; in der Bearbeitung von „*Es reit ein Herr und auch sein Knecht*“ (Arnold 1862ff., Bd. 9, S. 8 und DV 1858 Nr. 28) lassen beide auf die erste, Unisono-Phrase einen Kanon in der Oktave folgen. In den ersten beiden Fällen könnten die Ähnlichkeiten durchaus darauf zurückzuführen sein, daß Brahms Arnolds Bearbeitungen kannte, wie Morik behauptet. Im letzten Fall dürfte jedoch das Umgekehrte der Fall gewesen sein, doch liegt kein Beweismaterial dafür vor.

schickte. Es wurde außerdem gesagt, daß Brahms die Corner-Melodie auf den Corner-Doppelblättern niederschrieb und im gleichen Zug die Varianten gegenüber Meisters Melodie anzeichnete, daß er auf eine andere Seite der Corner-Doppelblätter die Strophen 2–10 und den Anfang der elften Strophe aus Corner 1631 abschrieb und auf eine weitere Seite die Fassung des Liedes aus Johann Walters Tenorlied (1544) notierte, die in Partiturform in Meister 1862, Anhang II, enthalten ist. Hier sollte vielleicht auch gesagt werden, daß Brahms – vielleicht Anfang der 1860er Jahre – in Stimmheften in A-Wgm eine Vertonung dieser Melodie von Seth Calvisius, Anfang des 17. Jahrhunderts Thomaskantor und Theoretiker in Leipzig, entdeckt hatte und den Versuch unternahm, die sechsstimmige Motette in Partiturform zu schreiben. Die Partitur ist im Brahms-Nachlaß in A-Wgm (A 130, Blatt 11<sup>r</sup>, 12<sup>v</sup>) erhalten. Sie zeigt, daß für Brahms nach etwa zwei Dritteln der Transkription ernste Schwierigkeiten auftraten und er die Arbeit schließlich aufgegeben hat<sup>24</sup>.

Brahms' besonderes Interesse an dieser Melodie kommt auch durch ihre Verwendung in der Violastimme seines *Geistlichen Wiegenlieds*, op. 91 Nr. 2, zum Ausdruck. Dieses Lied (1884 bei N. Simrock erschienen) ist die Vertonung eines Mariengedichts von Lope de Vega. Es erschien in Übersetzung in Emanuel Geibels und Paul Heyses *Spanischem Liederbuch* (1852)<sup>25</sup>.

Die genaue Kompositionszeit des *Geistlichen Wiegenlieds* ist nicht ermittelt. Max Kalbeck verlegt sie auf den Winter 1863–64, da – wie er annahm – Brahms die alte katholische Melodie, die ihm zugrundeliegt, damals an Joseph Joachim geschickt hat<sup>26</sup>. Wie bereits gesagt, ist der Brief aber nicht im Winter 1863–64, sondern im vorangegangenen Frühjahr geschrieben. Außerdem enthält er auch nur das Incipit und verspricht erst „ein wundervolles altes katholisches Lied zum häuslichen Gebrauch“. Es ist von der Melodie, noch nicht von Brahms' Bearbeitung die Rede. Die Anspielung „zum häuslichen Gebrauch“ könnte schon auf seine Bearbeitung für Alt (Amalie Joachim), Viola (Joseph Joachim) und Klavier (Brahms) hindeuten, andere Anzeichen sprechen allerdings für ein späteres Kompositionsdatum<sup>27</sup>.

Die erste Erwähnung des *Geistlichen Wiegenlieds* erfolgte Anfang September 1864 im Brief von Joachim an Brahms: „Bitte ... schicke vorher von Baden aus das Wiegenlied, das Du mir wieder entwandt hast; ich werde es nun nächstens brauchen“<sup>28</sup>. (Der Geburtstag von Joachims ältestem Sohn ist der 12. September 1864.) Dem Brief ist zu entnehmen, daß Brahms Joachim vor Anfang September ein Manuskript dieses Werks gegeben hatte und

<sup>24</sup> Zur vollständigen Wiedergabe von A-Wgm, A 130, siehe Hancock, *Brahms and his Library*. In den freigebliebenen Raum am Ende der aufgegebenen Calvisius-Partitur schrieb Brahms später (etwa 1872–1874) Skizzen zur letzten Strophe seines Duetts *Die Schwestern*, op. 61 Nr. 1 (vgl. George Bozarth, *Brahms's Duets for Soprano and Alto*, op. 61: *A Study in Chronology and Compositional Process*, in: *Studia Musicologica* 25/2, 1983).

<sup>25</sup> Brahms komponierte im April 1852, kurz nach Erscheinen des *Spanischen Liederbuchs*, ein Gedicht aus dieser Sammlung: *Spanisches Lied*, op. 6 Nr. 1.

<sup>26</sup> Kalbeck, *Brahms*, III, S. 301.

<sup>27</sup> Alfred von Ehrmann (*Johannes Brahms: Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1933, S. 87) und Max Friedlaender (*Brahms' Lieder*, Berlin und Leipzig 1922, S. 120–121) übernahmen Kalbecks Datierung. In seiner Chronologie der Brahms'schen Werke hat Rudolf Gerber Kalbecks Angabe korrigiert (*MGG* II, Sp. 197), Heinz Becker schuf jedoch in *Grove* 6, III, S. 184 mit der Angabe „?1878–84“ für das *Geistliche Wiegenlied* erneutes Durcheinander. (Der Verfasser nimmt an, daß Becker die Daten für das *Wiegenlied* und *Gestillte Sehnsucht*, op. 91, Nr. 1, wofür er „?1864–84“ angibt, versehentlich vertauscht hat. Doch liegt kein Grund vor, das erste Lied aus Opus 91 bereits 1878 anzusetzen.)

<sup>28</sup> Moser, *Brahms-Joachim*, VI, Nr. 277.

ihm dann wieder „entwandt“ hatte<sup>29</sup>. Die Komposition scheint jedoch für Joachim und andere aus Brahms' Freundeskreis noch recht neu gewesen zu sein: erst im Oktober 1864 schrieb Joachim von dem *Wiegenlied* an Clara Schumann, für die sich allerdings erst nach dem 1. Januar 1865 eine Gelegenheit bot, das Stück zu hören<sup>31</sup>.

Aus Anlaß der Geburt von Joachims Sohn schenkte Brahms den jungen Eltern ein Autograph des *Geistlichen Wiegenlieds* (das gleiche Manuskript, das er ihnen zuvor „entwendet“ hatte?) mit der Widmung: „Zum 12. September für . . . Joachim mit herzlichstem Gruß von Johannes Br.“ (Für den Vornamen des Kindes ist Platz gelassen. Es dauerte auch noch mehrere Monate, bis darüber entschieden war<sup>32</sup>.) Dieses Manuskript enthält die Fassung, über die Joachim so begeistert im Brief an Clara Schumann schrieb. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort des Manuskripts, das sich bis Dezember 1945 in amerikanischem Privatbesitz befunden hat, ist nicht zu ermitteln<sup>33</sup>. Außerdem existiert in einer New Yorker Privatsammlung ein weiteres Autograph mit Widmung an Professor Ferdinand Bischoff in Graz, das dem Verfasser zugänglich war. Der Handschrift nach muß es jedoch „1872 oder später“<sup>34</sup> datiert werden und kann daher kaum Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Werkes geben.

Als einzige Quelle gewährt vielleicht das Manuskript einer Singstimme mit Stichnoten für die Viola einen Einblick in die Version von 1864. Es ist von einem unbekanntem Kopisten

<sup>29</sup> Brahms hat das Manuskript vielleicht zurückerbeten, um die Komposition zu überarbeiten und weitere Kopien anfertigen lassen zu können, oder aber – wenn es sich um das gleiche Manuskript handelt, das er nach dem 12. September den Joachims schenkte (siehe unten) – um eine Widmung einzutragen. Anfang 1878 besaß Hermann Levi ein Manuskript des *Geistlichen Wiegenlieds*, das er für Elisabeth von Herzogenberg kopierte (Leopold Schmidt, Hrsg., *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi* „= *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 7, Berlin 1910; Nachdruck Tutzing 1974, Nr. 119). Möglicherweise hatte er es schon im Sommer 1864 erhalten, als er Brahms persönlich kennenlernte. Im Brief vom 20. Dezember 1866 an Clara Schumann (Berthold Litzmann, Hrsg., *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, 3 Bde., revidierte Auflage, Leipzig 1907–1910, III, S. 198) schlug er vor, Frau Schumann möchte doch Brahms veranlassen, ein Heft der Lieder, darunter das *Wiegenlied*, *Von ewiger Liebe* (op. 43 Nr. 1), *Die Mainacht* (op. 43 Nr. 2) und *Verzweiflung* (op. 33 Nr. 10) zu veröffentlichen. Nachforschungen über Levis Sammlung von Brahms-Manuskripten haben ergeben, daß er Autographe der Lieder *Von ewiger Liebe* und *Verzweiflung* besaß (vgl. George S. Bozarth, *First Generation of Brahms Manuscript Collections*, in: *Notes* 39, 1983).

<sup>30</sup> Johannes Joachim und Andreas Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, 2 Bde., Berlin 1911–1913, II, S. 352, und Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 219.

<sup>31</sup> Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 225.

<sup>32</sup> Vgl. Joachim und Moser, *Joachim Briefe*, II, S. 351f., Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 219, 222 und 224; Moser, *Brahms-Joachim*, IV, Nr. 278.

<sup>33</sup> Dieses Manuskript stellte Joachim 1899 in Meiningen aus (*Katalog einer kleinen Brahms-Ausstellung aus Anlaß der Enthüllung des Brahms-Denkmals von A. Hildebrandt zu Meiningen 7.–11. Oktober 1899*, Meiningen: Keyßner Hofbuchdruckerei 1899, Nr. 147). Es ist im Versteigerungskatalog 46 von Liepmannssohn (30.–31. Mai 1921, Nr. 19) und in den Katalogen 7 (1922, Nr. 30) und 8 (1925, Nr. 24) von Paul Gottschalk angeboten und beschrieben. Charles Sessler, Philadelphia, erwarb dieses Manuskript 1925 durch Gottschalk und verkaufte es im April 1927 an Robert P. Esty in Philadelphia, der es am 28. Dezember 1945 durch die Vermittlung Sesslers an ein Mitglied der Familie Kallir in New York weiterverkaufte.

Es war wohl auch das Manuskript, nach dem die Joachims 1873 das *Wiegenlied* mit Theodor Billroth musizierten. Im Brief vom 22. Januar 1885 an Eduard Hanslick erinnert sich Billroth, damals bereits anerkannter Chirurg an der Wiener Universität, dieses Abends vor dem Zerwürfnis der Joachims: „Von den beiden Liedern mit Bratsche ist mir das zweite das liebere; es ist der junge Brahms mit seiner ganzen Eigentümlichkeit der Harmonisierung und der Kontrapunktik. Die junge Frau Joachim sang das freilich vor zwölf Jahren schöner, sie liebte damals noch ihren Mann schwärmerisch und er sie; sein Spiel war unendlich poetisch – es bleibt mir für immer eine schöne Erinnerung; wir waren den ganzen Abend zu Dreien allein, er spielte und sie sang, beide zu ihrem und zu meinem herzlichen Vergnügen. Wie schade, daß das nun alles vorbei ist; damals schien es ‚ewig-ewig‘ dauern zu müssen“ (Otto Gottlieb-Billroth, Hrsg., *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935, S. 364).

<sup>34</sup> Die Auflösungszeichen in diesem Manuskript gleichen denen in Brahms' Schrift ab 1872; vgl. S. 184. Dieses Manuskript ist im Katalog 33 von V. A. Heck (1927, Nr. 7) zum Verkauf angeboten und gehörte in den 30er Jahren Dr. Helmuth von Hase in Leipzig; die erste Seite ist in Alfred v. Ehrmann, *Johannes Brahms: Weg, Werk und Welt* (Leipzig 1933) S. 89, gegenüber reproduziert.

für Brahms geschrieben (Wiener Stadt- und Landesbibliothek M.H. 12101/c.)<sup>35</sup>. Da Brahms von dem gleichen Kopisten die Stichvorlage für „*Liebe kam aus fernen Landen*,“ op. 33 Nr. 5 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) vorbereiten ließ, die er im Oktober 1864 verschiedenen Verlegern angeboten hat<sup>36</sup>, könnte das Manuskript der Singstimme zum *Geistlichen Wiegenlied* ebenfalls aus dieser Zeit stammen. Sollte dies tatsächlich der Fall sein, dann belegt diese Quelle, daß die wesentlichen strukturellen und melodischen Elemente schon etwa im Oktober 1864 in ihrer endgültigen Form vorhanden waren. Es treten jedoch zwei deutliche Abweichungen in der Singstimme auf. Bei der ersten handelt es sich um die mittleren Zeilen der zweiten und vierten Strophe im Gedicht, nämlich um „O rauschet nicht also!“ (Takt 48–49) und „O all ihr Engel“ (Takt 125–126), wo Brahms zunächst Marias Worte, wie in Beispiel 1 (S. 197) angegeben, vertonte. Danach strich er diese Passagen mit Tinte durch und trug die Fassung der Ausgabe von 1884 ein. Eine Untersuchung der Phrasenstruktur und des harmonischen Rhythmus scheint die Ursache für diese Überarbeitung aufzudecken (siehe Diagramm 2). In der ursprünglichen Fassung dieser Passagen trugen erweiterter harmonischer Rhythmus, gedehnte Phrasenlänge sowie stärkere Sonorität und melodischer Höhepunkt dazu bei, die Dramatik des Augenblicks hervorzuheben. Die Unterbrechung, die die dreitaktige Einheit im gleichförmigen Fluß der zweitaktigen Phrasenglieder bringt – alle übrigen Phrasen der Singstimme bestehen aus zweitaktigen Gliedern, und alle vollständigen Phrasen erstrecken sich, wie auch im *cantus firmus*, über vier oder sechs Takte – sollte vielleicht das Toben des Sturms wiedergeben. Dies wird auch durch die unruhigen Arpeggios in der Viola- und der Klavierstimme zum Ausdruck gebracht. Auf Marias Befehl hin legt sich der Sturm: die Tonalität beruhigt sich, die Melodie beginnt einen dreiklangsgebundenen, sequenzierenden Abstieg, die Phrasenglieder schreiten wieder gleichförmig fort, und der harmonische Rhythmus verlangsamt sich allmählich. Als ortsgebundene Textausdeutung ist die dreitaktige Einheit zwar wirkungsvoll, im größeren Zusammenhang gesehen, vielleicht aber doch

<sup>35</sup> Dies ist eines der Manuskripte, die Frau Celestine Truxa, Brahms' Zimmerwirtin vom Jahr 1886 an, zerrissen aus dem Papierkorb des Meisters rettete.

<sup>36</sup> Vgl. Altmann, *Brahms-Breitkopf & Härtel ... J. Rieter-Biedermann*, Nr. 97–99.

<sup>37</sup> Außer den beiden Abweichungen in der Singstimme sind im Manuskript von 1864 zwei frühere Fassungen für das Ende des Zwischenspiels nach der zweiten Strophe erhalten. Die Stichnoten verraten, daß dieses Zwischenspiel ursprünglich ebenso lang war wie das nach der ersten und dritten Strophe. Die vom Kopisten überlieferte Fassung schließt mit einem Wechsel zur Dupelunterteilung des  $\frac{6}{8}$ -Taktes, was ein *ritardando* ergibt:



Brahms änderte dies (mit Bleistift) in eine Hemiola, die das Tripelmetrum des folgenden Abschnitts vorbereitet:



In der endgültigen Fassung strich er diesen letzten Takt völlig und legte den Sprung  $c'-b'$  der Klavierstimme in den vorhergehenden Takt.

unangebracht. Durch Kürzung dieser Einheit auf zwei Takte behält Brahms den ausgewogenen Fluß der Komposition selbst im Augenblick größter Anspannung, im tobenden Sturm, bei. Dadurch bringt er den dauernden Seelenfrieden und die innere Ausgewogenheit Marias zum Ausdruck, die über dem schlafenden Kind wacht.

Die zweite bedeutsame Abweichung tritt am Ende der ersten Periode des unruhigen ‚dreizähligen‘ Abschnitts, Takt 80–81, auf. Hier liegt die Singstimme in der Fassung von 1864 um einen Ganzton tiefer als in der veröffentlichten Fassung (siehe Beispiel 2, S. 197). Eine derartige Abweichung könnte jedoch auf einem bloßen Schreibfehler beruhen, besonders wenn der Kopist nach einer Vorlage schrieb, in der die gesamte Komposition einen Ton tiefer stand. Eine falsche Vorzeichnung (zwei ♭-Vorzeichen) am Anfang der Singstimme spricht für diese Annahme. Allerdings ist kaum anzunehmen, daß Brahms dieses Werk in *Es*-dur gesetzt hat, wenn der *cantus firmus* in Ionisch-*F* steht. Wahrscheinlicher ist, daß die tiefere, von Brahms ja auch nicht korrigierte Fassung, tatsächlich seine ursprüngliche Absicht darstellt. Durch den Wechsel von der Dur-Dominante zur Moll-Subdominante wollte er vielleicht die Niedergeschlagenheit Christi zum Ausdruck bringen, der den Kummer der Welt trägt. Bei weiterer Überarbeitung entschloß sich Brahms, bis zum Ende der ursprünglichen achttaktigen Periode bei der Dominante zu bleiben und die ausdrucksvollere Fassung der folgenden Wiederholung der Zeile beizubehalten.

