

# Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550–1650 Eine Quellenstudie

von Siegfried Gissel, Marburg

## I. Vorbemerkung

In der Literatur der letzten Jahre, die sich mit der Tonartenlehre der Zeit um 1600 beschäftigt, wird bei verschiedenen Autoren die These aufgestellt, daß in den mehrstimmigen Figuralen Sätzen der damaligen Zeit kein Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi besteht und daß der einer Komposition zugrundeliegende Modus nicht durch den Modus der Stimmen Diskant und Tenor bestimmt ist.

In seiner Arbeit *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli* behandelt Wendelin Müller-Blattau die Tonarten der Vokalmusik Giovanni Gabrielis. Er betont in diesem Zusammenhang unter anderem: „Ein Unterschied zwischen authentischen und plagalen Tonarten ist weder bei Gabrieli noch bei Palestrina festzustellen. Die alte, paarweise Bindung von Discantus und Tenor, Altus und Bassus an eine gemeinsame Tonart wird zwar weiterhin von den Theoretikern beschrieben, in der Praxis aber besteht kein Unterschied mehr zwischen Stimmen, die einer plagalen und denen, die einer authentischen Tonart angehören“<sup>1</sup>.

Carl Dahlhaus verteidigt in dem Aufsatz *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*, der sich mit der Arbeit Bernhard Meiers über *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* beschäftigt, seinen Begriff des ‚authentisch-plagalen Gesamtmodus‘ für die Tonarten der mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit. Er hebt diesbezüglich unter anderem hervor: „Zweitens darf man, da die Praxis eine Hierarchie der Stimmen kaum kannte, von einem ‚authentisch-plagalen Gesamtmodus‘ sprechen, der die authentische Variante zusammen mit der plagalen (die eine im Tenor und Sopran, die andere im Baß und Alt) in sich begreift“<sup>2</sup>.

Auch in Carl Dahlhaus' Rezension der genannten Arbeit von Bernhard Meier wird der Terminus ‚authentisch-plagaler Gesamtmodus‘ vom Verfasser wiederholt: „[...] daß es also sinnvoll sei, bei mehrstimmigen Sätzen, deren Gesamtambitus sowohl die authentische als auch die plagale Oktave umfaßt, von einem authentisch-plagalen Gesamtmodus zu sprechen“<sup>3</sup>.

Der vorliegende Aufsatz versucht nun, anhand von Quellenaussagen deutscher Autoren in Musikschriften und in Musikdrucken der Zeit von 1550–1650 darzulegen, daß in mehrstimmigen Kompositionen zwischen authentischen und plagalen Modi differenziert wird und daß der Modus, der in den Stimmen Diskant und Tenor auftritt, verbindlich für

<sup>1</sup> Wendelin Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*, Kassel 1975, S. 11.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*, in: *Mf* 29 (1976), S. 300.

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, Rezension zu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in: *Mf* 29 (1976), S. 355.

den jeweiligen Figuralatz ist. Die Ausnahme von dieser Regel, die in vielstimmigen Kompositionen auftreten kann, wird abschließend anhand von Quellenzitate behandelt<sup>4</sup>.

## II. Zur Modusbestimmung in mehrstimmigen Kompositionen

### 1. Musikschriften

Andreas Raselius weist in dem Traktat *Hexachordvm seu qvaestiones mvsvcae practicae* darauf hin, daß der Modus in den Stimmen Diskant und Tenor liegt, die die erste Stelle in einer Komposition für sich beanspruchen; denn die übrigen beiden, nämlich Alt und Baß, sind die zusätzlichen Stimmen. Selbst die Vernunft sagt es laut (schreit es laut), daß dies so ist:

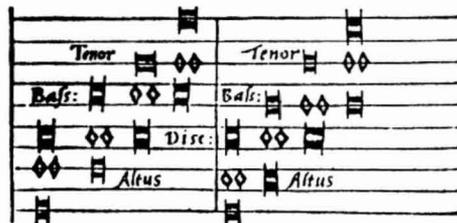
„Quae vero exempla hujus vel alterius modi esse dicentur, ea ex systematibus Discantus ac Tenoris, quae principem locum in πολυφωνία sibi vendicant (nam reliquae duae Altus et Basis accessoriae sunt) talia esse ipsa ratio clamitat“<sup>5</sup>.

In der Schrift *Isagoges musicae* vertritt Cyriacus Schneegaß die Meinung, daß in einer Komposition der authentische mit seinem plagalen Modus vermischt wird (und umgekehrt), wobei jedoch der eine von ihnen dominiert und der andere sich damit unterordnet. Die Führung übernimmt hierbei der Modus der Diskant- und Tenorstimme, und in der untergeordneten Stellung befindet sich der Modus, der in der Alt- und Baßstimme liegt:

„In compositis cantionibus quilibet Authentica cum suo Plagio, et vice uersa Plagiarius cum Authentica, propter Quintae et Quartae communionem καὶ συνέχειαν prorsus commiscetur, ita tamen ut alter illorum dominetur, et alter subseruiat. Ille scilicet potissimum in Discanto & Tenore: hic in Alto & Basso“<sup>6</sup>.

Johannes Magirus betont in der *Artis mvsvcae*, daß in einer Komposition die verwandten Stimmen Baß-Alt und Tenor-Diskant durch den gleichen Ambitus und die gleiche Quint-Quart-Disposition gekennzeichnet sind. Das Stimmenpaar Tenor-Diskant urteilt jedoch über den Modus des Satzes. Ein entgegengesetzter Modus ist in den benachbarten Stimmen Baß-Tenor und Alt-Diskant zu finden wegen der verschiedenen Oktaven, Ambitus und Quint-Quart-Dispositionen. Zur Veranschaulichung fügt Johannes Magirus zwei Notenbeispiele hinzu:

„De Modis in compositione vocum spectandis. Modus compositionem vocum certo ambitu & Mediatione regit: Estque in vocibus idem, vel diuersus. Idem est in vocibus eodem octauae ambitu & mediatione inuicem cognatis. Cognatae voces sunt: Bassus & Altus: Tenor & Discantus; Ex harum duarum vocum partibus, de modo cantus fit iudicium.“



<sup>4</sup> Der Verfasser bezieht sich in diesem Aufsatz auf die Arbeit von Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, und auf die eigene Arbeit *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600*, Kassel 1983. Außerdem werden noch andere als die dort ausgewerteten Quellen als Belege zitiert.

<sup>5</sup> Andreas Raselius, *Hexachordvm seu qvaestiones mvsvcae practicae*, Nürnberg 1589, Cap. VI.

<sup>6</sup> Cyriacus Schneegaß, *Isagoges musicae*, Erfurt 1591, Lib. II, Cap. VIII; vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 43f.

[...] Modus diuersus est in vocibus diuerso octauarum & ambitu & mediatione vicinis. Vicinae voces sunt: Bassus & Tenor: Altus & Discantus“<sup>7</sup>.

In der *Musica poetica* stellt Joachim Burmeister fest, daß in einer Komposition der authentische Modus mit seinem plagalen Modus verbunden wird (und umgekehrt), jedoch so, daß nur einer von ihnen den Klang des Satzes bestimmt, ihn also nicht beide gleichzeitig festlegen. Bei der Modusanalyse eines Werkes betrachtet man zuerst den Tenor, als nächstes den Diskant, erst dann den Baß und zuletzt den Alt:

„Fit enim, si voces Primariae ad certum Modum conjugio quasi conjunctae et connexae esse debent, uti debent, quod Modus Authentica cum suo Plagio; vel Plagijs cum suo Authentica connectatur, ita tamen ut alter eorum et non utrique simul Harmoniam vel Melodiam moderentur [...]. Tenorem enim in applicatione Harmoniae ad Modum primò locò considerare solemus: post, Discantum; Deinde, Bassum; ultimò Altum“<sup>8</sup>.

Maternus Beringer behandelt in dem Traktat *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil* die Frage nach dem Modus einer Komposition in Form eines Lehrgesprächs. Wie Johannes Magirus verdeutlicht auch Maternus Beringer seine Aussagen durch Notenbeispiele:

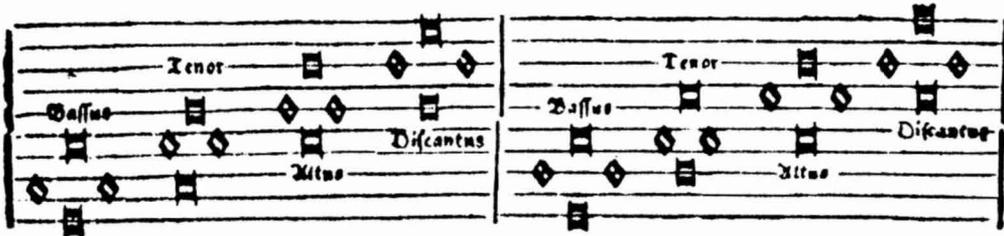
„Was nutzt der Modus? Er regiret die Composition vnd Lauff der Stimmen durch eine gewisse Octav, vnd deroselben Mediation. Was ist allhie zu mercken? Daß allezeit ein par mit einander verbunden werde. Wie vielerley ist er in den Stimmen? Einerley oder zweyerley. In welchen Stimmen ist er einerley? In verwandten Stimmen / die einerley per Gradus auff einander gesetzte Speciem Octavae vnd Mediationem haben. Welche sind die? I. Bassus vnd Altus. II. Tenor vnd Discantus. Nach welchen beyden Stimmen von dem Modo deß Gesangs geurtheilt wird.



<sup>7</sup> Johannes Magirus, *Artis mvsicæ methodice legibvs logicis informatae*, Frankfurt/Main 1596, S. 106ff.

<sup>8</sup> Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 42f. Demzufolge ordnet Joachim Burmeister die fünfstimmige Motette *In me transierunt* von Orlando di Lasso in seiner Analyse dem authentischen phrygischen Modus zu: „Haec Harmonia In me transierunt Orlandi Dilassi elegans et aurea, determinatur Modo Authentâ Phrygiô“ (op. cit., S. 73); vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 45f. Folgende Autoren dokumentieren ebenfalls den phrygischen Modus dieser Motette von Orlando di Lasso: Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm; Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI; Johannes Magirus, a. a. O., S. 45; Seth Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, S. 51; Peter Eichmann, *Praecepta mvsicæ practicae*, Stettin 1604, Cap. IX; Maternus Beringer, *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil*, Nürnberg 1610, *De modo*; Melchior Vulpus, *Musicae compendium*, Jena 1610, S. 89; Johannes Nucius, *Mvsices poeticae* [...] *praeceptiones*, Neibe 1613, Cap. IX; Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, Lib. I, Berlin 1624, S. 43; Erasmus Sartorius, *Institutionum musicarum tractatio*, Hamburg 1635, Lib. II, Cap. IV; Conrad Matthaei, *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis*, Königsberg 1652, S. 95.

In welchen Stimmen ist er zweyerley? Inn benachbarten Stimmen / die zweyerley vnterschiedliche per Communem Quartam oder Quintam inneinander gefügte Species Octavae vnd Mediationes haben. Welche sind die? I. Bassus vnd Tenor. II. Tenor vnd Altus. III. Altus vnd Discantus.



Wie ist die Verbindung eines paars beschaffen? Wann Discantus vnd Tenor Harmonicè disponirt sind / so sind Altus vnd Bassus Arithmeticè disponirt. Im Gegentheil: Wenn Discantus vnd Tenor Arithmeticè disponirt sind / so sind Altus vnd Bassus Harmonicè disponirt<sup>9</sup>.

In der *Musica figuralis* erklärt Daniel Friderici, daß der Modus einer Komposition in den Stimmen Diskant und Tenor liegt:

„Der rechte vnd eigentliche Modus wird eigentlich im Discant vnd Tenore erkannt / muß man sich derwegen nicht lassen irren / wan im Basso vnd Alto ein ander Modus gefunden wird. Dann es wird in der Composition allzeit ein Authentus vnd ein Plagalis zusammen gesetzt / welche beyde auß einem Clave gehen. Wann den derwegen im Discant vnd Tenore der Authentus ist / so ist im Alto vnd Basso der Plagalis. Vnd hinwider so im Disc: vnd Tenore ein Plagalis gefunden wird / so ist gewiß im Basso vnd Alto der Authentus, wie auß nachfolgender erklerung der Modorum insonderheit zu sehen<sup>10</sup>.

Im dritten Band des *Syntagma musicum* erwähnt Michael Praetorius die Modusbestimmung. Seine Meinung, daß der einer Komposition zugrundeliegende Modus in den Stimmen Cantus und Tenor liegt, belegt er an Notenbeispielen. Hieraus werden exemplarisch der Dorius und der Hypodorius im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* zitiert<sup>11</sup>:

**Schematiffmus Dorii & Hypodorij regularis.**

Bassus. Tenor. Altus. Cant. 2. Modi Hyp.

I. Modi  
Dorij Bassus. Tenor. Altus. Cantus.

<sup>9</sup> Maternus Beringer, a. a. O., *De harmonia composita*; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 45.

<sup>10</sup> Daniel Friderici, *Musica figuralis*, Rostock 1619, Cap. VIII.

<sup>11</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 40f.; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 48f.

**Schematismus Dorii & Hypodorii transpositi.**  
Basis. Tenor. Altus. C. i. DORII;

Johann Crüger weist in der *Synopsis musica* darauf hin, daß die Hauptstimmen Tenor und Diskant, die durch eine geschmackvolle Wechelseitigkeit charakterisiert sind, den Modus sowohl durch bestimmte Klauseln als auch durch ihre charakteristische Lage anzeigen:

„Tenoris & Discanti (quorum elegans vicissitudo) principalis sive Regalis, Modum προαιρέσει & apparatu quodam certis clausulis & proprio loco ostendens“<sup>12</sup>.

In der Abhandlung *De modis musicis* beantwortet Hieronymus Jordanus die Frage nach dem Modus einer Komposition dahingehend, daß er in dem Stimmenpaar Diskant-Tenor auftritt:

„In quà voce inquirendum propriè est de modo? In Discanto, vel Tenore. De Octavis idem est Judicium“<sup>13</sup>.