#### *Die Kompositionsgeschichte von „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2*

Siegfried Kross distanzierte sich in seiner Monographie über Brahms' Chorwerke von Kalbecks Behauptung, daß die Motette „*O Heiland reiß die Himmel auf*“, die 1878 als op. 74 Nr. 2 erschienen ist, aus der Zeit von Brahms' Beschäftigung mit Corner stamme<sup>38</sup>. Kalbeck hatte behauptet: „Brahms fand das Gedicht . . . im Winter 1863/64 auf der Wiener Hofbibliothek, und zwar in Corners großem katholischem Gesangbuch. Text und Melodie stachen ihm in die Augen, und er notierte beide. Seine Bearbeitung, welche die kontrapunktische Studie zum Kunstwerk erhob, wird nicht viel später entstanden sein . . .“<sup>39</sup>. Der Text zu dieser Motette findet sich zwar, wie Kross feststellte, tatsächlich in Corner 1631, doch ohne Melodie. Er nahm daher an, daß es sich bei der Motette, die Brahms am Heiligen Abend 1860 komponiert hatte<sup>40</sup>, wie er an Clara Schumann schrieb, die sie später so heftig kritisierte<sup>41</sup>, um „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ gehandelt haben könnte.

Die Corner-Doppelblätter lösen auch diese Frage. Wie bereits oben in der Besprechung der Datierung dieser Manuskripte angedeutet, hatte Brahms sich die Titelüberschrift mit dem Text der Strophen zwei bis sieben auf einem der Doppelblätter notiert und dafür als Quelle Corner 1631 angegeben. Nur der Text ist mit Tinte notiert, die Melodie fehlt, da – wie Kross mit Recht bemerkt – auch in Corner 1631 keine Melodie angegeben ist. Bei der Titelüberschrift merkte Brahms mit Tinte ein „NB“ an und fügte nach der siebten Strophe zwei weitere „NB“ mit folgenden Anmerkungen in Tinte an: „NB: Im Thon: *Conditor alme*

<sup>38</sup> Kross, *Die Chorwerke*, S. 28 und 360f.

<sup>39</sup> Kalbeck, *Brahms*, III, S. 164.

<sup>40</sup> Litzmann, *Brahms-Schumann*, I, Nr. 172.

<sup>41</sup> Ebda., I, Nr. 183 (S. 372).



Syderum“ und „NB: die Mel. (vide Meister) fehlt. (*Conditore alme Syd.* S. 44 Corner).“ Bei der ersten Anmerkung handelt es sich um Corners Hinweis für den Benutzer des Gesangbuchs auf ein Lied mit dieser Überschrift, dessen Melodie auch auf den Text paßt. Das zweite „NB“ ist eine Gedächtnisstütze für Brahms selbst. Es soll ihn daran erinnern, daß in Corner 1631 keine Melodie angegeben ist, Melodie und Text aber in Meister 1862 zu finden sind und das Lied „*Conditore alme Syderum*“ bei Corner auf S. 44 steht. Bei Meister (Nr. 16, S. 166) ist jedoch nur die erste Strophe mit der Melodie zum alten lateinischen Text „*Rorate coeli*“ angegeben, daher griff Brahms für die Strophen, die bei Meister fehlen, auf Corner 1631 zurück.

Brahms' Interesse an diesem Lied kann daher erst aus der Zeit nach 1862 (Erscheinungsdatum von Meister) stammen. Es konnte also noch nicht diese Motette gewesen sein, von der Brahms Clara Schumann im Dezember 1860 schrieb. Da Kross an Hand von Briefen eindeutig bewiesen hat, daß es sich bei der Motette auch nicht um „*Es ist das Heil uns kommen her*“, op. 29 Nr. 1, gehandelt haben kann (deren Entstehungszeit Brahms im eigenen *Werkverzeichnis*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek HIN 32866, mit August 1860 angibt) muß es also eine weitere frühe Motette von Brahms gewesen sein, eben eines der vielen Frühwerke, die uns nicht überliefert sind.

Kross nahm an, daß es sich damals um die Motette op. 74 Nr. 2 handelte und Brahms sie aufgrund von Clara Schumanns Kritik bis 1878 zurückgehalten habe. Da Brahms aber die Choralmotette vom Weihnachtsfest 1860 anscheinend nie veröffentlicht hat, muß ihn wohl Clara Schumanns Mißfallen daran zur Vernichtung des Werks bewogen haben. Brahms hat das Volkslied „*Es flog ein Täublein weiß*“ in dem freigebliebenen Raum rechts des Textes zu „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ notiert, er kann die Strophen der Motette also nur vor 1864 eingetragen haben, als er jenes Volkslied in den DV 1864 bereits veröffentlicht hatte.

Über dem Textbeginn „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ notierte Brahms mit Bleistift die drei Anfangstakte von Meisters Melodie zu diesem Text und brachte darüber, auch mit Bleistift, ein großes Fragezeichen an. Das „NB“ vor dem Notenbeispiel gehört zu einer Reihe von Bleistiftnotierungen rechts unten auf der Seite: „NB: *O Heiland? Melodie*“, dann folgen drei Textanfänge: „*Ach Seele willst du ewgem Leid*“, „*Ach lieber Herre J.[esu] Chr.[ist] / weil du ein Kind geborn bist*“ und „*Es gingen drei Frauen*“. Da Corner und Meister verschiedene Melodien für „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ vorschlugen, fragte sich Brahms vielleicht, ob dieser Text auch auf andere Melodien passen könnte. Das Metrum all dieser Textanfänge ist jambisch, einer drei-, die anderen vierfüßig. Die ersten beiden Textanfänge numerierte er am Ende mit „1“ und „2“ und schrieb zwischen die Zahlen den Namen „Wackernagel“, was sich auf Philipp Wackernagels *Kleines Gesangbuch* (1860) bezieht. Wie bereits gesagt, besaß Brahms ein Exemplar mit dem Datumvermerk „1864“ auf dem Innendeckel. Dies könnte darauf hindeuten, daß Brahms' Arbeit an „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ ins Jahr 1864 oder später zu verlegen ist. Doch auch Meister verweist in seiner Einführung auf diese beiden Melodien und gibt an, daß sie bei Wackernagel zu finden sind. Brahms hat sich diesen Hinweis in seinem Exemplar unterstrichen<sup>42</sup>. Daher kann bisher mit Sicherheit nur festgestellt werden, daß sich Brahms ab 1862 mit „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ beschäftigt hat und daß am 21. Februar 1870

<sup>42</sup> Meister 1862, S. 128 f.

eine eigene Bearbeitung vorgelegen haben muß. Er schrieb damals an Max Bruch: „Kennen Sie denn die alte herrliche Melodie zum *Rorate coeli*? Ich habe gelegentlich eine ältere (mir liebere) deutsche Übersetzung in Motetten und Variationenform gesetzt“<sup>43</sup>.

### *Die Vorbereitung der Bearbeitungen von Corner-Melodien in den DV 1864*

Bei siebzehn Melodien, die Brahms auf die ersten vier Corner-Doppelblätter (Quelle B1) abgeschrieben hat, merkte er mit Bleistift ein „NB“ an, und bei vier dieser Melodien nahm er eine Takteinteilung vor. Dies ist ein erstes Anzeichen dafür, daß er einige Melodien aus Corner in moderne Notation umschreiben und dann eine Bearbeitung vornehmen wollte. Von den siebzehn Melodien schrieb er elf auf ein fünftes Doppelblatt ab (Quelle B2) und fügte drei weitere hinzu<sup>44</sup>. Wie bereits angedeutet, notierte er die Melodien im Violinschlüssel auf dem oberen System von Zweierakkordladen, gab sie in moderner Notation wieder, fügte Taktstriche ein und transponierte auch einige in andere Tonarten. Ohne Zweifel war es zunächst seine Absicht, alle diese Lieder und vielleicht noch andere zu bearbeiten. Er hätte damit um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Parallele zu Bachs Harmonisierungen deutscher Choräle geschaffen. Schließlich skizzierte er auf diesem Doppelblatt nur Bearbeitungen zu drei der Melodien: „*Komm Mainz, komm Bayrn, komm Österreich*“, „*Tröst die Bedrängten . . . S. Raphael*“ und „*Wach auf, mein Kind*“<sup>45</sup>.

Die Fassung von „*Tröst die Bedrängten*“, DV 1864, Nr. 7, wie sie in Tinte auf Blatt 1<sup>v</sup> der Quelle B2 skizziert ist, enthält keinerlei Anzeichen von kompositorischer Arbeit oder Änderungen und ist praktisch in gleicher Form in den Druck übergegangen. Sehr wahrscheinlich hatte Brahms seine einfache vierstimmige Vertonung vollständig im Kopf erarbeitet, ehe er sie niederschrieb. Als er an dem Autograph der DV 1864 arbeitete, das als Stichvorlage an den Verleger gehen sollte (Library of Congress, Washington), dachte Brahms anscheinend zunächst an einige kleinere Änderungen, blieb aber schließlich bei der ursprünglichen Fassung.

Ganz im Gegensatz zu diesen vollendeten Skizzen zu „*Tröst die Bedrängten*“ stehen die Bleistiftskizzen zu „*Wach auf, mein Kind*“, DV 1864, Nr. 12. Sie geben nur im Umriß Brahms' Absicht wieder, doch ist die endgültige Fassung im großen und ganzen, wenn auch nicht im Detail bereits zu erkennen. In der veröffentlichten Fassung und im Autograph liegt der cantus firmus im Sopran, und die übrigen Stimmen beginnen jede Phrase mit einer Nachahmung der obersten Stimme. So ist es auch in der Struktur der Skizzen vorgemerkt: angedeutet sind hier die nachahmenden Einsätze für den Alt (in Umkehrung) und den Baß (in der Augmentation) in der ersten Phrase, für den Alt und den Tenor (in einfacher Nachahmung) und den Baß (in Augmentation) in der zweiten Phrase, für den Alt in der dritten und den Tenor in der vierten Phrase (beide in einfacher Nachahmung). Dann sind unten auf der Seite einige Anhaltspunkte für eine Baßimitation (in Umkehrung) in der dritten Phrase gegeben, die aber nicht ausgeführt worden sind. Diese Skizze ist jedoch noch sehr unvollständig, und die meisten Einzelheiten müssen erst ausgearbeitet werden. Da jedoch das Autograph in der Library of Congress fast keine Korrekturen enthält, dürften ehemals weitere Skizzen oder ein Entwurf existiert haben.

Die Skizze zu „*Wach auf, mein Kind*“ enthält ebenfalls Änderungen in Tinte, die sich mit der Schwierigkeit bei der Takteinteilung der dritten bis einschließlich fünften Phrase befassen. Das Problem tauchte bereits auf, als Brahms die Abschrift von Corners Melodie in ursprünglicher Notation in Quelle B1 vornahm (siehe Beispiel 3 [S. 198] zu dieser und den folgenden Versionen). Hier unterteilte er die Melodie mit Bleistiftstrichen in Takte, verbesserte dann die Einteilung in der fünften Phrase, um die erste Semibrevis (in meinem Beispiel durch eine Viertelnote wiedergegeben) von der ersten auf die zweite Zählzeit des Taktes zu verlegen. Damit fallen die betonten Silben von

<sup>43</sup> Altmann, *Brahms-Bruch, Deiters*, Nr. 5.

<sup>44</sup> Möglicherweise schrieb Brahms auch die übrigen sechs Melodien, die in Quelle B1 mit „NB“ bezeichnet sind, und „*Es flog ein Täublein weiß*“ sowie vielleicht einige andere auf ein weiteres Doppelblatt, das heute verloren ist.

<sup>45</sup> Eine kurze Besprechung dieser Skizzen erscheint auch bei Hancock, *Brahms and his Library*. Ich akzeptiere ihre Folgerungen bis auf diese: Die ersten beiden Skizzen zu „*Komm Mainz, komm Bayern, komm Österreich*“ sollten in umgekehrter Reihenfolge angeordnet werden und eine weitere Stufe vor dieser angenommen werden (vgl. Hancock mit meiner Besprechung unten).

„wälzet“ und „Federn“ zwar auf den schweren Taktteil, es entsteht aber auch eine Phrase, bei der nicht die Semibrevis auf die erste Zählzeit fällt.

Brahms hatte in der ursprünglichen Wiedergabe in Quelle B2 die Takteinteilung der dritten und vierten Phrase dadurch beträchtlich vereinfacht, daß er darauf verzichtete, von der Viertel- zur Achtelnote überzuwechseln. Die Hauptschwierigkeit bei dieser Lösung ist nun allerdings, daß zwar die dritte Phrase auf der ersten Zählzeit des Taktes, die parallele vierte Phrase jedoch auf der zweiten beginnt. Außerdem fallen die letzten betonten Wörter im Text jeder dieser Phrasen („kräht“ und „dreht“) im Gegensatz zu den jeweils letzten Wörtern aller übrigen Phrasen im Lied auf unbetonte, zweite Zählzeiten.

Brahms' überarbeitete Fassung in der Quelle B2 schafft diese Schwierigkeiten aus dem Weg. Als einzige weitere Korrektur strich er in dieser Fassung den  $\frac{2}{4}$ -Takt am Ende der vierten Phrase und behielt statt dessen den  $\frac{3}{4}$ -Takt bei. Damit fällt der Beginn der fünften Phrase wie auch in der überarbeiteten Fassung der Quelle B1 auf eine unbetonte Zählzeit. Die Fassung im Autograph folgt mit einer Ausnahme der überarbeiteten Wiedergabe. Zwischen der vierten und fünften Phrase schaltete Brahms eine Viertelpause ein und schuf damit mehr Raum für das nachahmende Vorausgreifen in der Melodie der fünften Phrase.

Für die Bearbeitung von „*Komm Mainz, komm Bayern, komm Österreich*“, DV 1864, Nr. 4, änderte Brahms die Rhythmik in Corners Melodie an zwei Stellen (siehe Beispiel 4, S. 199). Einmal in der letzten Phrase bei „zu der“, wo er die beiden Minima um das Doppelte verlängerte und als zwei Viertelnoten wiedergab. Damit wird ein vorübergehender Taktwechsel erforderlich. Brahms fügte zunächst einen Allabreve-Takt ein, sah dann aber die damit verbundene Änderung im tactus und entschied sich für den Vierertakt.

Die zweite Änderung im Rhythmus erfolgt beim Übergang vom zwei- zum dreizähligen Takt (Brahms bestimmt den Wechsel vom Vierer- zum  $\frac{6}{4}$ -Takt durch  $\text{♩}=\text{♩}$ ), wo er bei der Behandlung der beiden Brevispausen, die am Beginn des tripla-Abschnitts auftreten, schwankte. Beim Abschreiben von Corners Melodie ließ er diese Pausen einfach unbeachtet und ging direkt in den tripla-Abschnitt über (die letzte Semibrevis des dupla-Abschnitts hatte er zunächst durch halbe Noten wiedergegeben, er änderte sie jedoch gleich in eine Viertelnote, um die Anakrusis des tripla-Abschnitts einschalten zu können). Bei der Niederschrift der ersten Bleistiftskizzen zu den Begleitstimmen fügte er dann die Pausen zwischen diesen Teilen wieder ein und setzte darunter eine Vorimitation von sechs Taktschlägen durch Tenor und Baß unisono. Wahrscheinlich erschien ihm die Struktur an dieser Stelle zu dünn, so setzte er unter die ursprüngliche Fassung eine andere, vollere Lesart, bei der der Baß dem Tenor in der Umkehrung folgt. Bei einem weiteren Versuch schuf Brahms schließlich eine noch kunstvollere Lesart, bei der er noch einmal sechs Taktschläge Vorimitation einschaltete und jede Stimme, vom Baß bis zum Sopran, für sich eintreten ließ. Vielleicht wollte er dadurch die verschiedenen Anrufungen, mit denen das Lied beginnt, polyphonisch wiedergeben, ehe er die vier Stimmen zum gemeinsamen an St. Emeran gerichteten Gebet vereinigte. Diese letzte Fassung verwarf Brahms allerdings sofort wieder und strich sie in Quelle B2 durch. Wahrscheinlich schien sie ihm zu kunstvoll und überstieg auch zu sehr den von Corner vorgesehenen Raum.

Bei der Niederschrift des Autographs, das sich heute in der Library of Congress befindet, benutzte Brahms zunächst die zweite Version aus Quelle B2, änderte aber auch diese noch einmal, ehe er das Autograph an den Verleger schickte. In der endgültigen Fassung ließ Brahms die von Corner vorgesehenen Pausen völlig außer acht und ging gänzlich von der Vorimitation ab. Statt dessen wählte er einen einfachen homophonen Refrain, der die anrufenden Stimmen sofort vereinigt, und verwandte nur in den einleitenden Phrasen des Liedes polyphone Imitation, was einem so schlichten, kurzen Bittgesang weit eher angemessen ist.

(Übersetzung Wiltrud Martin)

Anhang. Wiedergabe des Brahms-Arnold Manuskripts (Quelle G), mit Anmerkungen versehen

Dieses Brahms-Autograph wurde von J. A. Stargardt, *Versteigerungskatalog 618* (27. und 28. November 1979) Nr. 720 angeboten, Abbildung von Blatt 1<sup>r</sup> auf S. 215 des Katalogs; es ging in US-Privatbesitz über.

Blatt 1<sup>r</sup>:

„Im ‚verl. Schwimmer‘ ist mir Manches etwas widerharig. / Versuch, es anders zu machen.“ [und rechts:] „Das andre u. namentlich das/fis moll Lied außerordentlich/gelungen.“

[Es folgt das Notenbeispiel einer geringfügigen Variante zur Begleitung der Nr. 15 aus DV 1858, *Die beiden Königskinder*, „Ach Elselein, liebes Elselein“, Takt 1–12; die Melodie dieses Liedes erscheint auf dem Arnold-Doppelblatt (Quelle F1) mit dem Text „Es warb ein schöner Jüngling“ unter der Überschrift *Der verlorne Schwimmer*; in Arnolds Bearbeitung sind Brahms' Vorschläge teilweise verarbeitet, sie erschien in Arnold 1864, Bd. 4, S. 6. Die Bemerkung über das „fis moll Lied“ könnte sich auf Arnolds Bearbeitung von „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ (Arnold 1864, Bd. 1, S. 6) beziehen.]

„‚Todtenklage‘ sehr gut. Aber ich glaube Sie hörten den Baß eigentlich anders, die Bezeichnung weist schon darauf / hin. / Spielen Sie es einmal so:“

[Es folgt der Baß zur *Todtenklage*, „In stiller Nacht“, mit zwei Anmerkungen, die sich auf Stellen in Takt 3 und 8 beziehen:] „X das ces will mir nicht gefallen“ [und] „X durch das hohe es / hebt sich der Accord.“

Blatt 1<sup>v</sup>:

„‚Des Markgrafen Tochter‘ Andrer Versuch, als Mittel zur Anregung u. zum Bedenken.“ [Das Wort „blos“ ist nachträglich vor dem Wort „als“ eingefügt.]

[Es folgt ein Notenbeispiel, das praktisch mit der Begleitung zu DV 1858 Nr. 5 *Des Markgrafen Töchterlein*, „Es war ein Markgraf überm Rhein“, identisch ist.]

„‚Gartengeheimniß.‘“ [Es folgt das Notenbeispiel von Teilen einer Begleitung zu „Erlaube mir, fein's Mädchen“ (vgl. DV 1864, Nr. 17; DV 1897 Nr. 2; HF), darunter schrieb Brahms:] „vom 5<sup>u</sup> Takt —?,“ „auf der andern Seite besinne ich mich /auch, ob mirs paßt.“ [und] „‚Glück im Schlafe‘ da irrt die Begleitung mir auch ein wenig zu viel herum.“

[Rechts dieses letzten Notenbeispiels ist mit Bleistift eine andere Version für die Takte 11, 1. Zählzeit bis Takt 12, 1. Zählzeit zur Begleitung von *Des Markgrafen Tochter* angegeben; eine Bearbeitung zu „Es steht ein Baum in Österreich“ unter der Überschrift *Glück im Schlafe* kommt bei Arnold 1864 (Band 4, S. 8–9) vor.]

Blatt 2<sup>r</sup>:

„Einige Bleifeder = Notizen stehen auf den betreff. Blättern. Im Ganzen sind diese Lieder / viel u. manche sehr gelungen. Wenn nur Alle so werden, wie jetzt einige, das fis moll etc.“

„Ich erinnere nicht mehr die Begleitung zur ‚unverhoffe [!] Begegnung.‘ Gibt sie Ihnen zu bedenken / so setze ich hier eine her zur Anregung.“

[Es folgt das Notenbeispiel der Begleitung zu DV 1858 Nr. 6, *Der Reiter*, „Der Reiter spreitet seinen Mantel aus“.]

Diagramm 1. Anordnung und Inhalt der Corner Doppelblätter (Quelle B1)

Blatt 1	1 <sup>r</sup> : „ <u>Corner</u> .“ 1 <sup>v</sup> : Die Nrn. 42, 191, 194, 195, 328, 87, 364, 420, 328, 373
Doppelblatt 1, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 2, 3, 5, 7–9, 24
Doppelblatt 2, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 32, 34, 38, 44, 45, 54, 60, 66, 69, 75, 90
Blatt 2	Überschrift: „ <u>Corner</u> .“ & Nos. 100, 123, 135, 138, 140, 146, 150, 181, 191, 194, 208, 223, 225; 54
Doppelblatt 3, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> .“ sowie die Nrn. 240, 248, 250, 267, 275, 277, 287, 326
Blatt 2	Nos. 331, 366, 367; 419, 439
Doppelblatt 1, Blatt 2	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 379, 391, 392, 418, 432, 439; 293, 295, 87
Blatt 2	Die Nrn. 39, 41, 138

Diagramm 2. Phrasenstruktur und harmonischer Rhythmus im *Geistlichen Wiegenlied*, Takt 40–57

Takt	40	42	44	46	48	50	52	54							
Phrasenstruktur	4 2 + 2		4 2 + 2		5 3 + 2 + 2 + 4										
Harmonischer Rhythmus	1	1	1	1	1/2	1/2	1	1/2	1/2	1	1 1/2	1 1/2	2	2	4
	Geändert in:														
	2 + 2 + 2 + 4														
	1 1 2 2 4														

Beispiel 1. Frühe Fassung des *Geistlichen Wiegenliedes*, Takt 48-49 und 125-126

	48a (125a)	48b (125b)	49 (126)	50 (127)	51 (128)
Alt					
Möglicher Baß					
Harmonie					

Beispiel 2. Frühe Fassung des *Geistlichen Wiegenliedes*, Takt 80-81

	80	81
Alt		
Möglicher Baß		

## Beispiel 3.

Die Phrasen 3-5 der Melodie zu „Wach auf, mein Kind“ und Brahms' verschiedene Versuche der Takteinteilung nach den Corner-Doppelblättern (Quellen B1 und B2).

	Phase 3	Phase 4	Phase 5
Corner 1631			
	und dir von vier odr fun - fen kräht	der komt zu spät der sich lang dreht'	und wäl - zet in den Fe - dern um
Strenge Zweiereinteilung			
Fassungen der Quelle B1			
			geändert in: 
Ursprüngliche Fassungen der Quelle B2			
Revidierte Fassungen der Quelle B2			
			geändert in: 
Fassung im Autograph und im Druck			

Beispiel 4. „Komm Mainz, Komm Bayern, Komm Osterreich“; Corner 1631 und Brahms' Bearbeitung (Skizzen, Autograph, Druck)

Corner 1631

Komm Mainz kom Bayern kom Oe-ster-reich kom A-qu-tan kom ganz Frank-reich

Rufft al-le an S. Em-me-ran sein vor-bitt uns ge-leyt zu der e-wi-gen Se-lig-keit.

Skizzen (A-W gm)

\*Sopran:  $d \rightarrow d$

al-le an

ein-Vor-bitt

geändert in:

geändert in:

Allegro (Soli)

Autograph (US-WG)

\*Alt:  $d \rightarrow d$  \*\*Bass:  $d \rightarrow d$

geändert in: (= Druck)

(Chor)

$(d = d)$

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Die Erstfassung des langsamen Satzes der ersten Sinfonie von Johannes Brahms

von Frithjof Haas, Karlsruhe

Als Johannes Brahms am 13. Oktober 1876 von Lichtental aus dem Karlsruher Hofkapellmeister Otto Dessoff „das Ding“, seine erste Sinfonie in *c*-moll, zur Uraufführung anbot, schien ein fast zwei Jahrzehnte währender Schaffensprozeß abgeschlossen zu sein. Schon 1854, nach dem ersten Hören von Beethovens neunter Sinfonie, hatte Brahms einen sinfonischen Satz entworfen; er ging allerdings in das *Klavierkonzert*, op. 15 ein. Auch die *Serenade*, op. 11 sollte ursprünglich eine Sinfonie werden, wie aus einem Brief an Joseph Joachim hervorgeht: „Ich hatte so schöne grosse Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!“<sup>1</sup> Clara Schumann und Albert Dietrich lernten 1862 den ersten Satz der *c*-moll-Sinfonie, allerdings noch ohne langsame Einleitung, kennen. 1868 sandte Brahms an Clara das Alphorn-Thema, das er in der Thematik des letzten Satzes verarbeitete. Möglicherweise konzipierte er also damals schon das Finale; zuverlässige Unterlagen existieren darüber nicht. Auf die beiden Mittelsätze gibt es aus diesen Jahren keinerlei Hinweise. Offensichtlich entstanden sie erst, nachdem die Ecksätze abgeschlossen waren. Um die Proportionen des zweiten und dritten Satzes zu den gewichtigen Außensätzen rang Brahms bis kurz vor der Aufführung. Mit dem langsamen Satz war er auch danach noch nicht zufrieden und schrieb ihn ein Jahr später, vor der Drucklegung, noch einmal neu.

Als Brahms im September 1876 von seinem Ferientaufenthalt in Sassnitz auf Rügen nach Baden-Baden kam, brachte er die fast fertige Sinfonie mit. Clara Schumann notierte in ihrem Tagebuch, daß ihr Johannes am 25. September zwei Sinfoniesätze am Klavier vorgespielt habe, zwei Wochen später, am 10. Oktober, die ganze Sinfonie. Vermutlich war Brahms also gerade in diesen Tagen noch mit den Mittelsätzen beschäftigt. Am 12. Oktober schickte er an Otto Dessoff die Partitur des ersten und vierten Satzes, ließ aber erst zwei Tage später die Mittelsätze folgen und schrieb dazu: „Hoffentlich aber merkt man nicht, daß nur gewaltsam gekürzt ist. Das Finale verlangte die Rücksicht“<sup>2</sup>.

Mit der Kürzung des dritten Satzes war Dessoff nicht einverstanden und bat den Komponisten zu erwägen, den *As-dur*-Abschnitt in der Reprise zu verlängern, worauf dieser prompt 19 Takte (T. 125–143) nachlieferte. Die „gekürzte“ Version des zweiten Satzes akzeptierte Dessoff ohne Einwendungen, obwohl er vermutlich bei einem Zusammentreffen Anfang Oktober eine andere Fassung kennen gelernt hatte.

Das Orchestermaterial wurde in aller Eile hergestellt. Zwei Karlsruher Notenschreiber, darunter der bewährte Joseph Füller, der schon beim *Schicksalslied* und beim *Triumphlied* für Brahms gearbeitet hatte, schrieben aus der Partitur die Stimmen des zweiten, dritten und vierten Satzes. Den ersten Satz hatte Brahms schon in Wien ausschreiben lassen. Das Notenmaterial der Karlsruher Uraufführung wurde bei allen folgenden Aufführungen verwendet, die Brahms aus dem Manuskript dirigierte: in Mannheim am 7. November 1876, in München am 15. November, in Wien am 17. Dezember, in Leipzig am 18. Januar 1877 und in Breslau am 23. Januar. In Wien wurden, vermutlich wegen der größeren Streicherbesetzung, Stimmen der I. Violinen, II. Violinen und Bratschen nachgeschrieben, die erhalten sind und die wichtigste Grundlage für die Fassung 1876 darstellen<sup>3</sup>, nachdem das Karlsruher Orchestermaterial nicht mehr vorhanden ist.

<sup>1</sup> Brief vom 8. Dezember 1856, in: Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. V, Tutzing 1974, S. 227.

<sup>2</sup> Ebda., Bd. XVI, S. 146.

<sup>3</sup> Kopien der I. Violine, II. Violine und Viola von 1876 wurden mir freundlicherweise von Herrn Dr. Otto Biba, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zur Verfügung gestellt.



Drei weitere Aufführungen mit dem autographen Material von 1876 fanden im Frühjahr 1877 in England statt. Anlässlich der Verleihung des Ehrendoktors an Brahms dirigierte Joachim am 7. März in Cambridge die Sinfonie. Daran schlossen sich zwei weitere Aufführungen in London an: am 31. März im Crystal Palace unter Leitung von August Manns und am 16. April im Rahmen der Royal Philharmonic Concerts, dirigiert von William George Cusins, beide Male unter Benützung des Materials der Uraufführung, das Joachim hierfür weiterreichte.

Erst am 4. Mai erhielt Brahms das Notenmaterial der Sinfonie aus England zurück. Am 24. Mai kündigte er Simrock an, daß er „in beiläufig 8 Tagen“ die Sinfonie schicken werde und fügte als N. B. an: „Zum 2. Satz der Sinfonie fehlen die Stimmen“<sup>4</sup>. Man kann also annehmen, daß Brahms in den Maitagen des Jahres 1877 den zweiten Satz neu schrieb und die alten Stimmen mit der Partitur vernichtete.

#### Die Quellen der Fassung von 1876

Erstaunlicherweise erwähnt keine bis heute bekannte zeitgenössische Äußerung die Tatsache, daß die im November 1877 bei Simrock erschienene Partitur einen gegenüber den bisherigen neun Aufführungen völlig umgestalteten langsamen Satz enthält. Keiner der Musikerfreunde, die die ersten Aufführungen erlebt hatten, äußerten sich darüber, weder Joachim, noch Hermann Levi, Franz Wüllner oder Heinrich von Herzogenberg. Zumindest dem Dirigenten der Uraufführung, Dessoff, mußte die Umarbeitung aufgefallen sein, als Brahms ihn Ende September 1877 in Karlsruhe besuchte, um mit ihm die Korrekturen des Probedrucks zu lesen. Max Kalbeck, der für seine Biographie sehr sorgfältig alle damals verfügbaren Quellen ausschöpfte, wußte nichts von der ersten Fassung. Immerhin merkte er am Notenpapier des Autographs, daß der langsame Satz später geschrieben sein müsse als die übrigen drei Sätze; aber die Ursache dafür ahnte er nicht. Noch die 1981 erschienene *Einführung und Analyse der I. Sinfonie* von Giselher Schubert<sup>5</sup> weiß nichts von den zwei divergierenden Fassungen des langsamen Satzes zu berichten.

Dem englischen Musikwissenschaftler Sidney Thomas M. Newman (geb. 1906) gebührt das Verdienst, als erster auf die ältere Version des langsamen Satzes hingewiesen zu haben. Er veröffentlichte 1948 einen Aufsatz unter dem Titel *The slow movement of Brahms' first Symphony. A reconstruction of the version first performed prior to publication*<sup>6</sup>, in dem er die Einführungen zu den ersten englischen Aufführungen im Jahre 1877 von Charles Grove<sup>7</sup> und George Alexander Macfarren<sup>8</sup> heranzieht. Joachim schreibt in seinem Brief vom 1. Februar 1877 aus London an Brahms über diese Einführungstexte: „Aber nun muß ich Dich inständigst bitten, die Partitur wenigstens sofort zu schicken: es ist nämlich in den größern Orchester-Konzerten hiezulande gebräuchlich, eine Analyse ins Programm aufzunehmen, mit Zitat der Hauptthemen usw. In diesem Fall übernimmt Macfarren die Redaktion, und er pflegt dies mit Sachkenntnis und Wärme wahrzunehmen“<sup>9</sup>. In den Analysen beider Autoren findet sich eine mit Notenbeispiel zitierte Passage aus dem langsamen Satz, die im Erstdruck von 1877 nicht mehr enthalten ist. Diese fünf Takte (T. 26–30 der Fassung 1876)

<sup>4</sup> Briefwechsel, Bd. II, S. 34.

<sup>5</sup> Johannes Brahms: *Sinfonie Nr. 1*, Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Giselher Schubert, Mainz 1981.

<sup>6</sup> In: *MR* 1948.

<sup>7</sup> *Analytical Programme*, twenty-first Saturday Concert Crystal Palace, London 21. März 1877; The British Library London.

<sup>8</sup> *Analytical and Historical Programme*, Royal Philharmonic Concerts, London 16. April 1877; The British Library London.