Conrad Matthaei erklärt in der Schrift *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis*, daß in einem mehrstimmigen Figuralatz der Diskant und der Tenor den Modus bestimmen. Er nennt diese Stimmen ‚Judices modorum‘ und veranschaulicht seine Aussagen durch zwei Notenbeispiele:<sup>14</sup>

„Hie ist wol in acht zunehmen: daß wenn in einer Motet die principal Stimmen / der Diskant und Tenor nemlich / sind modi primarii, so sind allezeit der Alt und Bass modi Secundarii, aber nach den ersten hat er den Namen / derowegen Sie (der Discant und Tenor) Judices modorum genennet werden. Als der Dorius und Hypodorius stehen also:“

**Dorius.                      Hypo-Dorius.**

<sup>12</sup> Johann Crüger, *Synopsis musica*, Berlin 1630, Cap. X.

<sup>13</sup> Hieronymus Jordanus, *De modis musicis*, Hamburg 1635, fol. A 3<sup>r</sup>; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 47.

<sup>14</sup> Conrad Matthaei, a. a. O., S. 25f. Im folgenden wird noch auf die Aussage von Christoph Praetorius hingewiesen, der nicht expressis verbis formuliert, daß der Modus einer Komposition in dem Stimmenpaar Diskant-Tenor liegt. Er ist der Meinung, daß in einem mehrstimmigen Satz jeder Modus contentus mit seinem Modus remissus (und umgekehrt) gewissermaßen wie in einer Ehe verbunden ist, jedoch in der Form, daß nur einer von beiden die Führung übernimmt: „Quomodo vtinur modis in compositione? Modorum quisque contentus cum suo remisso, vt et remissus cum suo contento propter Diapente et Diatessarion communionem in multiplici vocum contentu, quasi connubio quodam iungitur, ita tamen vt vnus dominetur“ (Christoph Praetorius, *Erotemata renovatae musicae*, Ulzen 1581, Lib. III).

Im folgenden werden nun Theoretiker-Aussagen wiedergegeben, die erkennen lassen, daß in mehrstimmigen Kompositionen acht beziehungsweise zwölf verschiedene Modi auftreten. Die Tatsache, daß hierbei die Stimmen Diskant und Tenor die ‚Judices modorum‘ sind, wird nicht *expressis verbis*, sondern verschlüsselt wiedergegeben, indem die Theoretiker die jeweiligen Modi mit eigenen Kompositionen oder mit Beispielen aus der Literatur der damaligen Zeit belegen.

Hermann Finck weist in der *Practica mvsvca* darauf hin, daß er den Schülern Kompositionsbeispiele gibt, um die Kenntnis der einzelnen Modi üben zu können. Diese Motetten, die mit größtem Eifer und genauer Überlegung zusammengestellt sind, werden den acht Modi zugeordnet:

„Nunc uerò ut discipulis ad manus essent exempla, in quibus Tonorum in cantu figurali cognitionem recte exercere possint, subiiciendae erant ad singulos ordine Tonos conuenientes selectaeque Mutetae [. . .]. Interea tamen ut sciant quid certò expectare debeant, nomina & autores Mutetarum, hinc inde ex uarijs partibus summo studio grauique iuditio collectarum, ad octo tonos hinc adscribam“<sup>15</sup>.

Die einzelnen Modi werden durch Kompositionen vorwiegend von Clemens non Papa veranschaulicht und sind folgendermaßen angeordnet: Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius<sup>16</sup>.

In der *Practica modorum explicatio* werden von Gallus Dreßler acht Modi angeführt und jeweils durch ein im Notendruck wiedergegebenes Motettenbeispiel illustriert. Die acht Modi, die durch Kompositionen, überwiegend von Clemens non Papa, erklärt werden, weisen die gleiche Reihenfolge wie bei Hermann Finck auf<sup>17</sup>.

Eucharius Hofmann nennt in dem Traktat *Doctrina de tonis sev modis mvsvicis* zwölf Modi, die er alle an Motetten, unter anderem von Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Josquin Despres, Alexander Utendal, Ludwig Senfl, Gallus Dreßler und Homer Herpol, exemplifiziert. Die Modi sind nach dem Vorbild Henricus Glareans folgendermaßen angeordnet: Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus<sup>18</sup>.

In der Schrift *Hexachordvm seu qvaestiones mvsvicae practicae* werden von Andreas Raselius zwölf Modi erwähnt und alle durch Kompositionen, vorwiegend von Orlando di Lasso und Alexander Utendal, belegt, wobei er differenziert zwischen *Cantus regularis* und

<sup>15</sup> Hermann Finck, *Practica mvsvca*, Wittenberg 1556, Lib. IV

<sup>16</sup> Vgl. Hermann Finck, a. a. O., Lib. IV Diese Modus-Ordnung zeigt noch die überlieferte Reihenfolge der acht Kirchentöne vorglareanischer Tradition.

<sup>17</sup> Vgl. Gallus Dreßler, *Practica modorum explicatio*, Jena 1561, Cap. XIff. – Alle Motetten sind gekennzeichnet durch den jeweiligen Modus, der entweder im Wortlaut oder durch die Modus-Zahl oder durch beides wiedergegeben ist. Der lydische Modus wird durch zwei Notenbeispiele erläutert. Neben einem vierstimmigen Satz von Clemens non Papa erscheint noch eine vierstimmige Motette von Ludwig Senfl mit der Überschrift „Exemplum ueteris quinti toni“ (Gallus Dreßler, a. a. O., Cap. XV); vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 47

Gallus Dreßler erwähnt in dem 1571 erschienenen Traktat *Mvsvicae practicae elementa* unter Berufung auf Henricus Glarean zwölf Modi. Er ist der Meinung, daß Gott nicht nur die Theoretiker angetrieben hat, sondern auch die vortrefflichen Komponisten, die die Lehre der zwölf Modi durch sehr schöne Kompositionen veranschaulicht haben: „Nam Deus non tantum Theoricos, sed etiam excellentes Poeticos Musicos hoc tempore excitauit, qui doctrinam duodecim modorum pulcherrimis Cantionibus illustrarunt“ (op. cit., Magdeburg 1571, Cap. VIII).

<sup>18</sup> Vgl. Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsvicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimum; Henricus Glarean, *Δωδεκαχορδον*, Basel 1547, Lib. II, Cap. VII, S. 76ff. und Bernhard Meier, a. a. O., S. 57.

*Cantus transpositus* (bei den Modi transpositi fehlen jedoch Beispiele zum Hypolydius transpositus). Die Anordnung der Modi ist identisch mit der von Henricus Glarean<sup>19</sup>.

Leonhard Lechner hat seine theoretischen Darstellungen der Modi in einem Brief an seinen Freund Samuel Mageirus niedergelegt. In diesem Brief erklärt er, daß es acht Modi gibt und bezieht sich hierbei auf Orlando di Lasso, dessen Motettenbeispiele in den *Sacrae cantiones*, Nürnberg 1562, nach den acht Modi komponiert sind:

„Vnd dieses ist die eigentlich schlecht alt meinung von den Tonis, welcher auch der Orland ist, dessen seine ersten Moteten mit 5 Stimmen (. darin Confitemini Domino das erste ist .) Zeugnis geben, die seind nach den 8 tonis ordenlich nacheinander gericht / vnd gedruckht / allein daß primus vnd Sextus tonus darin transponirt sein“<sup>20</sup>.