<sup>9</sup> Briefwechsel, Bd. VI, S. 133.

werden sowohl durch Grove als auch durch Macfarren als „second subject in the strings“ bezeichnet. Macfarren stellt außerdem fest, daß der Satz eine Rondoform mit zwei Seitensätzen sei.

1981 hat Robert Pascall einen Aufsatz über den langsamen Satz der Sinfonie veröffentlicht, der, auf der Entdeckung von Newman fußend, erneut auf die Fassung von 1876 hinweist. Erstmals wird hier erwähnt, daß im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien noch Streicher-Duplikate (ohne Cello und Baß) aus dem Jahr 1876 aufbewahrt werden<sup>10</sup>. Nach Auskunft von Herrn Dr. Otto Biba in Wien gehören diese Stimmen zum alten, zeitgenössisch katalogisierten Bestand des Archivs. Umso erstaunlicher ist es, daß sie fast hundert Jahre lang von der Forschung nicht berücksichtigt wurden. Vermutlich waren diese Stimmen nicht bei dem von Joachim in England benützten Material. Darum hatte sie Brahms nicht in Händen, als er im Sommer 1877 die neue Fassung schrieb und offenbar die Unterlagen für die Fassung 1876 vernichtete. Diese Wiener Streicherstimmen stellen die wichtigste Quelle für die Fassung von 1876 dar und bestätigen die Analysen von Grove und Macfarren sowie die daraus gezogenen Rückschlüsse Newmans auf die Form des Satzes.

Es ist verhältnismäßig leicht, mittels der drei Streicherstimmen den langsamen Satz in der Fassung von 1876 zu rekonstruieren. Die Führung von Cello und Baß läßt sich meistens aus der Fassung von 1877 erschließen. Hier, sowie in Takten, wo die hohen Streicher pausieren, sind einige hypothetische Ergänzungen erforderlich. Zumindest konnte ein lückenloser Ablauf des Satzes in Form eines Klavierauszugs hergestellt werden.

### *Die Ursachen der Umarbeitung*

Brahms hat mehrfach eigene Werke umgearbeitet. Dennoch dürfte der Fall der ersten Sinfonie einzigartig sein: nach neun erfolgreichen Aufführungen hat Brahms die Erstfassung umgearbeitet und ihre Unterlagen soweit wie möglich vernichtet. Den Einblick in seine Werkstatt wollte er verhindern. Während Brahms im Laufe der vielen Jahre, in denen er an dem Werk arbeitete, immer wieder die Meinung von Freunden einholte, schrieb er kurz vor der Drucklegung in wenigen Tagen einen ganzen Satz neu, ohne irgendwen zu befragen. Der Entschluß zu dieser Umgestaltung muß schon während der ersten Aufführungen in ihm gereift sein.

Während Dessoff offensichtlich nichts am langsamen Satz auszusetzen hatte, übte Levi bei der Münchner Erstaufführung deutliche Kritik an beiden Mittelsätzen. An Clara Schumann schrieb er: „Der letzte Satz ist wohl das Größte, was er bisher auf instrumentalem Gebiet geschaffen; nächst ihm steht der erste Satz. Aber gegen die beiden Mittelsätze habe ich meine Bedenken; so schön sie an sich sind, so scheinen sie mir doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so groß angelegte Sinfonie“<sup>11</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, daß solche Gedanken auch in den Münchner Gesprächen zwischen Brahms und Levi diskutiert wurden. Zwar waren die freundschaftlichen Beziehungen wegen Levis Engagement in Bayreuth damals schon etwas abgekühlt. Dennoch ist sicher, daß Brahms sehr viel auf Levis Urteil gab und dessen Ratschläge in vielen Fällen sehr ernsthaft erwog. Allerdings hätte Brahms, sollte er sich Levis Meinung zu eigen gemacht haben, gegen die Ansicht Clara Schumanns gehandelt. Diese schrieb ihm, nachdem sie die Sinfonie in Leipzig zum ersten Mal gehört hatte: „In einem bist Du meinem Wunsche unbewusst entgegen gekommen, mit der Umänderung des Adagio“<sup>12</sup>. Sie war also zufrieden, daß Brahms in der ersten Fassung diesen Satz nicht so in die Partitur übertrug, wie sie ihn am 10. Oktober in Baden-Baden am Klavier kennen gelernt hatte. Sollte Brahms im Mai 1877 auf die allererste Version zurückgegriffen haben, und dies gegen den Rat von Clara Schumann?

Es waren tiefe eigene, von Freundesurteilen und kritischen Rezensionen unabhängige Überzeugungen, die Brahms zu der Umarbeitung des Satzes kurz vor der Drucklegung veranlaßten. Für die sinfonische Komposition hatte er zwei wichtige Vorbilder: Beethoven und Schumann. Beide Komponisten halten in den langsamen Sätzen ihrer Sinfonien stets am dreiteiligen Schema fest. Die

<sup>10</sup> Robert Pascall: *Brahms's First Symphony slow movement. The initial performing version*, in: *The Musical Times* 1981.

<sup>11</sup> Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. III, S. 343.

<sup>12</sup> Ebda., Bd. III, S. 349.

Abweichung hiervon ist aber das auffallendste Merkmal der Fassung von 1876: die Form ist fünfteilig, ein Rondo mit zwei Seitensätzen. 1877 kehrt Brahms zur dreiteiligen Form zurück. Die Fassung von 1876 ist um drei Takte kürzer; aber sie wirkt unruhiger und weitschweifiger: zwischen den beiden Seitensätzen wird das erste Thema wiederholt, so daß die Komposition erneut in die Grundtonart zurückfällt.

Diesen schwachen Punkt scheint Brahms erkannt und in der späteren Fassung korrigiert zu haben. Im Grunde ging es um dasselbe Problem, das er kurz vor der Uraufführung gegenüber Dessoff anschnitt: um die Relation der Mittelsätze zu den Ecksätzen, die „Rücksicht auf das Finale“. In der endgültigen Version wird der Satz nicht gekürzt, sondern formal gestrafft. Eine vergleichende schematische Übersicht beider Fassungen zeigt dies am anschaulichsten. Insbesondere läßt sich daraus ablesen, daß die Umarbeitung von 1877 vor allem eine Umstellung mit sich brachte. Neu hinzu kamen nur die Takte 5–8 und die Parallelstelle in der Reprise (Takt 72–75). Doch dies ist die entscheidende Passage der Umarbeitung. Die Ausweitung des Themenkomplexes mit motivischer Bezugnahme auf das Finale verstärkt den sinfonischen Charakter des Satzes und seine formale Verankerung innerhalb der Gesamtkomposition. Die Taktzahlen des folgenden Formschemas beziehen sich auf die 1877 bei Simrock gedruckte Partitur.

The image shows a musical score snippet for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part starts with a *pp* dynamic and a fermata. The bass part has a *f* dynamic and features several triplet markings. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

#### Gedruckte Fassung von 1877

Schema: A-B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>-A-Coda

(128 Takte)

Exposition A: T. 1–27 (27 Takte)

Mittelteil B<sup>1</sup>: T. 28–38 (11 Takte)

Mittelteil B<sup>2</sup>: T. 39–66 (28 Takte)

Reprise A: T. 67–100 (34 Takte)

Coda: T. 101–128 (28 Takte)

#### Manuskript-Fassung von 1876

Schema: A-B<sup>1</sup>-A-B<sup>2</sup>-A-Coda

(125 Takte)

Exposition A: T. 1–4 + T. 17–27 (15 Takte)

1. Seitensatz B<sup>1</sup>: T. 28–33 + T. 34–37

(mit veränderter Modulation)

+ 5 neue Takte + T. 76–81 + 81a (neu)

+ T. 82–90 (31 Takte)

1. Reprise A: T. 18–23 + 3 Takte (neue Überleitung)

+ T. 38 (10 Takte)

2. Seitensatz B<sup>2</sup>: T. 39–66 (28 Takte)

2. Reprise A: T. 67–70 + T. 90–100

(15 Takte)

Coda: T. 101–126 (26 Takte)

#### Erläuterungen zur Rekonstruktion

Die Rekonstruktion wurde als zweihändiger Klavierauszug realisiert. Da es vor allem um die Form der Komposition geht, ist die Partitur unwesentlich. Außerdem ist, da die Bläserstimmen fehlen, die genaue Instrumentation nicht mehr herzustellen. In den unveränderten Teilen sind die Veränderungen, wie die erhaltenen Streicher-Parte zeigen, geringfügig. Dem Notentext wurde der Klavierauszug

von Max Reger zugrunde gelegt<sup>13</sup>. Nur die in der Fassung 1877 nicht vorhandenen Takte wurden neu geschrieben. Es handelt sich um die Takte 22–30, 36 und 53–55. Wegen der fehlenden Bläser- und Baß-Stimmen ist die Gestalt der Takte 23–25 und 53–55 zweifelhaft.

Die Abweichungen gegenüber der Fassung von 1877 (Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Taktzahlen auf die Rekonstruktion der Fassung von 1876.):

Takt 4: Die Auflösung des Quartsextakkordes ist verzögert.

Takt 4/5: Dieser Übergang wird auch von Grove und Macfarren mit Notenbeispiel zitiert. Die in der Fassung von 1877 hier folgenden 13 Takte fehlen in der Fassung von 1876. Vielleicht war in Takt 5 die Pause durch Horntöne gefüllt, was in den vorhandenen Quellen nicht festzustellen ist.

Takt 6–21: Diese Passage ist identisch mit den Takten 18–33 der Fassung von 1877.

Takt 22–25: Hier mußten die Unterstimmen von Cello, Baß, Fagotte und Hörner sinngemäß, entsprechend der anderen Modulation, ergänzt werden.

Takt 26–29: Für diese Takte konnte der fehlende Baß aus dem Notenbeispiel von Grove übernommen werden.

Takt 31–35: Diese Takte sind identisch mit den Takten 76–80 (Fassung von 1877).

Takt 36/37: Hier hat Brahms 1877 die zwei Takte zu einem verkürzt.

Takt 39–45: Diese Takte sind identisch mit den Takten 83–89 (Fassung von 1877).

Takt 46–53: Aus den vorhandenen Streicherstimmen ergab sich, daß diese erste Reprise des Themas die Takte 5–12 wiederholt. Vermutlich gab es in den Bläserstimmen Varianten gegenüber den Takten 5–12, die aber ohne Unterlagen nicht zu rekonstruieren sind.

Takt 53/54: Hier pausieren die Streicher, die ersten Violinen setzen in Takt 54 mit dem dritten Viertel ein. Die Version dieser Takte ist frei ergänzt.

Takt 55: Konnte aus den oberen Streicherstimmen entnommen werden.

Takt 56–87: Diese Takte entsprechen den Takten 38–69 (Fassung von 1877).

Takt 75–77: Hier hat Brahms 1877 die Instrumentation verändert. In der Fassung von 1876 spielt die II. Violine eine Oktave tiefer. Die I. Violine übernimmt die Passage der II. Violine (Takt 57–59 Fassung 1877); in der Fassung 1876 fehlt der Kontrapunkt der I. Violine oder wurde möglicherweise von Flöte oder Oboe gespielt.

Takt 89: Hier fügte Brahms 1877 19 Takte ein, von denen die letzten 14 Takte in der Fassung von 1876 als Takte 31–45 (ohne Takt 36) erscheinen.

Takt 90–124: Die Coda wurde von Brahms 1877 unverändert belassen (Takt 91–125 Fassung 1877).

Takt 125: Das Satzende wurde von Brahms unmittelbar vor der Drucklegung, als er bereits an der vierhändigen Ausgabe arbeitete, um zwei Takte verlängert. Vor dem Schlußakkord mit der Fermate wurden zwei Takte *E*-dur eingeschoben.

<sup>13</sup> Max Reger: *Fünf langsame Sätze aus den Sinfonien von Johannes Brahms*, Berlin – Leipzig 1916.

Herrn Dr. Joachim Draheim, Karlsruhe, verdanke ich den Hinweis auf diese interessante Klavierübertragung von Reger.

Johannes Brahms: Andante sostenuto aus der 1. Sinfonie c-moll, op. 68. Fassung 1876

*espress.*

(Str. Fg.) *p* (Hrn.) *pp*

*espress.*

5 (Ob.) *p*

9 *cresc.* *pp*

(Str.) (Vln.)

13 (Str.) *rf* *p* *dolce*

17

20

*f*

Detailed description: This system contains measures 20, 21, and 22. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, including some notes marked with an 'x'. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand in measure 22.

23

Detailed description: This system contains measures 23, 24, and 25. The right hand continues with a dense, flowing melodic texture. The left hand maintains its accompaniment pattern. There are no dynamic markings in this system.

26

*espr.* *f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 26, 27, 28, and 29. Measure 26 begins with the marking *espr.* (espressivo). Measure 27 has a dynamic marking of *f*. Measure 28 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has some rests in measures 27 and 28. The left hand continues with chords. Triplet markings (*3*) are present in measures 28 and 29.

30

*f dim.* *p dim.*

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. Measure 30 has triplet markings (*3*) in both hands. Measure 31 has a dynamic marking of *f dim.* in the right hand. Measure 32 has a dynamic marking of *p dim.* in the right hand. The right hand has rests in measures 31 and 32.

33

(Holzbl., Str.)

*dol.* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 33, 34, and 35. Measure 33 has a dynamic marking of *dol.* (dolce) in the right hand. Measure 34 has a dynamic marking of *f* in the right hand. Measure 35 has a dynamic marking of *p* in the right hand. The right hand has rests in measures 34 and 35. Above the right hand in measure 34 is the instruction (Holzbl., Str.) in parentheses. The left hand continues with chords.

36 (Holzbl.)

*mf espr.* *p*

This system contains measures 36 through 40. The music is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking *mf espr.* is present in measure 37, and *p* appears in measure 39. The instrument label (Holzbl.) is positioned above the staff.

41 (Cl.) (Str.)

This system contains measures 41 through 45. The upper staff has a melodic line with slurs and ties, and the lower staff continues the harmonic accompaniment. The instrument labels (Cl.) and (Str.) are placed above the staff. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

44 (Ob.) *espress.* *p*

This system contains measures 44 through 47. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, and the lower staff provides harmonic support. The instrument label (Ob.) is placed above the staff, along with the dynamic markings *espress.* and *p*.

48 (Str.) *cresc.*

This system contains measures 48 through 51. The upper staff has a melodic line with slurs and ties, and the lower staff continues the harmonic accompaniment. The instrument label (Str.) and the dynamic marking *cresc.* are placed above the staff.

52 (Ob.) (Vln.) *pp*

This system contains measures 52 through 55. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, and the lower staff provides harmonic support. The instrument labels (Ob.) and (Vln.) are placed above the staff, along with the dynamic marking *pp*.

56

*f*

*pp*

This system contains measures 56, 57, and 58. The upper staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 56, which then transitions to piano-piano (*pp*) in measure 57. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

59

(Cl.)

This system contains measures 59, 60, and 61. The upper staff is marked with a clarinet (Cl.) and shows a melodic line with various articulations. The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

62

This system contains measures 62, 63, and 64. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

(Kb.Vcll.)

65

(Str.)

*sf*

This system contains measures 65, 66, and 67. The upper staff is marked with strings (Str.) and features a melodic line with a sforzando (*sf*) dynamic. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

(Fl.Ob.)

68

(Str.)

(Fl.Ob.)

(Str.)

(Fl.Ob.)

*p*

*sf*

This system contains measures 68, 69, and 70. The upper staff is marked with flute/oboe (Fl.Ob.) and strings (Str.). It features a melodic line with a piano (*p*) dynamic in measure 68 and a sforzando (*sf*) dynamic in measure 69. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.



71

*sf sf p f ff*

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings include *sf*, *sf*, *p*, *f*, and *ff*.

74

(Str., Holzbl.)

*f*

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The upper staff has a complex texture with many notes, indicated by the instrument marking "(Str., Holzbl.)". The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 75.

77

8

(Fl.Ob.) (Str.) (Ob.Cl.)

*f f dim. p*

Detailed description: This system contains measures 77, 78, and 79. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* in measure 77, *f dim.* in measure 78, and *p* in measure 79. The lower staff has a steady accompaniment. A rehearsal mark "8" is placed above measure 78. Instrument markings "(Fl.Ob.) (Str.) (Ob.Cl.)" are shown above measure 79.

80

(Str.) (Holzbl.) (Str.) (Holzbl.)

*p*

Detailed description: This system contains measures 80, 81, and 82. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, with instrument markings "(Str.) (Holzbl.) (Str.) (Holzbl.)" above it. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in measure 81.

83

(Str.) (Holzbl.)

*pp*

Detailed description: This system contains measures 83, 84, and 85. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, with instrument markings "(Str.) (Holzbl.)" above it. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in measure 83. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in measure 85.

87 (Str.)

91 *f*

95 (Cl. Fl.) (Str.) (Str.)

*p* *f* *p*

99 (Hrn.) (Solo-VI.) (Hrn.)

*cre - - -*

102 (Holzbl.)

- - - - - *scen - - - - - do* *p mf*

105 (Str.) (Holzbl.) (Str.) (Cl., Solo-Vl.)

*mp* *p* *p dim.*

This system contains measures 105 through 109. It features four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two individual staves. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The first individual staff is for strings (Str.), the second for woodwinds (Holzbl.), the third for strings (Str.), and the fourth for clarinet and solo violin (Cl., Solo-Vl.). Dynamics include *mp*, *p*, and *p dim.*

110 (Fag.) (Ob.) (Fl.) (Str.)

*pp*

This system contains measures 110 through 113. It features four staves: a grand staff and two individual staves. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The first individual staff is for bassoon (Fag.), the second for oboe (Ob.), and the third for flute (Fl.). The grand staff's bass clef part is for strings (Str.). Dynamics include *pp*.

114 (v.o.)

*pp* *mf*

This system contains measures 114 through 117. It features two staves: a grand staff and one individual staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The individual staff is for voice (v.o.). Dynamics include *pp* and *mf*.

118 (Holzbl. Bl.) (Str.)

*mp* *pp*

This system contains measures 118 through 121. It features two staves: a grand staff and one individual staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The individual staff is for woodwind (Holzbl. Bl.). The grand staff's bass clef part is for strings (Str.). Dynamics include *mp* and *pp*.

122

*pp*

This system contains measures 122 through 125. It features two staves: a grand staff and one individual staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The individual staff is for strings (Str.). Dynamics include *pp*.

---

## BERICHTE

---

### Colloquium Stradella. Siena, 8. bis 12. September 1982

von Walter Kolneder, Karlsruhe

Wohl kaum ein Komponist hat die romantische Phantasie derart angezogen, wie Alessandro Stradella. Carolyn Gianturco, durch zahlreiche Publikationen über den Komponisten als genaueste Kennerin von Leben und Werk ausgewiesen, lud im Auftrage mehrerer Organisationen in die Accademia Chigiana ein und war eine souveräne Leiterin. Zu Beginn gab es eine angenehme Überraschung: nach einem einleitenden Vortrag von Nino Pirrotta führte Domenico Sanna, der administrative Direktor der Accademia die Teilnehmer durch die Privaträume, die neben wertvollstem Mobiliar eine Sammlung von 1400 Gemälden umfaßt, darunter neben anderen unschätzbaren Werten zwei Dürer.

Dem eigentlichen Colloquium waren Aufträge vorausgegangen, so zur Erforschung der römischen Archive, die allerdings meist negative Ergebnisse brachten, aber viel zur Klärung beitrugen. Carolyn Gianturco sprach über die *Familie Stradella. Neue biographische Dokumente* und brachte Materialien zur Herkunft des Komponisten bei. Ihr schloß sich P. Radicchi mit Beziehungen der Familie zur Toscana an, während über tatsächliche und mögliche Beziehungen nach Turin M. V. Ferrero berichtete. In die eigentliche Werkanalyse führte E. F. McCrickard mit einer Darstellung von *Esule dalle Sfere* mit dem Untertitel *ein strukturelles Meisterstück*. H. E. Smither beleuchtete *Musikalische Textinterpretationen in den Oratorien*. F. Piperno führte in das terminologisch so heikle Gebiet der Entstehung des Concerto grosso mit dem Thema *Le Viole diverse in due Chori*; hier schloß sich der Berichterstatter mit *Motivische Arbeit bei Stradella* an und setzte sich polemisch insbesondere mit Besseler auseinander. In den Stilvergleich Carissimi – Stradella führte Wolfgang Witzenmann mit *Pugna, certamen, militia est vita humana*, während sich den Madrigalen G. P. Minardi widmete. Auch die instrumentenkundlichen Beiträge kamen nicht zu kurz, H. Bernstein berichtete über den *Gebrauch dieser Trompete und des Cornettos in der Musik von Alessandro Stradella*.

Die Veranstaltungsreihe der Accademia war auf das Colloquium abgestimmt, Müller-Brühl führte u. a. mit der Capella Clementina das Oratorium *La Susanna* und die Serenata *Demon* auf, Claudio Gallico dirigierte zwei selten zu hörende Bühnenwerke *Lo Stufarolo* und *Bariesù* und der hervorragende Kammerchor von RAI unter der Leitung von A. Sachetti ergänzte mit Werken der beiden Scarlatti.

### Erstes Komponistengespräch innerhalb der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer in Innsbruck am 15./16. Oktober 1982

von Markus Spielmann, Innsbruck

Seit langem fällig, wurde nun erstmals von Walter Salmen, Vorstand des Innsbrucker Musikwissenschaftlichen Instituts, in Zusammenarbeit mit der Tiroler Landesregierung versucht, für einen lokal, durch die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer (Lombardei, Bozen, Trient, Tirol, Voralberg, Salzburg, Bayern, Graubünden, St. Gallen) begrenzten Raum ein Forum zur Stiftung von Kontaktnahme und Gedankenaustausch zwischen Musikwissenschaftlern und Komponisten zu

schaffen. Ziel des Veranstalters war es, den Komponisten und sein Werk im Umfeld ihrer sozialen Bedingungen zu erfahren, in der direkten Konfrontation Kriterien und ein neues Vokabular zur besseren Beurteilung der Avantgarde zu finden und eine neue Plattform zu gewinnen, auf der mit analytischem und synthetischem Bemühen neue semiotische Gewißheiten gefunden werden können.

Drei Themen wurden, bezogen auf die Musik der anwesenden Komponisten, in einer jeweils halbtägigen Gesprächsrunde zur Debatte gestellt. In der ersten Arbeitssitzung führten Mag. Winkler (Salzburg), Prof. Gerald Amann (Vorarlberg), Prof. Ambrosi (Mailand) und Dr. Stuppner (Bozen) Werke zum Thema *Programme und Determinanten* vor. Dabei differierten die Auffassungen über den Begriff des Programms und die Bedeutung von dessen Kenntnis beträchtlich. Der Bogen spannte sich vom Bildhaften über das Prinzip des „verlorenen Programms“, das Stichwort „visualisierte Musik“ und Parodie bis zur Naturimitation und deren Verfremdung. Nach einem abendlichen Konzert mit Werken von Tiroler Komponisten setzte man die Gespräche am Samstag fort unter dem Thema *Form und Struktur*, mit Werken von Prof. Horvath (Salzburg), Dr. Paulmichl (Bozen), Prof. Podavini (Bozen) und Peter Suitner (Tirol). Dabei kristallisierten sich zwei entgegengesetzte Positionen heraus, deren eine das Vorgehen nach einem ästhetischen Programm kennzeichnete, während die andere durch Rücksichtnahmen auf funktionale Gegebenheiten und Erfordernisse, vor allem im Bereich der Kirchenmusik, geprägt wurde. In einer dritten Sitzung zum Thema *Die menschliche Stimme* präsentierten sich Prof. Helmut Eder (Salzburg), Ernst Kutzer (Bayern), Prof. Bruno Oberhammer (Vorarlberg) und Prof. Günther Andergassen (Tirol). Es zeigte sich allgemein ein großes Interesse, die menschliche Stimme in die Komposition einzubeziehen, wobei in allen dargebotenen Werken traditionelle Singpraktiken verwendet wurden, ein Beharren am Überkommenen, das mit der speziellen Situation der Gesangsausbildung im Bereich der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer begründet wurde.

## „Mozarts Musik – ein lebender Wert der Vergangenheit und Gegenwart“. Kongreß in Prag vom 16./17. Mai 1983

von Karin Stöckl, Freiburg i. Br.

Anläßlich des 200. Jahrestages der Gründung des Nostiz-Theaters veranstalteten das Theaterinstitut und das Nationaltheater in Prag sowie die Tschechische Musikgesellschaft in Zusammenarbeit mit der UNESCO Paris ein wissenschaftliches Seminar zum Thema *Mozarts Musik – ein lebender Wert der Vergangenheit und Gegenwart*. Einige Referate behandelten spezielle Fragen zur Analyse des *Don Giovanni* (Theo Hirsbrunner, Bern; David Beveridge, Bloomington; Rudolf Jedlička, Prag) sowie zur Verarbeitung und Umgestaltung von Traditionen in der *Zauberflöte* (Günther Müller, Zwickau; Marius Flothuis und Frits R. Noske, Amsterdam; Karin Stöckl, Freiburg i. Br.) und in *Il re pastore* (Pierluigi Petrobelli, Bologna).

Ein zweiter Komplex von Beiträgen befaßte sich mit der zeitgenössischen tschechischen Rezeption auf dem Hintergrund der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse (Tomislav Volek, Jitřenka Pešková, Jiří Beránek und Jiří Štefan, Prag) einerseits, mit der Rezeption durch Komponisten wie Beethoven (Jiří Fukač, Brünn), Wagner, Schönberg und Strawinsky (Wolfgang Ruf, Klaus Döge und Peter Andraschke, Freiburg i. Br.) sowie mit Einflüssen Mozarts auf die böhmische Musiktradition (Jaroslav Markl, Prag) andererseits. Die Rezeption heute anhand von Interpretationsfragen und der Diskussion von Inszenierungsproblemen (Jaroslav Bužga, Josef Vlach, Michaela Kopecká und Eva Vitová, Prag; H. Alan Houtchens, Santa Barbara; Mikuláš Bek, Brünn; Pavol Polák, Preßburg; Susanne Strasser-Vill, Herrliberg; Sigrid Wiesmann, Wien) rundete diese Thematik ab. Die Publikation der Beiträge ist vorgesehen.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Beethoven-Jahrbuch, Jahrgang 1973/77, hrsg. von Hans SCHMIDT und Martin STAEHELIN. Bonn: Beethovenhaus 1977, 659 S.*

Der außer Vorwort, Bibliographie und einem Bericht über das Archiv 26 Studien umfassende Band stellt mehr dar als nur einen über mehrere Jahre aufgelaufenen Beitrag zum Jubiläum 1977. Mit durchweg gewichtigen Arbeiten der engeren Mitarbeiter dokumentiert er die Aktivitäten des Archivs aus Anlaß von dessen fünfzigjährigem Bestehen und zugleich die Periode einer personellen und strukturellen Neuordnung – einen instruktiven Überblick über das bisher Geleistete gibt Hans Schmidt. Angesichts der thematischen Breite und der Qualität der Beiträge springt überdies eine Standortbestimmung der Beethoven-Forschung zwischen den Jubiläen '70 und '77 heraus. Aus naheliegenden Gründen kann eine Publikation solchen Zuschnitts hier nicht rezensiert, sondern bestenfalls unvollständig angezeigt werden.

Quellen- und Skizzenforschung sowie Ästhetik bzw. Analyse bilden die Schwerpunkte der Sammlung, Biographica treten auffällig zurück, wenn auch gewichtig besetzt durch Harry Goldschmidts Untersuchung neugefundener Brunswick-Briefe, die mittlerweile in seinen *Beethoven-Studien II* in größerem Zusammenhang ausgewertet wurden, und Walther Dürrs Darstellung des Verhältnisses Beethoven-Schubert, welche sich im musikalisch-analytischen Teil fast ausschließlich auf einen Aspekt konzentriert. Genau hier freilich hätte sie der Vielfalt der Gesichtspunkte erliegen können, bleibt doch noch viel nachzutragen bezüglich der Frage, inwiefern der späte Schubert eben im Begriffe war, auch den „schwierigen“ Beethoven zu beerben, inwiefern beider späte Produktion Antwort auf ähnliche Fragen zu geben versuche. Die Hypostasierung des Begriffs Spätwerk anhand Beethovens hat wichtige Vergleichsmöglichkeiten eher versperrt. Hierzu erfährt man implicite etliches bei Stefan Kunzes *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, einem vielfältig verifizierten Problemkatalog, welcher

sich kritisch mit Adornos Bestimmung des Spätwerks aus Negationen eines nahe an Klassizismus herangerückten Klassikbegriffs beschäftigt und konsequenterweise auch auf Haydn und Mozart rekurriert – als eine der Studien, denen man noch ausführlichere Einlösung wünscht. Zu diesen zählen auch Carl Dahlhaus' Überlegungen zu *Musikalische Form als Transformation*, welche das scheinbar paradoxe Zugleich von Vorgang und Resultat als methodischen Ausgangspunkt einer analytischen Betrachtung nehmen und ebenso folgerichtig wie wiederum herausfordernd paradox bei der Auskunft ankommen, daß „der Sinn . . . in den Umwegen“ bestehe, „die zu seiner Entdeckung führen“, – was sich auch – und mit welchem Gewinn für die Sensibilisierung derartiger Betrachtungen! – anhand von Musik exemplifizieren ließe, welche sich nicht so normwidrig verhält wie die hier gewählte.

Besonderen Rang unter den analytischen Arbeiten haben diejenigen von Kurt von Fischer zu op. 95 als einer „Musica riservata . . . , in welcher Inkongruenz als Intention erscheint“, eine gedankenreich fundierte Bestimmung, welche die übliche Rückfrage nach dem nur idealtypisch denkbaren Gegenbild der hierbei supponierten „Kongruenz“ besonders dringlich nach sich zieht, und Rudolf Kleins Überlegungen zu den Kontexten des „gebundenen Stils“, von dem, möglicherweise durch Beethoven autorisiert, in Zusammenhang mit op. 106 die Rede ist. Klaus Körner nutzt für das *Vierte Klavierkonzert* triftige Aussagen (z. B. hinsichtlich des im Instrumentalrezitativ absenten Wortes oder des gegen herkömmliche Vorstellungen von instrumentengemäßer Erfindung gerichteten Komponierens) interpretatorisch nicht voll aus; Bernard van der Linde hat u. a. in der Kalamität, beweisen zu wollen, was er partiell voraussetzen muß, einige Not mit Erich Schenks Prägung „Versunkenheitsepisode“; inhaltliche und strukturelle Momente stehen in den hierfür in Anspruch genommenen Passagen allzu unterschiedlich zueinander, als daß ein definitiver Gewinn herausspränge.

Im Bereich der Quellen- und Skizzenforschung kommen die Mitarbeiter des Archivs zu Wort, der damalige Senior Joseph Schmidt-Görg mit einer Übersicht über die Wasserzeichen der Erstdrucke, Sieghard Brandenburg mit umsichtig begründeten Revisionen einiger Datierungen im Umkreis von op. 96, Hans-Werner Kühnen mit einer detaillierten Interpretation des bei op. 19 begegnenden „Glücksfalles“: „die Endfassung hat sich in zwei komplementären Autographen erhalten“, – eine Untersuchung, in der das präzise Zusammenspiel quellenkritischer und musikalischer Wertungen besticht. Auch zu den Bonner Beiträgen gehört derjenige von Shin Augustinus Kojima zu Textproblemen bei op. 68, ein sprechendes Plädoyer zugleich für die Dringlichkeit zuverlässiger Neuausgaben der Sinfonien (nähe man die Häufigkeit ihres Erklingens zum Maßstab, müßte man den derzeitigen Stand katastrophal nennen), zugleich eine Exemplifikation der hierbei zu bewältigenden Schwierigkeiten. Aufsätze wie die von Kojima oder auch Kühnen wünschte man sich gerade auch in die Hände einschlägig interessierter Praktiker. Georg Feder ermöglicht einen Vergleich mit der Skizzenproblematik bei Haydn. Zwei bedeutsame Beiträge zur gleichen Thematik kommen von außerhalb – derjenige von Alan Tyson über das *Leonore*-Skizzenbuch, ein Musterfall in der Vereinigung von methodischem Vorbedacht und kombinatorischem Scharfsinn, und Robert Winters Zerstreuung ungenauer Legenden um die *Zehnte Sinfonie*.

Was weitere Aufsätze anbelangt, so bringt deren thematische Streuung den Rezensierenden endgültig in Hader mit der notwendigen Unangemessenheit kursorischer Würdigungen. Herausragend als Dokument editorischer Gewissensforschung Peter Hauschilds Überlegungen zu Beethovens Klaviernotation, recht eng im Hinblick auf den Anspruch der Fragestellung Keisei Sakkas Exemplifikationen zum Thema „Urtext“, außerordentlich instruktiv (und abermals den Praktikern zur Lektüre empfohlen) William S. Newmans Studie zur *Performance of Beethoven's Trills*. Insgesamt eine Publikation, in der die Zufälligkeit der einzelnen Beiträge sich in einer Weise summiert, die der besonderen Konstellation wie den Jubiläums-Anlässen gleichermaßen gerecht wird.