Die Modi weisen bei Leonhard Lechner die gleiche Anordnung wie bei Hermann Finck auf<sup>21</sup>.

In der *Artis mvsicae* nennt Johannes Magirus zu allen zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* (hier fehlen jedoch Beispiele für den Hypoaeolius transpositus) Motetten, vorwiegend von Orlando di Lasso, Homer Herpol, Alexander Utendal, Clemens non Papa und Josquin Despres. Die Reihenfolge der Modi bestimmt Johannes Magirus folgendermaßen: Phrygius, Hypophrygius, Dorius, Hypodorius, Ionicus, Hypoionicus, Aeolius, Hypoaeolius, Mixoaeolius („vulgo dictus Mixolydius“), Hypomixoaeolius („vulgo dictus Hypomixolydius“), Lydius, Hypolydius<sup>22</sup>.

Bevor Seth Calvisius in den *Exercitationes musicae duae* die einzelnen Modi durch Kompositionen veranschaulicht, weist er darauf hin, daß, nachdem er die Modi erklärt hat, jeder beliebige Modus leicht erkannt werden kann. Dennoch werden Beispiele von bewährten Komponisten zu den einzelnen Modi hinzugefügt, damit die Schüler die Möglichkeit haben, das Wesen der Modi besser betrachten zu können:

„Etsi ex his, quae de variatione Modorum in figurata Musica dictae sunt, et ex exemplis ad quemque Modum, ex Harmonijs Cantionum Ecclesiasticarum additis, Modus quilibet facilè agnoscipotest: tamen ne fortè quid desiderari poßit, exempla ex probatis autoribus desumta maximè illustria, et ubivis obvia ad singulos Modos ascribamus, ut discentes habeant, quo Modorum naturam rectius introspicere et contemplari poßint“<sup>23</sup>.

Seth Calvisius zitiert Motettenbeispiele zu allen zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* (mit Ausnahme des Phrygius transpositus und des Hypolydius transpositus). Die genannten Kompositionen stammen unter anderem von Orlando di Lasso, Jacob Handl, Giaches de Wert, Leonhard Lechner und Alexander Utendal. Seth Calvisius folgt in der Numerierung der Modi Gioseffo Zarlino und in der Benennung Henricus Glarean. Seine Modus-Anordnung ist daher folgende: Ionicus, Hypoionicus, Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Vgl. Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI.

<sup>20</sup> Leonhard Lechner, *Dem Ehrenthafften Fürgeachten*, Stuttgart 1593, hrsg. von Georg Reichert, in: *AfMw* 10 (1953), S. 210; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 22f. und S. 64ff.

<sup>21</sup> Vgl. Leonhard Lechner, a. a. O., S. 210 und zu Hermann Finck Anm. 16.

<sup>22</sup> Vgl. Johannes Magirus, a. a. O., S. 43ff.

<sup>23</sup> Seth Calvisius, a. a. O., S. 42.

<sup>24</sup> Vgl. Seth Calvisius, a. a. O., S. 42ff.; Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, Quarta Parte, Cap. X, S. 379f. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

Peter Eichmann führt in dem Traktat *Praecepta mvsicae practicae* zwölf Modi an, die er alle durch Motettenbeispiele, vornehmlich von Orlando di Lasso, erläutert. Die Modus-Ordnung stimmt mit der von Henricus Glarean überein<sup>25</sup>.

In der Abhandlung *Musicae das ist Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster vnd Anderer Theil* erwähnt Maternus Beringer zwölf Modi, die alle von ihm durch Kompositionen im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus*, unter anderem von Orlando di Lasso, Jacob Handl, Leonhard Lechner, Giaches de Wert und Alexander Utendal, veranschaulicht werden. Die Reihenfolge der Modi ordnet er in der gleichen Weise wie Johannes Magirus<sup>26</sup>.

Adam Gumpelzhaimer exemplifiziert im *Compendivm mvsicae* alle zwölf Modi durch kurze vierstimmige Kompositionen, die er auch im *Cantus transpositus* vorstellt. Die Modi zeigen die gleiche Disposition wie bei Henricus Glarean<sup>27</sup>.

Die von Johannes Nucius in der Schrift *Mvsices poeticae* [. . .] *praeceptiones* erwähnten zwölf Modi werden von ihm alle durch Motettenbeispiele sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus*, unter anderem von Orlando di Lasso, Johannes Nucius, Giaches de Wert und Alexander Utendal, belegt. Die Modus-Einteilung ist identisch mit der von Henricus Glarean<sup>28</sup>.

Nachdem Bartholomaeus Gesius in der *Synopsis mvsicae* die Modi erklärt hat, weist er darauf hin, daß es nun leicht ist, einen Modus sowohl im Choral- als auch im Figuralgesang zu bestimmen. Damit die Schüler die Lehre der Modi besser verstehen, fügt er vierstimmige Hymnensätze im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* zu den zwölf Modi hinzu. Diese Beispiele sind so angeordnet, daß sie in den Schulen zu den einzelnen Tageszeiten während der ganzen Woche gesungen werden können:

„Ex his quae dicta sunt cognitio cuiuslibet modi in Cantilenis tam choralibus quam figuratis facilis est [. . .]. Ac ut eo melius et facilius scholastica iuventus doctrinam de modis sibi notiore redderet, addere volui Hymnos per 12 modos in utroque cantu: Regulari scilicet ac transposito 4. vocibus à me compositos, qui ita ordinati sunt, ut singulis horis per totam septimanam in scholis decantari possint“<sup>29</sup>.

Die Reihenfolge der Modi, in denen die *Hymni scholastici* komponiert sind, stimmt mit der von Henricus Glarean überein<sup>30</sup>.

Im *Syntagma musicum* nennt Michael Praetorius zwölf Modi, die er durch Notenbeispiele im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* illustriert. Die Modi haben die gleiche Anordnung wie bei Henricus Glarean<sup>31</sup>.

Joachim Thuringus nennt in dem Traktat *Opusculum bipartitum* zwölf Modi, die er alle durch Motettenbeispiele belegt. Hierbei ist jedoch festzustellen, daß er, von einigen

<sup>25</sup> Vgl. Peter Eichmann, a. a. O., Cap. IX und zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>26</sup> Vgl. Maternus Beringer, a. a. O., *De modo* und zu Johannes Magirus Anm. 22.

<sup>27</sup> Vgl. Adam Gumpelzhaimer, *Compendivm mvsicae latino-germanicvm*, Augsburg 1611, Cap. X. – Alle Kompositionsbeispiele weisen in der Überschrift im Wortlaut den jeweiligen Modus und die entsprechende Modus-Zahl auf; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>28</sup> Vgl. Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX und zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>29</sup> Bartholomaeus Gesius, *Synopsis mvsicae practicae*, Frankfurt/Oder 1615, *De intervallis & modis musicis*.