(Mai 1983)

Peter Gülke

*WALTER SALMEN: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich, Teil 1: bis 1600. Innsbruck: Musikverlag Helbling 1979. 1 S. Vorwort, 53 Taf. mit je 1–8 Abb.*

*DERS.: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich. Ebenda 1979. 2 S. Vorwort, 142 Taf. mit je 1–8 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band III.)*

*DERS.: Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich, Teil 1: bis 1600. Ebenda (1980). 240 S., 53 Taf. mit je 1–8 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band IV.)*

Publikationen zur musikalischen Ikonographie sind von vornherein eine heikle Sache, denn sie bewegen sich zwischen Kunst- und Musikgeschichte, stellen methodische Probleme und erfordern, wenn sie Sinn haben sollen, vor allem eines: ein Konzept. Niemand wird zudem die Schwierigkeit verkennen, die sich ergibt, wenn Bildmaterial zur Musikgeschichte eines Landes (im vorliegenden Falle reicht es von vorchristlichen Grabfunden bis zu Klimts Allegorie der Musik) klug präsentiert werden soll. Trotzdem – es gibt Maßstäbe und Ansprüche, und denen genügt die anzuzeigende Arbeit nicht.

Die drei Bände stehen in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander: der erste wird im zweiten vollständig wiederholt und erscheint nochmals komplett als Bildanhang des dritten. Dreimal also dieselben 52 Tafelseiten mit 125 Abbildungen – glücklich der Verlag, der so großzügig kalkulieren kann! Dafür hapert es am Text: der größere Teil des zweiten Bandes bleibt ohne zugehörigen Katalog (es sei denn, er wird als Band 5 der *Innsbrucker Beiträge* nachgeliefert), und der vorhandene Text gibt statt angemessener Kommentare und Deutungen der Bilder lediglich spärliche und vielfach nicht ausreichende Nachweise.

Hier ist zu fragen: Wem und wozu nützt eine derartige Publikation? Mit den 1000 Nummern des Katalogbandes kann nur derjenige etwas anfangen, der in der Innsbrucker Photosammlung mit dem Material selbst arbeitet (da hätte es keines gedruckten Buches bedurft!). Ein Teil der wiedergegebenen Bildquellen, von denen manche unsere Kenntnis der Musikgeschichte durchaus bereichern, stellen zwar einen Wert für sich dar; aber wonach bzw. wofür sind sie ausgewählt? Daß Kunstwerke hohen Ranges neben Mediokrem stehen, liegt in der Natur einer solchen Zusammenstellung; daß aber musikhi-

storisch Aussagekräftiges nicht von Beiläufigem getrennt wurde, daß Wesentliches und völlig Bedeutungsloses wie Kraut und Rüben durcheinanderwuchern, ist ein gravierender Mangel. Welchen Sinn kann denn eine solche Unternehmung überhaupt haben, wenn nicht zugleich mit dem Sammeln und Vorstellen des Materials seine kunsthistorische Analyse und musikbezogene Interpretation versucht wird? Zufall und Beliebigkeit genügen nicht als Methode, und über die Kriterien, nach denen aus „betrachtungswürdigen Bildwerken“ „das Betrachtenswerteste“ ausgewählt wurde, darf der Leser zumindest ein Wort fordern. Andernfalls handelt es sich um ein mehr oder minder illustratives Bilderbuch zur Musikgeschichte, aber keineswegs um einen „Beitrag zur Musikwissenschaft“.

Fazit: Was der Verlag hochtrabend als „neues Standardwerk für Forschung, Lehre in Hochschulen und Schulen sowie für die Musikpraxis“ ankündigt, was gar „mit Unterstützung der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich“ gedruckt wurde, wäre besser in dieser Form nicht erschienen. Wenn Gottfried Benns Feststellung zutrifft, gut gemeint sei das Gegenteil von Kunst, so gilt das für die Wissenschaft allemal.

(März 1983)

Volker Scherliess

*Musik der 50er Jahre. Mit Beiträgen von Albrecht DÜMLING, Gottfried EBERLE, Hartmut FLADT, Rita von der GRÜN, Hans Werner HENZE, Niels Frédéric HOFFMANN, Hans-Klaus JUNGHEINRICH, Hans-Günter KLEIN, Dorothea KOLLAND, Hubert KOLLAND, Ulrich KURTH und Bernd MEURER. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Dietrich STERN. Berlin: Argument-Verlag (1980). 190 S. (Argument-Sonderband. AS 42.)*

Es ist immer leichter, im Nachhinein die Geschichte zu kritisieren, anstatt konstruktiv aus deren Fehlern zu lernen und es für unsere Zeit besser zu machen. Nicht allzu tief schürfende Kritik an der Musikgeschichte der 50er Jahre zieht sich durch die meisten Beiträge dieser Schriftensammlung von sechs promovierten Musikwissenschaftlern, drei Doktoranden der Musikwissenschaft, einem Professor, einem Feuilletonredakteur, zwei Komponisten und einer Studentin. „Über die Autoren“ (S. 190) läse sich

eher belustigend, wenn die Ansammlung von Fakten nicht so traurig wäre. Mitgliedschaften in der GEW, in der ÖTV, in der RFFU oder im Hanns-Eisler-Chor, Berlin (West), hält man für wichtige biographische Facts und hebt damit so bieder das „Links-Sein“ heraus. Man merkt die Absicht und ist verstimmt, liest man das Editorial (Hrsg. Dietrich Stern) oder auch den Aufsatz über die Alltagskultur (Meurer), daß man jedem, der das Büchlein zur Hand nehmen möchte, eher raten möchte, es von hinten nach vorn zu lesen. Da finden sich doch (von hinten nach vorn) einige recht aufschlußreiche Exkurse: über Neubayreuth (Hubert Kolland), die intensive Befragung der künstlerischen Persönlichkeit Wieland Wagners und des Problems Bayreuth nach Hitler.

Hans-Günter Klein leistet eine Fleißarbeit über die Zusammenstellung aller nach 1945 erstaufgeführten Opern in den 50ern, mit vielen Einschränkungen und einem leider großenteils oberflächlichen Kommentar. Ein retrospektives Interview mit Hans Werner Henze (Hubert Kolland), ein persönlicher Blick zurück von Niels Frédéric Hoffmann, Bemerkungen von Hanns Eisler und Hartmut Fladt (*Gegen die Dummheit in der Avantgarde-Musik*) heben Aspekte hervor, die im Gesamtbild dieser Zeit genauso einen Beitrag leisten wie Ulrich Kurths fundierter Artikel *Als der Jazz ‚cool‘ wurde* und Jungeinrichs Zeilen zu einer *Darmstädter Nebenströmung*. Eine falsche Überschrift führt den Leser von Gottfried Eberles Beitrag (*Die Götter wechseln, die Religion bleibt*) in die Irre. Er beschreibt weniger den Überblick der *Neuen Musik in Westdeutschland nach 1945*, sondern verharret allenfalls im Überlegungsansatz, der seine Berechtigung hat. Faktenreich blättert Dorothea Kolland die Annalen der „Jungen Musik“ der 50er Jahre auf, den Aspekt der Musikpädagogik, der in den meisten Abhandlungen sowieso zu kurz kommt.

Insgesamt ein zwiespältiger Eindruck, der bei manchem Autor Scheuklappen vermuten und Standpunkte verbalisieren läßt, die aus dem Blick der 80er Jahre mit der Kenntnis der Vergangenheit zu unvermittelt sind und oft auch im luftleeren Raum stehen. Vor allem das Problem des Nazismus wird nicht mit der geforderten Souveränität bewältigt. Läßt sich wirklich vertreten, daß das „Darmstadt“ der 50er Jahre, sicher mit all seinen Nebenwirkungen, so völlig falsch war, daß die Musikentwicklung – die ihren Gang nehmen



mußte – getragen von den Namen Stockhausen, Boulez, Cage und wie sie alle hießen, so völlig unbeachtet und unterbelichtet behandelt, eher noch verzerrt unter den Teppich gekehrt wird und kaum Erwähnung findet? Ideologie ist schon recht und z. T. auch überzeugend (s. o.), aber mit ein bißchen mehr Objektivität wäre mehr gewonnen.

(Juli 1982)

Andreas von Imhoff

*KARL SCHÜTZ: Musikpflege an St. Michael in Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1980. 172 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 20.)*

Zur Erforschung der Kirchenmusik in Wien hat Karl Schütz mit seiner quellenkundlich gründlichen Arbeit über die Musikpflege an St. Michael einen wichtigen Beitrag geleistet. Der Verfasser verweist damit auf ein beachtliches Quellenmaterial, das noch heute – derzeit ist es im Besitz der Salvatorianerpatres – umständehalber schwer zugänglich ist. Das Archiv wurde in seinem heutigen Zustand von den Patres Barnabiten zu Beginn des 17. Jahrhunderts eingerichtet und ist infolge von Brandkatastrophen und teils unsachgemäßer Behandlung nicht mehr vollständig erhalten. Die Quellen des Klosterarchivs, darunter Raittbücher, Magistralien und Diarien, sind aber auch entsprechend der bewegten Geschichte der Kirchenmusik in St. Michael unterschiedlich gut überliefert. Während aus der Frühzeit der Kirche (1221–1330) keine Nachrichten vorliegen, das 16. Jahrhundert und das 19. Jahrhundert ab 1833 bis zur Übernahme durch die Patres Salvatorianer (1923) dokumentarisch nur sehr spärlich bzw. überhaupt nicht vertreten sind, ist die Quellenlage für das 17. und 18. Jahrhundert sehr gut.

Die Arbeit von Schütz enthält Informationen zur Musizierpraxis, über Kantoren, Schulmeister der Michaelerschule, Chorschüler und Organisten, die der Verfasser in den Kontext der allgemeinen Geschichte und der der Musik Wiens zu stellen sucht. Der historische Abriss ist dabei in mehrere Kapitel gegliedert: Von der Entstehung bis zum Beginn der Raittbücher; Die Periode der Raittbücher; Renaissance, Reformation und Verfall; Barock, Aufklärung – Aufstieg

und Niedergang; Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Eine erste Nachricht über einen Schulmeister und Organisten liegt aus dem Jahre 1433 vor. Im 16. Jahrhundert, eine Zeit des künstlerischen Verfalls, dürfte die Blütezeit der Hofkapelle kaum Auswirkungen auf St. Michael gehabt haben (S. 18). Erst die Gegenreformation mit dem Einzug der italienischen Patres Barnabiten brachte einen neuen künstlerischen Höhepunkt und eine enge Zusammenarbeit mit der Hofkapelle, vor allem mit deren italienischen Mitgliedern.

Als erster Kapellmeister erscheint Giovanni Giorgio [nach Schütz wohl Valentini], der als Hofkapellmeister ab 1629 offensichtlich nur mehr nebenbei an St. Michael tätig war. Diese Entwicklung hielt an bis zur Wiener Hochklassik und gerade für diese Periode kann Schütz eine Menge von Musikern nachweisen, deren Biographien allerdings größtenteils noch erforscht werden müßten. So wurde St. Michael, nun neben St. Stephan und St. Augustin dritte Hofpfarre, ein maßgeblicher Faktor in der Wiener Musikgeschichte (S. 21). Für die Jahre 1655 bis 1674 unterrichtet ein eigenes Musikantenbuch über Namen und Daten der Musiker sowie über außerordentliche musikalische Ereignisse (S. 27 ff.). Im 18. Jahrhundert erhielt die Kirchenmusik in St. Michael unter J. M. Spazierer (gestorben 1729) neue Impulse durch die Gründung der Divina-Grazia-Bruderschaft und die Cäcilienkongregation der Hofmusiker. Neben Italienern und Spaniern fanden nun die Mährer eine neue Heimat an der Kirche. Die Kirchenmusik orientierte sich zunächst an den Wiener Klassikern, bis diese Entwicklung durch die Reformen Josefs II. beendet wurde und im 19. Jahrhundert mit dem Cäcilianismus eine neue Stilperiode und eine neue Einstellung zur Liturgie einsetzte.

Einen ausführlichen Einblick gibt Schütz auch in das für die Kirchenmusik an St. Michael bedeutende Wirken der Bruderschaften und Kongregationen. Über die älteste, die St. Nicolai- oder Spielgrafen-Musikbruderschaft sind nur wenige Dokumente erhalten. Die Akten der Mährischen Landgenossenschaften fehlen gänzlich. Ausführlich sind die Dokumente, die die Tätigkeit der beiden oben genannten Kongregationen sowie der Corpus-Christi-Bruderschaften und der englischen St. Michaels-Bruderschaft belegen. Zur Cäcilienkongregation der Hofmusiker gibt es zeitlich in etwa parallel liegende Grün-

dungen in Rom und anderen Städten, so etwa in München. Weitere Kapitel der Arbeit von Schütz handeln von Glocken und Orgeln, von Chorregenten und Organisten, deren Namen in Tabellen zusammengestellt sind. Die Ausführungen sind mit einem umfangreichen Quellenanhang belegt; ein gesonderter Überblick betrifft die Orgelakten, die die besondere Aufmerksamkeit des Verfassers auf sich gezogen haben.

Neben dem Klosterarchiv mit seinem umfangreichen Aktenmaterial, u. a. auch zur allgemeinen Geschichte von St. Michael, ist ein ansehnliches Notenarchiv erhalten geblieben, das nach Aussage von Schütz allerdings erst geordnet werden muß. Derzeit ist es provisorisch im Archiv der Salvatorianer untergebracht. Schütz berichtet, daß er unter dem Material befremdlicherweise keines der gängigen Werke der Wiener Klassiker gefunden habe (S. 114). Neben zwei Kisten mit Proprien und einzelnen Orgelstücken (Drucke und Handschriften) sei ein größerer Notenbestand aus dem Nachlaß Doubrava erwähnenswert, von dem sich ein weiterer Teil heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindet. Die Handschriften stammen größtenteils aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Schütz gibt auch den Katalog (ca. 1862) wieder, der über den Sollbestand – die älteren Manuskripte ausgenommen – informiert. Hier tauchen die Namen der Wiener Klassiker und unbekannter Komponisten lokaler Provenienz auf. Leider sind die Angaben etwas dürftig, so daß vielfach eine Identifikation der Werke schwierig ist. Die von Schütz geforderte Sichtung und Katalogisierung des Bestandes wäre eine begrüßenswerte Ergänzung der vorliegenden verdienstvollen Arbeit.

(März 1982)

Siegfried Gmeinwieser

**HELGA SCHOLZ-MICHELITSCH:** *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia. Wien: Wilhelm Braumüller 1980. 109 S., 21 Abb.*

Den beiden thematischen Katalogen der Klavierwerke und der Orchester- und Kammermusikwerke Georg Christoph Wagenseils (= *Tabulae Musicae Austriacae* 3 und 6) folgte 1980 noch ein bebildeter Textband, der Leben und Werke dieses Hofkomponisten und Hofklaviermeisters

der Kaiserin Maria Theresia beschreibt, wertet und einzuordnen versucht. Grundlage des Bändchens ist die maschinenschriftliche Dissertation der Autorin *Georg Christoph Wagenseil als Klavierkomponist. Eine Studie zu seinen zyklischen Soloklavierwerken*. Wien 1967. 1. Teil. Auf knapp 60 Textseiten werden ohne Kapiteltrennung zunächst die genealogischen Verbindungen der Familie Wagenseil, dann Geburt und musikalischer Werdegang Georg Christoph Wagenseils bis zu seiner Anstellung als Hofkomponist im Jahre 1742 dargelegt. Dabei wird schon sein geistliches Vokalmusikwerk untersucht. Es schließt sich, zusammen mit der Schilderung des weiteren Lebenslaufs, ein Überblick über Wagenseils Operschaffen und eine Würdigung seiner Tätigkeit als Klavier- und Kompositionslehrer an.

Eine Charakterisierung des Instrumentalstils anhand von Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, die auch auf Fragen der Wagenseilschen Instrumentation eingeht, beendet den Textteil. Die gestraffte und konzentrierte Darstellung erweitert durch Hinzunahme der Vokalwerke den Blickwinkel gegenüber der Dissertation, geht aber nicht über den inhaltlichen Rahmen des Artikels *Wagenseil* in der *MGG* (Bd. 14, 1968, Sp. 68–74) hinaus, deren Verfasserin ebenfalls die Autorin ist. Der Wert der Publikation liegt darin, daß sie eine Fülle von Dokumenten der Wagenseilforschung und der Wiener Frühklassik leicht zugänglich macht und die oben genannten Veröffentlichungen mit zusätzlichen Informationen ergänzt. Dies geschieht in einer überaus ansprechenden Form: Man findet hier Bildnisse der kaiserlichen Familie, Faksimiles von gedruckten Titelblättern (mit Widmungen), Seiten von Partituren und Stimmen in zeitgenössischen Kopiaturen, Faksimiles autographischer Notenblätter, Handschriften und einige Notenbeispiele, die aus den thematischen Katalogen übernommen wurden. Urkunden (Dekrete, Testamente, Inventare, Rechnungen und Tauf-, Heirats- und Sterberegister), Briefe, Chroniken und Zeitungsartikel, die teils im Text, teils in den Anmerkungen auszugsweise, häufig jedoch vollständig zitiert sind, zeugen vom großen Fleiß und dem wissenschaftlich sorgfältigen Vorgehen der Autorin. In den Anmerkungen dürfte das umfangreiche Verzeichnis der Wagenseilschen Kompositionen in Original- und Frühdrucken, aufgeschlüsselt nach Druckorten, Interesse hervorrufen. Li-

teraturverzeichnis und Personenregister runden eine Schrift ab, die, nicht zuletzt wegen ihrer verständlichen und klaren sprachlichen Darstellungsweise, auch dem interessierten Laien empfohlen werden kann.

(Juni 1982)

Ulrich Mazurowicz

*MANTLE HOOD: The Evolution of Javanese Gamelan, Book I, Music of the Roaring Sea. Wilhelmshaven: Edition Heinrichshofen-New York: C. F. Peters Corporation (1980). 229 S., 8 Abb. (Pocket-books of Musicology. 62.)*

Im vorliegenden Band, dem ersten Teil einer Taschenbuch-Trilogie, wird der Versuch einer Rekonstruktion über die Entstehung javanischer Gamelan-Musik unternommen – vor einem nicht ganz stichhaltigen soziologischen (weil tautologischen) Hintergrund: „Javanese music is what it is, can only be what it is, because Javanese society is what it is“ (S. 14). Es wird die kulturelle Situation Javas aufgrund von Triebkräften beschrieben, die in ihrer historischen Abfolge relativ genau zu fixieren sind.

1) *Abangan*, „beginning many millenia B. C. as neolithic societies migrating from Indo-China to Indonesia“, bezeichnet religiöse Strömungen unsichtbarer Geister, die alle und alles umgeben,

2) *Priyayi*, „beginning in the 1st century A. D.“, ist geprägt von religiösen Einflüssen Indiens, i. e. die sogenannte Hindu-Javanische Periode,

3) *Santri* kommt im 14. Jahrhundert auf, und, von Einflüssen des Islam geprägt, könnte eine Verbindung zu Çailendra (vgl. S. 162; = salendro?) in Betracht gezogen werden. Sollen das die Vergleichenden Sprachwissenschaftler eruieren.

4) Seit dem 16. Jahrhundert bestimmen schließlich die westlichen Einflüsse vor allem Portugals und der Niederlande kolonialistische Praktiken und ihre Folgen.

Dem historischen Überblick folgt ein ethnologisch ausgerichteter Orientierungs-Kurs über Sitten und Gebräuche im heutigen Indonesien, eine Betrachtung, die Akkulturationsprozesse nicht verschweigt.

Endlich (S. 55) die letzte Einleitung zu diesem Buch, die prähistorische Beschreibung, jene Mutmaßung zu dem Thema „when an advanced Bronze Age was abruptly introduced to the neolithic societies of Indonesia“. Dieses Drama, das um 300 v. Chr. mit der Wucht einer antiken

Tragödie anzuheben scheint, wird auf 68 Seiten in der Manier eines flotten Jugendromans erzählt. Ureinwohner sind Naturkatastrophen ausgesetzt, „the rain stopped as suddenly as it had begun“, Donner kommt von See her – music of the roaring sea! Des Rätsels Lösung: Acht Bronze-Gongs, auf Schiffen verstaut, erzeugen eine Art Dreiton-Heterophonie. Und zwischendrin immer wieder der penetrante Erzählton von Trivilliteratur: „His shoulder was painful, but the bleeding had begun to stop.“

Als schließlich dieses Gamelan-Set, dieses Geschenk des Himmels und der See, an Land ist, erhält es den würdigen Namen „His Royal Excellence the Venerable Music-of-the-Sky“. Und noch heute, so endet die Story, wird an Feiertagen in Jogyakarta ein Dreiton-Gamelan gespielt, das als „Kangdjeng Kjai Guntur Laut“, „His Royal Excellence the Venerable Roaring Sea“, fortlebt. Wer über lange Passagen der Legendenbildung eine unzumutbare Fülle von Druckfehlern in Kauf zu nehmen bereit ist (gibt's denn bei uns wirklich keine Herausgeber und Lektoren mehr, die über solide Englischkenntnisse verfügen?), wird am Ende des Bandes entschädigt durch selbst- und quellenkritische Aufarbeitung des Erzählten.

Mantle Hood stützt sich hier gewissenhaft auf die seriösen Forschungen etwa eines Franz Heger (*Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien*, Leipzig 1902). Während Hood, dieser „Ethnomusicologist“, noch vor gut zehn Jahren bekannte: „comparative musicology? I no longer understand the term“ (was ich seinerzeit auch gegenüber deutschen Apologeten einer verschwommenen „Musikethnologie“ zu kritisieren wagte), verheißt er heute: „Book III ... suggests a thesis that in principle applies to all the gong-chime cultures of Southeast Asia, court orchestras of East Asia and, for future comparative consideration, to musically ‚stratified‘ ensembles found in other parts of the world, such as Mexico and Africa, and, in other times, such as medieval Europe“. Das ist doch ein Wort! Oder?

(August 1982)

Jens Peter Reiche

*Glottometrika 3. Edited by Wolfhart MATTHÄUS. Mit Beiträgen von Gabriel ALTMANN, Moisei G. BORODA, Erik FISCHER, Rüdiger GROTHJAHN, Ludek KOLMAN, Wolfgang MARX, Wolfhart MATTHÄUS, Jan ŘEHÁK,*

Blanka ŘEHÁKOVÁ, W.-D. SCHÄFER, T. H. STOFFER, G. STRUBE, J. WILDGRUBER. Bochum: Studienverlag N. Brockmeyer 1980. 238 S., Abb., Tab. (*Quantitative Linguistics*. Vol. 5.)

In dem Sammelband werden mathematisch-statistische, linguistische und für die Musikwissenschaft relevante Fragen abgehandelt. Zwei der Beiträge sind direkt musikbezogen: der umfangreiche Artikel von M. G. Boroda über *Häufigkeitsstrukturen musikalischer Texte* mit anschließenden Diskussionsbeiträgen von G. Altmann, E. Fischer, W.-D. Schäfer, J. Wildgruber sowie M. G. Boroda, und die Bibliographie von T. H. Stoffer und M. G. Boroda zur *quantitativ-statistischen und algebraisch-formalen Analyse musikalischer Strukturen*.

Seit gut zehn Jahren befaßt sich M. G. Boroda am Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstwissenschaft des Staatlichen Konservatoriums zu Tbilisi mit der Erforschung der Struktur von Elementenwiederholungen in „musikalischen Texten“. Zur Analyse von Musikstücken des 18. bis 20. Jahrhunderts (J. S. Bach bis Kabalewskij) nach quantitativ-statistischen Methoden verwendet er das F-Motiv (formales Motiv) als Elementareinheit. Das F-Motiv hat eine variable Länge (1–5 Notenwerte) und wird bestimmt durch die relative Länge der Notenwerte bzw. den metrischen Stellenwert im Taktschema. Ein neues F-Motiv beginnt, wenn einem längeren ein kürzerer Notenwert folgt bzw. wenn bei gleichen Notenwerten ein Taktschwerpunkt erreicht wird.

Die Analysen ergeben vor allem, daß ein direkter Zusammenhang zwischen der Länge eines Musikstückes und seinem Inventar an F-Motiven dem in der Linguistik angewandten Zipf-Mandelbrotschen Gesetz folgt, mit Ausnahme der Dominanz des zweimaligen Auftretens eines F-Motives zuungunsten des ein- und dreimaligen Auftretens. Obwohl gerade das zweite Ergebnis durchaus einleuchtend zu sein scheint (es deckt sich mit der Forderung nach Symmetrie und Periodenbildung zumindest in der Musik der Klassik), wird in den Diskussionsbeiträgen nachhaltige Kritik laut, zum einen, weil die Mandelbrotsche Begründung des Zipfschen Gesetzes selbst für rein linguistische Zwecke nicht ausreicht (G. Altmann, S. 71), ferner, weil das Segmentierungsverfahren nicht nach auch musikalisch relevanten Sinnzusammenhängen erfolgt (E. Fischer, S. 72), und weil neben der rhyth-

misch-metrischen Dimension weitere wichtige Dimensionen der Musikstücke bis hin zur Klangfarbe unberücksichtigt bleiben (W.-D. Schäfer, S. 74). Boroda stellt sich dieser Kritik und verweist u. a. darauf, daß „die F-Motiv-Segmentierung ... auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Mikrogliederung beruht, die uns meistens nicht bewußt werden“ (S. 89). Kein Wunder, daß die herkömmliche Musikwissenschaft statistisch-quantitativen Analysen von Kompositionen solange skeptisch gegenübersteht, wie der Erkenntniswert der Ergebnisse – von Verfahrensfragen zum methodischen Vorgehen einmal ganz zu schweigen – derart im Ungewissen bleibt.

Damit beantwortet sich auch die von T. H. Stoffer und M. G. Boroda zu Beginn ihrer verdienstvollen, wenn auch nicht vollständigen *Bibliographie zur quantitativ-statistischen und algebraisch-formalen Analyse musikalischer Strukturen* erhobene Frage, warum das Mißtrauen der Musikwissenschaftler gegenüber „Mathematisierungstendenzen“ in ihrem Fach derart „globaler Art“ (S. 198) sei.  
(September 1981)

Helmut Rösing

GUILLAUME MORLAYE: *Oeuvres pour le Luth*. Édition, transcription, étude critique par Michel RENAULT. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1980. XLVII, 221 S. (*Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung*.)

Die Ausgabe wird durch eine Biographie des Lautenisten, Kaufmanns und Herausgebers von Lauten- und Gitarrenmusik Guillaume Morlaye eingeleitet. In der anschließenden Liste der Konkordanzen sind außer der Quelle der Vokalmodele auch andere Instrumentalfassungen für Laute und andere Instrumente sowie abweichende Bearbeitungen der gleichen Tanzmelodien angeführt. Es folgt eine Untersuchung der Lautenkompositionen, die Morlaye veröffentlichte.

Der Notenteil, der sämtliche 63 Stücke des *Premier, Second und Troisième Livre de Tablature de Leut* (Paris 1552, 1558) in Tabulatur und Übertragung bringt, umfaßt 11 Fantasien, 27 Vokalbearbeitungen für Laute solo (4 Motetten, 19 Chansons, 2 Madrigale, 2 Frottolen) und 25 Tänze (9 Pavanen, 16 Galliarden). Als Komponisten der Vokalmodele werden genannt oder konnten ermittelt werden Arcadelt (9 Sätze),

Ebram (1), Hesdin (1), Janequin (1), Lupus (3), Magdelain (1), Mithou (2), Mornable (1), Olivier (1), Pieton (1), Tromboncino (1), Verdelot (1). Dreizehn Stücke entnahm Morlaye aus Tabulaturen italienischer Lautenisten und spanischer Viuhelisten und übertrug sie in die französische Lautentabulatur: eine Fantasie (Recercario quarto) von Julio da Modena, intavoliert von Joan Maria da Crema (1548), drei Fantasien von Luys de Narvaez (1538), zwei Motetten-Intavolierungen von Enriquez de Valderrabano (1547), zwei Madrigal-Intavolierungen von Francesco Vindella (1546), fünf Tänze von Pietro Paulo Borrono da Milano (1546, 1548). Morlaye geht mit einer gewissen Freiheit vor. So füllt er Akkorde auf oder verdoppelt sie. In den Tänzen Borronos sind die Diminutionen sowie gewisse Akkordbrechungen leicht abgeändert. In drei Pavanen ist der mit „altro modo“ bezeichnete stärker diminuierte zweite Teil weggelassen. Die zwei Motetten koloriert Morlaye stärker als Valderrabano.

In den meisten Fantasien Morlayes wechseln drei verschiedene Satzweisen miteinander ab: der imitative Kontrapunkt, der freie Kontrapunkt und akkordischer Satz. Nur Fantasie VIII entbehrt der Imitationen. Den Abschluß der Fantasien VI und XI bildet eine vollständige Reprise. Zwei Stellen in der Fantasie X finden sich wörtlich in der zweiten Fantasie von Jean Paul Paladin (Lyon 1553/1560) wieder. Fantasie VII enthält Entlehnungen aus der Fantasie XII von Albert de Rippe (vgl. J. M. Vaccaro, *Oeuvres d' A. de Rippe* I, Paris 1972, S. 77).

Von den 23 polyphonen Vokalmodellen, die Morlaye für die sechschörige Laute in *G* intavolierte, transponierte er dreizehn, und zwar acht in die große Untersekunde, je zwei in die Unterquart und Unterquint, eines in die kleine Oberterz. Neun sind so transponiert, daß die tiefste Note des Vokalsatzes auf den tiefsten Chor *G* der Laute zu liegen kommt. Durch das Tiefertransponieren wird ein hohes Lagenspiel vermieden. Die Note *F*, die öfter in einer Motette vorkommt, ist in die höhere Oktave gelegt. In zwölf Bearbeitungen von Vokalmodellen begnügt sich Morlaye, die vier Stimmen wiederzugeben und sie nur mäßig zu diminuieren. Wörtlich übertragene und diminuierte Takte wechseln miteinander ab. Oft stehen die Diminutionen bei Kadenzen und überbrücken Pausen. In den Vokalbearbeitungen, in denen Diminutionen vorherrschen und die für

geübte Lautenisten bestimmt sind, werden entweder vornehmlich die Oberstimme oder alle Stimmen mit kleineren Notenwerten umspielt, mitunter kreuzen auch die Diminutionen die Stimmen. Der Herausgeber bringt den auf ein Doppelsystem notierten originalen Vokalsatz, wenn er ermittelt werden konnte, der in dreizehn Fällen der Intavolierung gemäß transponiert ist, jedoch ohne den Gesangstext.

Der Satz der meisten Tänze ist homophon. Akkorde, die auch gebrochen werden, wechseln mit einer einzigen diminuierten melodischen Linie, die vornehmlich die Oberstimme bildet, manchmal auch die anderen Stimmen durchbricht. Hemiolen gestalten den Rhythmus der Galliard reizvoll. Oft werden Teile der Tänze gleich variiert. Besonders kunstvoll ist Pavane Nr. 7 gearbeitet, die auf einem polyphonen Modell beruht.

Die Übertragung ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt, wenn auch hin und wieder einzelne Töne aus technischen Gründen nicht so lange ausgehalten werden können, wie sie notiert sind. Die rhythmischen Werte sind auf den vierten Teil verkürzt. Die Stellung der Taktstriche (Tabulaturstriche), die häufig abweichend von unserem heutigen Gebrauch gesetzt sind, ist korrigiert. Die Tabulatur ist besser als in den bisherigen Bänden der Reihe zu lesen, da etwas größere Typen verwendet wurden.

(März 1982)

Hans Radke

## Diskussionen

Zum Bericht von Detlef Gojowy über den XIII. Kongress der *IGMW* (*Mf* 36, 1983, S. 96–97).

Aus dem letzten Satz von Herrn Gojowys Bericht über den Straßburger Kongreß der *IGMW* könnte der Eindruck entstehen, die leider unzulänglichen Kontakte der *IGMW* zu den musikwissenschaftlichen Kollegen in der Sowjetunion seien deshalb so unzulänglich, weil die *IGMW* es an Aktivität habe fehlen lassen. Nach Rücksprache mit Herrn Kollegen Gojowy, der mich freundlicherweise zu dieser Stellungnahme ermutigt hat, möchte ich (als bis zum Straßburger Kongreß amtierender Präsident der *IGMW*) darauf hinweisen, daß es seit vielen Jahren, auch und gerade während der Präsidentschaft der Kollegen Kurt von Fischer und Eduard Reeser, an Versu-

chen seitens der *IGMW* zur Intensivierung der Kontakte nicht gefehlt hat. Leider haben diese Versuche bisher nichts in Bewegung gebracht. Das ist natürlich kein Anlaß, nicht weiterhin alles nur Mögliche zu versuchen, im Interesse der *IGMW* und der Kollegen in der Sowjetunion und zum Vorteil beider Seiten.

Ludwig Finscher

\*

In *Mf* Jahrgang 35 (1982), S. 114, war Hubert Unverricht nach der Rezension eines Buches von Constantin Floros Zielscheibe persönlicher Angriffe des Autors bis hin zum Vorwurf der „Verfälschung“. Auf S. 25 des laufenden Jahrgangs wirft derselbe Autor mir nach einer durchaus sorgfältigen Auseinandersetzung mit einer anderen seiner Schriften u. a. „Lust am Widerspruch“ vor. Da immerhin die These nicht mehr wiederholt wird, Schumanns Deutung des jungen Brahms als „Messias“ trage „religiöse Züge“ und sei im Sinne „der zentralen Aussage des jüdisch-christlichen Messianismus“ zu verstehen, gegen die sich meine Ausführungen richteten, erübrigt es sich insofern, dazu erneut Stellung zu nehmen.