<sup>30</sup> Vgl. Bartholomaeus Gesius, a. a. O. – Alle Hymnenbeispiele weisen in der Überschrift den jeweiligen Modus im Wortlaut auf, die zwölf Kompositionen im *Cantus regularis* zeigen zudem noch die entsprechende Zahl des Modus; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>31</sup> Vgl. Michael Praetorius, a. a. O., S. 36ff. und S. 40ff. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

Kompositionen, zum Beispiel von Eucharius Hofmann, Orlando di Lasso und Alexander Utendal, abgesehen, die Figuralbeispiele zitiert, die Eucharius Hofmann in seinem Traktat *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*<sup>32</sup> zu den einzelnen Modi bereits angeführt hat. Die Modus-Gliederung ist identisch mit der von Henricus Glarean<sup>33</sup>.

In der *Synopsis musica* erklärt Johann Crüger zunächst die zwölf Modi und veranschaulicht sie dann durch Kompositionsbeispiele. In einer Vorbemerkung zu den Kompositionen weist er darauf hin, daß anschließend zu allen authentischen und plagalen Modi vierstimmige Beispiele mit ihren Klauseln sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* folgen:

„Seqvuntur Exempla alia 4. voc. tàm Regularis qvàm Transpositi Systematis ad omnes Modos, tam Authenticos qvam Plagales, suis Clausulis formalibus accommodata, ex qvibus simul videre est, qvomodo Claves signatae cuilibet Melodiae principalium qvatuor vocum in omni Modo sint praefigendae, qvantumque modulatio qvaevs iuxta praescriptum Ambitus sui circuitum ascendere, et descendere debeat“<sup>34</sup>.

Die Reihenfolge der Modi ist bei Johann Crüger die gleiche wie bei Seth Calvisius<sup>35</sup>.

Erasmus Sartorius erwähnt in der Schrift *Institutionum musicarum tractatio* zwölf Modi und erläutert sie alle sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* durch Motettenbeispiele, unter anderem von Orlando di Lasso, Hieronymus Praetorius, Alexander Utendal und Melchior Vulpius. Die Modus-Ordnung folgt der Henricus Glareans<sup>36</sup>.

In der *Musica poetica* betont Johann Andreas Herbst, daß die zwölf Modi nach wie vor Geltung haben:

„Wenn man nach altem Gebrauch / sonderlich in Musica figurali, die Zahl der Modorum rechnen will / so hätten wir sehr wenige Modos: Aber durch der neuen Componisten fleiß / die etwas weiters gesucht vnd nachgeforscht macht daß 12 Modi erfunden seyn / welche auch noch behalten werden / vnd in gewöhnlicher Vbung seyn“<sup>37</sup>.

An anderer Stelle der *Musica poetica* werden die zwölf Modi durch zweistimmige Kompositionen im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus* illustriert. Darüber hinaus werden der Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypoaeolius und Ionicus durch Motettenbeispiele veranschaulicht. Die Modus-Disposition stimmt mit der von Henricus Glarean überein<sup>38</sup>.

<sup>32</sup> Vgl. Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm.

<sup>33</sup> Vgl. Joachim Thuringus, a. a. O., Lib. I, S. 33ff. und zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>34</sup> Johann Crüger, a. a. O., Cap. XV

<sup>35</sup> Vgl. Johann Crüger, a. a. O., Cap. XV – Der jeweilige Modus dieser Kompositionsbeispiele wird in der Überschrift im Wortlaut erwähnt; vgl. zu Seth Calvisius Anm. 24.

<sup>36</sup> Vgl. Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. IV und Cap. V – Nach den Erläuterungen der zwölf Modi führt Erasmus Sartorius noch an, daß ein dreizehnter und vierzehnter Modus von den Komponisten verwendet wird. Diese beiden Modi werden jedoch sehr selten gebraucht, da sie von der natürlichen und gewohnten Beschaffenheit der übrigen Modi abweichen. Beispiele für den dreizehnten Modus finden sich nach Erasmus Sartorius bei Hieronymus Praetorius. Ein Exemplum für den vierzehnten Modus wollte Hieronymus Praetorius ebenfalls geben, aber der Tod hat ihn daran gehindert: „Praeter hos vulgares & usitatos duodecim modos interdum etiam Auctores Musici uti solent Modo decimo tertio; imo etiam decimo quarto: Sed veluti hoc rarissimum est, ita etiam hanc ob causam, hi modi dici solent illegitimi vel spurij, quia scilicet exorbitant vel alieni sunt à naturali & consueta modorum Indole. Exempla extant in libris Hieronymi Praetorij. Ego sum qui sum. Item, Miserere mei. Exemplum decimi quarti modi simul dare voluit, sed interea Vir ille celeberrimus cum dolore omnium musicorum mundo valedixit.“ (Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. V); vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>37</sup> Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 54.

<sup>38</sup> Vgl. Johann Andreas Herbst, a. a. O., S. 101ff. – Alle Kompositionsbeispiele sind gekennzeichnet durch den jeweiligen Modus und dazugehörige Moduszahl, die im Wortlaut wiedergegeben werden; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

Conrad Matthaei exemplifiziert in dem Traktat *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis* die zwölf Modi an Motetten sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus*, wobei er jedoch den Lydius transpositus und den Hypolydius transpositus nicht eigens durch Beispiele spezifiziert. Die Motettenbeispiele stammen unter anderem von Johann Stobaeus, Orlando di Lasso, Andreas Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Melchior Vulpius und Heinrich Schütz. Conrad Matthaei ordnet die Modi in der gleichen Weise wie Seth Calvisius<sup>39</sup>.

## 2. Musikdrucke

Auch in verschiedenen Musikdrucken der damaligen Zeit nehmen die jeweiligen Komponisten – zum Teil in ausführlicher Form – Stellung zu den Modi in mehrstimmigen Kompositionen und zu der Modusbestimmung eines Satzes, die durch den Modus der Stimmen Diskant und Tenor, den ‚Judices modorum‘, gegeben ist. Folgende Beispiele seien hierzu zitiert:

Homer Herpol publiziert 1565 das *Novvm et insigne opvs mvsicvm*, das vierundfünfzig fünfstimmige Motetten umfaßt. Im Vorwort dieser Sammlung erläutert er den Aufbau des Werkes, das nach den zwölf Modi Henricus Glareans gegliedert ist<sup>40</sup>. Demgemäß erscheinen in der ersten Dodekade alle Modi in ihrer natürlichen Reihenfolge (Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus). Die zweite Dodekade weist alle Modi im *Cantus regularis* auf (Aeolius, Hypoaeolius, Ionicus, Hypoionicus, Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius). Nach diesem Teil folgen fünf Motetten in den seinerzeit häufig verwendeten Modi (Dorius, Phrygius, Ionicus, Hypoionicus, Mixolydius). In der dritten Dodekade treten die sechs authentischen Modi auf (Aeolius, Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius), gefolgt von den sechs plagalen Modi, die die gleiche Reihenfolge wie die authentischen haben (Hypoaeolius, Hypoionicus, Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Hypomixolydius). Die vierte Dodekade umfaßt alle zwölf Modi in unterschiedlicher Reihenfolge (Aeolius, Hypodorius, Hypophrygius, Ionicus, Hypolydius, Dorius, Hypomixolydius, Phrygius, Hypoaeolius, Lydius, Hypoionicus, Mixolydius). Der letzten Dodekade wird noch ein Beispiel im Mixolydius hinzugefügt. Außerdem gibt Homer Herpol in den Stimmen Tenor und Discantus, die den Ursprung beziehungsweise die Quelle eines Modus darstellen, den Namen und die Eigenart des jeweiligen Modus an:

„Iam Tuae Excellentiae molestus esse desinerem, nisi horum Canticorum ordo me submoneret, quae in quatuor δωδέκαδες digessi. In prima, omnis Modi sine controuersia suo naturali ordine progrediuntur, quam, Canticum, simile est regnum coelorum, claudit: In secunda, in qua omnes duodecim modi, citra fa molle modulantur, Aeolius cum suo Plagio, et reliqui subsequentes Authentae cum suis ad latus adiunctis: huius postremum, Modicum & non uidebitis me. Hinc quia numerus duodenarius, sunt enim Cantica numero 54. defectum patiebatur, qui nostra aetate Toni apud multos usitatioris esse uidebantur, in medio adposuimus, & numero sunt quinque quorum ultimum est: Rabbi scimus, quia à Deo: In tertia sex Authentae sese alternis consequuntur, quorum Plagij

<sup>39</sup> Vgl. Conrad Matthaei, a. a. O., S. 74ff. und zu Seth Calvisius Anm. 24.

<sup>40</sup> Die Modi werden im Discantus und Tenor sowohl im Wortlaut als auch durch die entsprechende Zahl wiedergegeben.

eundem ordinem seruant, Appraehendens eum de turba, postremum locum occupat. In quarta & ultima, cuiuslibet speciei natura & proprietates depingitur. Praeterea in Tenore & superiori parte, à fonte cuiuslibet Modi, additur & nomen & character, tanquam eius, qui modulatur cantus, index<sup>41</sup>.

Alexander Utendal veröffentlicht 1570 die Motettensammlung *Septem psalmi poenitentiales*. Im Vorwort erklärt er, daß er sieben Bußpsalmen zusammengetragen und diesen, um die zwölf verschiedenen Modi zu vervollständigen, fünf Orationes aus den Büchern der Propheten hinzugefügt hat. Hierbei beruft er sich auf Henricus Glarean und Gioseffo Zarlino, die er aus Gründen der Ehrerbietung hier nennt:

„Arripui itaque Psalmos, quos Ecclesia vocat poenitentiales, septem, Quibus propter argumenti similitudinem adieci orationes quinque, hinc inde ex Prophetarum scriptis desumptas: idque ea potissimum de causa, vt numerus impleteretur modorum Musicorum duodenarius, non mea solum, sed clarissimi doctissimique illius Glareani, nec non eruditissimi viri Iosephi Zerlini, quem vtrumque sine praefationis honore mihi nominare est religio, sententia perfectissimus<sup>42</sup>.

Eucharius Hofmann publiziert 1577 vierundzwanzig vier- bis sechsstimmige Motettenkompositionen. Im Vorwort wendet sich Eucharius Hofmann gegen die Lehre der acht Modi, weil durch dieses Denken die geschmackvolle Vielseitigkeit ‚aus dem Wege geräumt wird‘. Er unterzieht sich der Mühe, Beispiele aller zwölf Modi sowohl im *Cantus regularis* als auch im *Cantus transpositus* zu geben, damit die Anhänger dieser Kunst in die Lage versetzt werden, ein begründetes Urteil über den einer Komposition zugrundeliegenden Modus zu geben:

„Cumque hac ratione praestantissima Musicae pars negligatur, et docta ac concinna in cantu varietas, qua natura plurimum delectatur, è medio tollatur, nulla alia de causa, quàm quod plerisque, quid in hac arte verum sit, ignotum est, operaeprecium me facturum esse iudicavi, si omnium Tonorum exempla tam in scala dura quàm molli, omnib. huius artis studiosis ostenderem, vt et praeceptorum vsus magis ab iis conspiciatur, et vera de Tono in quibuscunque doctorum Symphontarum melodiis, iudicia facere possint<sup>43</sup>.

Die Reihenfolge der Modi, in denen die Motettenbeispiele komponiert sind, ist die gleiche wie bei Henricus Glarean<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Homer Herpol, *Novvm et insigne opvs mvsicvm*, Nürnberg 1565, fol. a 3<sup>r</sup>–a 3<sup>v</sup>; vgl. Anm. 42; Arnold Geering, *Homer Herpol und Manfred Barbarini Lupus*, in: *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*, Zürich 1933, S. 48ff. und Bernhard Meier, a. a. O., S. 23.

<sup>42</sup> Alexander Utendal, *Septem psalmi poenitentiales*, Nürnberg 1570, fol. A 2<sup>v</sup>; vgl. Bernhard Meier, a. a. O., S. 22.

Auf die beiden Musikdrucke *Novvm et insigne opvs mvsicvm* von Homer Herpol und *Septem psalmi poenitentiales* von Alexander Utendal, in denen jeweils alle zwölf Modi durch Motettenbeispiele veranschaulicht werden, weisen folgende Theoretiker hin: Eucharius Hofmann, *Doctrina de tonis sev modis mvsicis*, Greifswald 1582, Cap. Vltimvm: „Omnium Tonorum exempla habes, 1. in Euangelij Herpoldi. 2. in poenentialibus Vtendali“; Andreas Raselius, a. a. O., Cap. VI: „Exempla modorum omnium ex profecto tractarunt: Vtendalius in Psalmis poenentialibus, adjunctis quinque orationibus & c. & ante eum Homerus Herpol in Euangelij Dominicalibus“; Maternus Beringer, a. a. O., *De modo*: „Gib zum überfluß Autores, welche in alle 12. Modos Gesänger eingeschlossen haben: Homerus Herpoldus die Evangelia Dominicalia. Alexander Utendalius die Psalmos poenitentiales vnd 5. Orationes“; Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX: „Haec pauca exempla ex notioribus symphoneticis pro pleniore Modorum cognitione Tyronibus huius artis examinanda subiecimus, plura ex probatoribus authoribus, cum sint ubique obvia, quilibet petere poterit, praesertim ex Homeri Herpol: Euangelij, et Alexandri Vtendalij. Psalmis Poenentialibus, etc.“ – Darüber hinaus zitiert Johannes Nucius in dem genannten Traktat einen Passus aus dem Vorwort von Homer Herpol, der sich mit den zwölf Modi beschäftigt; vgl. Johannes Nucius, a. a. O., Cap. IX. – Eine verkürzte Form dieses Zitates von Homer Herpol erscheint auch bei Joachim Thuringus, a. a. O., Lib. II, S. 25.

<sup>43</sup> Eucharius Hofmann, *XXIII. Cantiones*, Wittenberg 1577, fol. A 2<sup>r</sup>.

<sup>44</sup> Vgl. Eucharius Hofmann, op. cit., fol. A 3<sup>r</sup> – Alle Motetten sind zudem durch den jeweiligen Modus gekennzeichnet, der als Zahl in der Überschrift erwähnt wird; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

Die 1597 erschienenen *Hymni scholastici* von Bartholomaeus Gesius weisen unter anderem vierundzwanzig vierstimmige Hymnenkompositionen auf. Es handelt sich hierbei jeweils um zwölf Hymnenbeispiele im *Cantus regularis* und im *Cantus transpositus*, deren Modusanordnung mit der von Henricus Glarean übereinstimmt<sup>45</sup>.