Bedenklich dagegen wird es, wenn allgemein akzeptierte musikgeschichtliche Sachverhalte, wie man sie in einer zusammenfassenden Darstellung notwendigerweise wiederholen muß, als alleiniges geistiges Eigentum von dem rezensierten Autor reklamiert und daraus Plagiatsvorwürfe abgeleitet werden. Ich stelle demgegenüber fest: mein von Herrn Floros so inkriminierter Aufsatz entstand Anfang 1980 und wurde im April 1980 als Vortrag vor der Schumann-Gesellschaft Düsseldorf gehalten. In die *Brahms-Studien* 4 kam er im Austausch gegen einen anderen, der aus verlagsrechtlichen Gründen erst nach Erscheinen der englischen Fassung publiziert werden durfte. Dazu wurde er während des Drucks um die Passagen über das inzwischen erschienene Buch von Constantin Floros erweitert, das ich am 26. Januar 1981 von der Schriftleitung der *Musikforschung* erhalten hatte, also rund ein Jahr nach Abfassen meines Textes.

Man sollte im wissenschaftlichen Bereich tunlichst nicht fahrlässig mit Plagiatsvorwürfen umgehen. Werden sie irrigerweise dennoch öffentlich erhoben, sollte es zumindest in einem derartig eindeutig belegbaren Fall im Interesse der Umgangsformen wissenschaftlicher Diskussionen Wege geben, sie wieder aus der Welt zu schaffen.

Siegfried Kross

## Eingegangene Schriften

Besprechung vorbehalten

A Melodic Index to Haydn's Instrumental Music. A Thematic Locator for Anthony van Hoboken's Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Vols. I and III by STEPHEN C. BRYANT and GARY W. CHAPMAN. Foreword by Jan LARUE. New York: Pendragon Press 1982. XVII, 100 S. (Thematic Catalogues No. 8.)

Arti Musices Nr. 13/1982. Croatian Musicological Review. Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music. Zagreb: Institute of Musicology 1982. 98 und 200 S.

Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs ‚Johann Sebastian Bach‘ an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard SZESKUS. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel (1982). 278 S. (Bach-Studien 7.)

WALTER BLANKENBURG: Einführung in Bachs h-moll Messe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/ Kassel-Basel-London: Bärenreiter Verlag 1982. 110 S., Abb., Notenbeisp.

BARRA BOYDELL: The Crumhorn and other Renaissance Windcap Instruments. A Contribution to Renaissance Organology. Buren: Frits Knuf 1982. 458 S., Abb., Notenbeisp.

CHRISTOPHER BUNTING: *Patinages*. Piano and Cello. Cambridge-London etc.: Cambridge University Press (1982).

CHRISTOPHER BUNTING: *Essay on the Craft of ‚Cello-Playing: 1) Prelude, Bowing, Coordination; 2) The left hand.* Cambridge: Cambridge University Press (1982).

DIETRICH BUXTEHUDE: *Sämtliche Suten und Variationen für Klavier/Cembalo.* Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1980). 136 S.

The Byrd Edition. Volume 10 b. The English Services II (The Great Service). Edited by Craig MONSON. London: Stainer & Bell (1982). IX, 159 S.

Colloquium. Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Laaber: Arno Volk-Laaber Verlag 1982. 461 S., zahlreiche Notenbeisp.

(*Analecta Musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 21.)

Cross-Cultural Perspectives on Music. Edited by Robert FALCK und Timothy RICE. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press (1982). 189 S., Notenbeisp.

Carl DAHLHAUS/Helga de la MOTTE-HABER (Hrsg.): Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaiion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buschner (1982). IX, 367 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10.)

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Bal-laden. Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv. Siebenter Teil. Hrsg. von Jürgen DITTMAR und Otto HOLZAPFEL. Freiburg i. Br.: Verlag des Deutschen Volksliedarchivs 1982. 230 S.

Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und dem Beethoven-Archiv Bonn, hrsg. von Martin STAEHE-LIN. Bonn: Beethoven-Haus 1981. 270 S.

NORBERT DRESSEN: Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 279 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 124.)

Enesciana II-III. Georges Enescu, Musicien Complexe. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania 1981. 247 S.

English Court & Country Dances of the Early Baroque. From MS Drexel 5612. Edited by Hilda GERVERS. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology. Hänssler-Verlag 1982. 71 S. (Corpus of Early Keyboard Music 44.)

Estonian music in the reference phonotheque by Baltic Institute. Stockholm 1980. 27 S.

DAVID FALLOWS: The Master Musician Dufay. London-Toronto-Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd. (1982). 321 S., Abb., Notenbeisp.

KARL GUSTAV FELLERER: Palestrina-Studien. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1982. 385 S., zahlreiche Notenbeisp. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 66.)

Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Jürgen SCHLÄDER und Reinhold QUANDT. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 480 S., Notenbeisp.

CONSTANTIN FLOROS: Verschwiegene Programmusik. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1982. 22 S. (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung. Nr. 34.)

Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-London: Bärenreiter Verlag 1982. VII, 179 S., Notenbeisp.

THRASYBULOS GEORGIADIS: Music and Language. The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass. Cambridge: Cambridge University Press (1982). X, 139 S.

MARIE LOUISE GÖLLNER: Eine neue Quelle zur italienischen Orgelmusik des Cinquecento. Tutzing: Hans Schneider 1982. 165 S. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 3.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Neun Sonaten für ein Soloinstrument und Basso Continuo. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. XV, 60 S. (Stimmen 38 S.) (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 18.)

Histoire de la Musique. La Musique Occidentale Du Moyen Age A Nos Jours. Sous la direction de Marie-Claire BELTRANDO-PARIER. Paris: Bordas (1982). 630 S., Abb., Notenbeisp.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 13, 1982. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator - OOUR Tiskara „Zagreb“ 1982. 134 und 61 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1981/82. Hrsg. von Dagmar DROYSEN-REBER. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH (1982). 240 S., Notenbeisp.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 26. Band 1982 Hrsg. von Konrad AMELN, Waldtraut Ingeborg SAUER-GEPPERT, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1982. X, 264 S.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Register der Beiträge zur Hymnologie in den Bänden 1–25, 1955–1981. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1982. 40 S.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band 10. Hrsg. von Josef KUCKERTZ unter Mitarbeit von Christian AHRENS und Artur SIMON. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982. 110 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH und Jürgen DITTMAR. Siebenundzwanzigster/achtundzwanzigster Jahrgang 1982/83. Festschrift für Lutz Röhrich zum 60. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1982). XXIII. 392 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kát'a Kabanová. Hrsg. von John TYRRELL. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1982). 234 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Leonhard Lechner Werke Band 6: Sacrum Canticum quinque et sex vocum liber secundus 1581. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1982). 176 S.

SILKE LEOPOLD: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 368 S., Notenbeisp.

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONY und Istvan SZELÉNYI. Band 15: Klavier-Versionen eigener Werke I, hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZO. Kassel-Basel-London: Bärenreiter/Budapest: Editio Musica 1982. XVIII, 183 S.

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONY und Istvan SZELÉNYI. Band 16: Klavier-Versionen eigener Werke II, hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZO. Kassel-Basel-London: Bärenreiter/Budapest: Editio Musica 1982. XVI, 194 S.

Gustav Mahler Briefe. Neuauflage erweitert und revidiert von Herta BLAUKOPF. Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1982. 458 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.)

SIEGFRIED MAUSER: Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. IX, 168 S. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik, München, Band 3; zugl. Band 17 der Publikationen des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

JEREMY MONTAGU: Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik. Freiburg-Basel-Wien: Verlag Herder (1982). 136 S., zahlreiche Abb.

Music Analysis. Volume I, Number I. March 1982. Hrsg. von Jonathan DUNSBY. Oxford: Basil Blackwell. 116 S., Notenbeisp.

Musikpädagogische Forschung. Band 3: Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Klaus-E. BEHNE. Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher (1982). 271 S., Abb., Tab.

HARRY OLT: Estonian Music. Tallinn: Peerioidika 1980. 159 S.

FRIEDEMANN OTTERBACH: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1982). 248 S., 101 Notenbeisp., 22 Abb.

Oeuvres de Pinel. Édition et Transcription par Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1982. XLIV, 201 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Recerca Musicològica II, 1982. Bellaterra/Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas 1982. 185 S.

JOHANN ADAM REINCKEN: Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1982). 66 S.

HARVEY SACHS: Toscanini. Eine Biographie. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 506 S., Abb.

IRMGARD SCHEITLER: Das Geistliche Lied im deutschen Barock. Berlin: Duncker und Humblot (1982). 455 S. (Schriften zur Literaturwissenschaft. Band 3.)



Robert Schumann, Tagebücher. Band III: Haushaltbücher. Teil 1: 1837–1847; Teil 2: 1847–1856. Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Leipzig: VEB Verlag für Musik 1982. 956 S. in 2 Bänden

Studi Verdiani 1. Parma: Istituto di Studi Verdiani 1982. 176 S.

HERBERT ULRICH: Deutsche Rezitation und Psalmodie. Versuch einer Standortbestimmung. Luzern 1982. (Ausgaben der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern Nr. 20/1982.)

PETRA WEBER-BOCKHOLDT: Die Lieder Mussorgskijs. Herkunft und Erscheinungsform. München: Wilhelm Fink Verlag (1982). 246 S., Notenbeisp.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 1. November 1983 Dr. Anthony van HOBOKEN, Zürich, im Alter von 96 Jahren. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf bringen.

am 8. November 1983 Professor Dr. Heinrich HUSMANN, Göttingen, im Alter von 74 Jahren. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf bringen.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Dénes BARTHA, Budapest, am 2. Oktober 1983 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Willi APEL, Bloomington/Indiana USA, am 10. Oktober 1983 zum 90. Geburtstag,

Prof. Macario Santiago KASTNER, Lissabon, am 15. Oktober 1983 zum 75. Geburtstag,

Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, am 26. Oktober 1983 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Georg von DADELSEN, Tübingen, am 17. November 1983 zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Francisco Curt LANGE, Montevideo, am 12. Dezember 1983 zum 80. Geburtstag,

\*

Vom 2. bis 5. Oktober 1983 fand in Marburg die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Sie wurde ausgerichtet vom Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universi-

tät Marburg. Zwei Kolloquien waren Johannes Brahms und Anton Webern gewidmet, ein drittes beschäftigte sich mit neuen Entwicklungen in der musikalischen Mittellalterforschung.

In der Mitgliederversammlung am 5. Oktober 1983 wurde der bisherige Vorstand (Professor Dr. Rudolf Stephan, Präsident; Professor Dr. Friedhelm Krummacher, Vizepräsident; Professor Dr. Christoph Hellmut Mahling, Schriftführer; Dr. Wolfgang Rehm, Schatzmeister) wiedergewählt. Zu persönlichen Mitgliedern des Beirates wählte die Versammlung Professor Dr. Anna Amalie Abert (Sprecherin), Professor Dr. Arno Forchert, Professor Dr. Josef Kuckertz, Professor Dr. Helga de la Motte; Professor Dr. Klaus Niemöller. Die Rechnungsprüfer Professor Dr. Horst Heussner und Dr. Jürgen Kindermann wurden wiedergewählt.

Vor den Wahlen hatte die Mitgliederversammlung nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters auf Antrag der Sprecherin des Beirates, der sich in seiner Sitzung am 3. Oktober 1983 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1982 Entlastung erteilt. Sie stimmte auf Antrag des Vorstandes und mit Empfehlung des Beirates einer Erhöhung der Mitgliedsbeiträge um DM 5.– ab 1. Januar 1984 zu.

Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ wird, beginnend mit Heft 1/1984, wieder mit normalem Umfang erscheinen. Die Schlußlieferung des Kongreßberichts Bayreuth 1981 mit Titelei und Inhaltsverzeichnissen wird im Laufe des ersten Halbjahres 1984 gesondert veröffentlicht. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten diese letzte Lieferung kostenlos als Mitgliedsgabe; Abonnenten der Zeitschrift wird sie, ebenso wie die bereits bestellte Einbanddecke, mit Rechnung zugeschickt.

Die Jahrestagung 1984 wird vom 10. bis 13. Oktober in Detmold stattfinden. Geplant sind drei Kolloquien, die sich mit Problemen der Musiktheorie im 17. Jahrhundert (Leitung Professor Dr. Peter Cahn), der Interpretationsanalyse (Leitung Professor Dr. Stefan Kunze) und einem Thema aus dem Bereich der Musikethnologie (Leitung Professor Dr. Josef Kuckertz) befassen werden. Die Versammlung bestätigte schließlich die Gründung einer Fachgruppe „Musikwissenschaft im Studiengang Schulmusik“ (Sprecher Professor Dr. Arnfried Edler).

Professor Dr. Carl DAHLHAUS wurde mit dem Orden Pour le Mérite, Friedensklasse für Verdienste um Wissenschaft und Kunst der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Prof. Dr. Martin STAEHELIN, Bonn, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die C-4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen zum Wintersemester 1983/84 angenommen.

Auf Einladung der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn-Bartholdy“, Leipzig, hat Herr Prof. Dr. Arnold FEIL vom 10. bis 16. November 1983 ein „Internationales Wochenendseminar“ gehalten, das Fragen zum Vokalwerk Franz Schuberts gewidmet war.

\*

Die *Sammlung Herbert Grundmann*, eine größere Kollektion von Musikalien und Musikbüchern, ist unlängst als Dauerleihgabe der Familie des 1981 verstorbenen Bonner Sammlers an das Bonner *Beethoven-Archiv* gekommen. Die besonders wertvollen älteren Bestände, mit zahlreichen Original- und Erstausgaben namentlich zur Klaviermusik der Zeit zwischen 1750 und 1850, wurden in Auswahl in einer vom *Beethoven-Haus* und *-Archiv* in Zusammenarbeit mit der Stadt Bonn vorbereiteten Ausstellung vom 10. September bis 9. Oktober 1983 in Bonn gezeigt; gleichzeitig erschien ein von A.-M. Schmidt bearbeiteter Gesamtkatalog *Die älteren Musikalien*

der *Sammlung Herbert Grundmann im Beethoven-Archiv Bonn* im Druck (Bouvier-Verlag, Bonn).

\*

Die Studiengruppe für Katalogisierung und Analyse von Volksweisen im *International Council for Traditional Music* veranstaltet ihre nächste Tagung vom 21. bis 26. Mai 1984 in Pürgg/Steiermark. Ausrichter ist das Institut für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, A-8010 Graz, Leonhardstraße 15; dort sind auch nähere Auskünfte über die Teilnahme einzuholen.

Die Internationale Schönberg-Gesellschaft beabsichtigt, in der Zeit vom 12. bis 15. Juni 1984 in Wien ihren Zweiten musikwissenschaftlichen Kongreß durchzuführen. Sein Thema heißt *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts*. Es ist vorgesehen, nicht nur speziellere und allgemeinere Referate verlesen zu lassen, sondern auch bestimmte Schwerpunkte, die die Wiener Schule als Ganze betreffen, zu setzen: Fragen der Aufführungstheorie und Aufführungspraxis, Probleme der Zwölftonmethode etc. Vor allem sollte auch dem Werk der heute nur wenig bekannten Musiker, die bei Schönberg, Berg und Webern entscheidende Eindrücke empfangen haben, Beachtung geschenkt werden. Adresse: Internationale Schönberg Gesellschaft, Schönberg-Haus, Bernhardgasse 6, A-2340 Mödling.

\*

Im Europäischen Jahr der Musik 1985 veranstaltet die Gesellschaft für Musikforschung einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Stuttgart (14. bis 20. September 1985).

Das Thema dieses Kongresses lautet: „Bach – Händel – Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart.“

Neben drei Hauptvorträgen sind die folgenden drei Symposia geplant: Heinrich Schütz (Leitung: Professor Dr. Werner Breig und Professor Dr. Stefan Kunze); Georg Friedrich Händel (Leitung: Professor Dr. Ludwig Finscher und Professor Dr. Reinhard Strohm); Johann Sebastian Bach (Leitung: Professor Dr. Friedhelm Krummacher und Professor Dr. Christoph Wolff).

Während die drei Symposia, zu denen von den jeweiligen Leitern eingeladen wird, parallel an drei Vormittagen des Kongresses durchgeführt werden, soll an vier Nachmittagen die Möglichkeit zu Freien Referaten, gebunden an das Kongreßthema: „Alte Musik als ästhetische Gegenwart“, gegeben werden.

Eine verbindliche Anmeldung für die Freien Referate wird bis zum 30. Juni 1984 erbeten. Erwartet wird die gleichzeitige Einsendung eines Abstracts. Schriftliche Anfragen und Anmeldungen an: Gesellschaft für Musikforschung – Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Eine Einladung zur Teilnahme am Kongreß mit genauem Programmablauf wird im letzten Quartal 1984 veröffentlicht.

gez. Ludwig Finscher  
gez. Wolfgang Rehm

Der Programmausschuß

gez. Friedhelm Krummacher  
gez. Rudolf Stephan