Philipp Dulichius publiziert 1598 den Musikdruck *Fasciculus novus*. Diese Motettenbeispiele weisen, wie aus dem Titel zu ersehen ist ([...] *XII. Glareani modis indubitatis attemperato* [...]), die zwölf Modi Glareans auf. Im Vorwort des Druckes führt Dulichius unter anderem folgendes aus: Ein gebildetes Urteil über die Modi ist nach Meinung Glareans von eminenter Wichtigkeit in der Musik. Im Gegensatz zu den meisten Komponisten fügt Dulichius Motettenbeispiele hinzu, die die reine Form der Modi aufweisen, wozu auch der Lydius gehört. Denn die meisten Komponisten widmen sich dem Dorius, dem Ionicus und deren plagalen Tonarten, ebenso dem Hypomixolydius und dem Phrygius. Selten beschäftigen sie sich mit dem Aeolius und dem Mixolydius, die fürwahr vorzügliche Modi sind. Seltener widmen sie sich dem Hypoaeolius und dem wirklichen Hypophrygius, der sich innerhalb bestimmter Grenzen bewegt. Äußerst selten beschäftigen sie sich mit dem Lydius und Hypolydius, als sei gewissermaßen eine Verschwörung gegen sie gemacht worden, oder, wie Glarean es sagt, als gäbe es einen öffentlichen Beschluß über die Verbannung dieser Modi. Auch in den Kompositionen von Orlando di Lasso, die Philipp Dulichius kennt, ist ihm kein Beispiel des Lydius begegnet und nur ein einziges Beispiel des Hypolydius; aber auch dieses Beispiel ist wiederholt abgeändert zum Hypoionicus, nicht ohne Beleidigung des Hypolydius. Der Grund für die Verbannung der beiden genannten Modi ist ihr härterer Melodieverlauf – und sie sind nicht so leicht zu behandeln wie der Dorius oder ein anderer Modus. Philipp Dulichius möchte mit seinen Ausführungen über die Modi nicht die Verdienste derjenigen schmälern, die kunstvolle Kompositionen erstellt haben, sondern seine Darstellungen dienen der Motivation, sich mit dieser Thematik zu beschäftigen:

„Sed ad te redeo vir clariss. cui huncce fasciculum dedicare libuit, cum sciam, te de rebus et modis musicis eruditè iudicare posse, quod de sententia Glareani lib. 3. cap. 13. dodecachordi, praecipuum est in Musico. Adhibe igitur lapidem lydium species nempe diapente et diatessarion: et experiere me singulis eorum et quidem γνησίους, exempla aliquot attemperaße: id quod paucissimi facere solent. Nam plerique inhaerent Dorio, Ionico eorumque plagijs, Hypomixolydio item, et phrygio: rarò attingunt Aeolium et Mixolydium, modos hercle egregios: rarius Hypoaeolium et Hypophrygium verum, hoc est, intra terminos suos decurrentem: rarissimè vel numquam Lydium, Hypolydiumque, quasi conspiratione in eos facta, de exilio eorum publicè sit decretum, vt loquitur Glareanus. Nam (caeteros nunc praetereo) in Orlandi cantionibus, quem honoris causa nomino, quae quidem ad manus meas pervenere, ne vnicum quidem, si rectè memini, Lydij exemplum occurrit, Hypolydij unicum: sed et illud in Hypoionicum subinde deflexum, non sine offensione Hypolydij. Caußa autem, ob quam dicti duo modi exulant, est: quod duriori constant phrasi: et non tam faciles atque Dorius aliusve, tractatu sunt. Haec tamen minimè in contemptum aliorum, quorum cantiones scitè compositas magnifacio, sed adhortationis loco, de modis dictis non praetereundis à me scripta esse volo“<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Vgl. Bartholomaeus Gesius, *Hymni scholastici*, Frankfurt/Oder 1597, fol. A 7<sup>v</sup> – G 7<sup>r</sup> – Der jeweilige Modus dieser Beispiele wird in der Überschrift durch den Wortlaut und die entsprechende Zahl gekennzeichnet; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>46</sup> Philipp Dulichius, *Fasciculus novus*, Stettin 1598, fol. a 2<sup>r</sup>

Christoph Demantius veröffentlicht 1602 den Musikdruck *Trias precvm vespertinarum*. Er enthält unter anderem ein Magnificat, das nach den zwölf Modi gegliedert ist. Christoph Demantius weist im Vorwort darauf hin, daß er diese Komposition auch nach den sehr erprobten zwölf Modi – unter Beachtung ihrer Kennzeichen – eingerichtet hat, um den Musikstudenten die Lehre der Modi durch Beispiele zu veranschaulichen:

„Neque tantum ad vulgatos illos Octo Tonos, sed et vetustißimos duodecim Modos Musicos, ambitu eorum et natura probè observata, partim ad imitationem, partim sine imitatione compositionem hanc accommodavi: ut eadem pariter operâ et honore divino celebrando, et Musices studiosis, hanc propriam artis doctrinam de Modis exemplis convenientibus illustrando, officio meo, pro Virili perfungerer“<sup>47</sup>.

Die Modi der Magnificat-Vertonung weisen die gleiche Anordnung wie bei Henricus Glarean auf<sup>48</sup>.

Schließlich wird noch auf den Musikdruck *Corona harmonica* von Christoph Demantius verwiesen, der 1610 erscheint. Im Vorwort bemerkt Christoph Demantius, daß die Motetten nach den zwölf Modi Henricus Glareans komponiert worden sind:

„Auch aus den gewöhnlichen Sonn= vnd Festtages Evangelien durchs gantze Jar / die tröstlichsten Lehr= vnd Heuptsprüche für mich genommen / dieselbe ad imitationem Dodecachordi Glareani auff die zwölff modos Musicos, beides regulariter & transpositè, mit sechs Stimmen vbergesetzt / [...]“<sup>49</sup>.

### III. Zur *Modusbestimmung in vielstimmigen Kompositionen*

#### Musikschriften

Die Lehre, daß zwischen authentischen und plagalen Modi in mehrstimmigen Kompositionen unterschieden wird und daß die Stimmen Diskant und Tenor die ‚*Judices modorum*‘ sind, gilt aufgrund der zitierten Quellen als sichere Erkenntnis. Nach den Aussagen einiger Theoretiker jedoch kann eine Ausnahme dieses Grundsatzes bei vielstimmigen Kompositionen vorkommen, die unter dem Einfluß des Frühbarocks entstanden sind. Diese Beispiele können so konzipiert sein, daß in den Diskant- und Tenorstimmen sowohl der Ambitus des authentischen als auch der Ambitus des dazugehörenden plagalen Modus auftritt. Im folgenden werden Theoretikeraussagen hierzu zitiert, um diese Art der Modusbestimmung zu dokumentieren.

Seth Calvisius vertritt in den *Exercitationes musicae duae* die Meinung, daß mehrchörige Kompositionen, wenn ein hoher Chor und ein tiefer Chor zusammentreffen, nicht nach einem Modus beurteilt werden können. Die Ursache hierfür liegt in den verschiedenen Tenorambitus, da die eine Tenorstimme einen *Modus contentus*, die andere Tenorstimme aber einen *Modus remissus* befolgt. Diese Kompositionsbeispiele werden daher richtiger auf beide Formen eines Modus, den *Modus contentus* mit seinem *Modus remissus*, zurückgeführt. Der diesen Exempla zugrundeliegende Modus wird allgemein *Modus connexus* und

<sup>47</sup> Christoph Demantius, *Trias precvm vespertinarum*, Nürnberg 1602, fol. A 2<sup>v</sup>

<sup>48</sup> Vgl. Christoph Demantius, op. cit., fol. FF 4<sup>r</sup>–KK 4<sup>r</sup> – Bei dieser Vertonung wird im Wortlaut der jeweilige Modus und die Modus-Zahl in der Überschrift erwähnt; vgl. zu Henricus Glarean Anm. 18.

<sup>49</sup> Christoph Demantius, *Corona harmonica*, Leipzig 1610, fol. A ij<sup>v</sup>.

speziell nach den *Modi principales* benannt: *Ionicus connexus*, *Dorius connexus*, *Phrygius connexus*, *Lydius connexus*, *Mixolydius connexus* und *Aeolius connexus*:

„Ad tertiam classem referri possunt Cantilenaе, quae suo Harmoniae systemate integrum τῶν διὰ πασῶν complectuntur. Faciunt haec si plures voces coniungantur, et omnia eius loca rectè consonantijs expleantur, plenam, perfectam et intumescens quasi Harmoniae constitutionem. Verùm cum ad diversos choros plerunque huiusmodi Cantilenaе canantur, et singuli chori nimium vel in acutioribus, vel contrario modo in profundioribus sonis progrediantur, fit, si separatim chori audiantur, ut ex paucioribus hisce vocibus Harmonia exilior oriatur, nisi instrumentis Musicis utrobique sedulò adiuventur. Ad unam Modi alicuius formam huiusmodi Cantilenaе referri non possunt, propter diversos Tenores, quorum alter Contentum aliquem Modum, alter vero Remissum observat. Rectius itaque ad ambas formas alicuius modi, sive ut aliàs loquimur, ad connexum aliquem Modum, quod Contentus cum suo Remisso connectatur, vel etiam ad principalem aliquem Modum referuntur. Exempla ubique habentur, ut apud Orlandum. In convertendo Dominus captivitaté. ab 8. Quod ad Dorium connexum decurrit. Item: Tristis est anima mea. quod ad Ionicum. Et alia“<sup>50</sup>.

Seth Calvisius veranschaulicht alle *Modi connexi* (mit Ausnahme des *Lydius connexus*) durch Motettenbeispiele, unter anderem von Jacob Handl, Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli<sup>51</sup>.

In dem Traktat *Synopsis mvsicae practicae* betont Bartholomaeus Gesius, daß in einer Komposition gelegentlich ein authentischer mit seinem plagalen Modus vermischt wird. Ist dies der Fall, dann wird die vorliegende Tonart *Modus mixtus* oder *Modus connexus* genannt. Er belegt (wie Seth Calvisius) den *Modus connexus* beispielhaft mit der Motette *In convertendo dominus* von Orlando di Lasso:

„Observandum a. quod interdum Authentica cum suo plagio in una cantilena commisceantur: quod si fiat, dicitur Modus mixtus sive connexus. Exemplo est cantio Orlandi 8. vocum: In convertendo“<sup>52</sup>.

Nachdem Daniel Friderici in der *Musica figuralis* darauf hingewiesen hat, daß der Modus einer Komposition in den Stimmen Diskant und Tenor liegt, beschreibt er den Ausnahmefall von dieser Regel, der in einer mehrhörigen Komposition mit einem hohen und tiefen Chor oft vorliegt. Er läßt in derartigen Beispielen bei der Modusbestimmung sowohl den authentischen als auch den dazugehörenden plagalen Modus gelten, was die Begriffsbestimmung betrifft:

„Wann sichs aber zutregt das in einem Gesange die Stimmen anderst gefunden werden / als jtzunt gemeldet / wie solches sich dann oft zutregt in den Cantionibus 8. Vocum da ein hoher vnd tieffer Chor: So solstu wissen / daß solches nicht geschicht ex praescripto artis, sondern ex Licentiâ Authoris, vnd im selben Gesange ist der Modus schwerlich zu vrtheilen. Als zum Exempel in der Cantilenâ Blasij Ammonis, Cantate Domino cantic: nov: 8. Vocum, Findet sich in den Oberstimmen ein Authentica, nemblich Dorius transpositus, in den mittel Stimmen der Plagalis, in dem Basi beydes des hohen vnd dieffen Chori ist der Authentica widerumb. Allhier ist die frage ob der Cantus sey Dorij, oder Hypodorij Modi. Da sagstu recht / Es sey Dorius. Du sagest auch nicht vnrecht / es sey Hypodorus. Dann die gemeinschaft dieser beyder Modorum, (die auch sonsten ein jglicher Authentica mit seinem Plagale hat) ist so groß / daß sie sich leichtlich ohne einem singulari praedominio vnd herrschafft vertragen können / vnd ist jhnen genug / daß sie jhren Communem

<sup>50</sup> Seth Calvisius, a. a. O., S. 40f.

<sup>51</sup> Vgl. Seth Calvisius, a. a. O., S. 41 und S. 45ff.

<sup>52</sup> Bartholomaeus Gesius, *Synopsis mvsicae practicae*, Frankfurt/Oder 1615, *De intervallis & modis musicis*.

Clavem finalem haben. Vnd bewegen es die nicht recht / so da sagen / es müsse ein gewisser Modus praedominieren vnd die Oberhant behalten / sonst werde die kunst violiret vnd verletzt / dann jhre meinung sich nur erstreckt / nach der gemeinen weise des Gesanges“<sup>53</sup>.

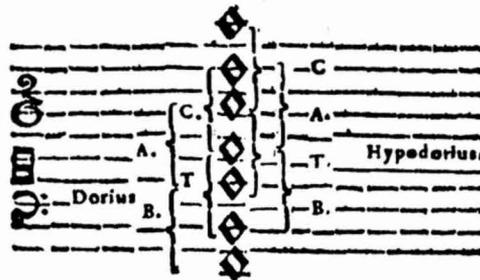
Erasmus Sartorius verwendet in der Abhandlung *Institutionum musicarum tractatio* den Begriff *Modus conjunctus*. Dieser Modus tritt auf, wenn in einer vielstimmigen Komposition ein authentischer Modus mit seinem plagalen Modus verbunden wird, „so daß die Quarte die Quinte von beiden Seiten umgibt“:

„Quid est modus conjunctus? Est cum duo modi ejusdem generis sive ordinis, authentica & plagalis in eodem cantu junguntur; Ita ut quintam quarta utrinque ambiat. Tum modus ex authentica & plagali compositus erit“<sup>54</sup>.

Erasmus Sartorius bringt zu allen *Modi conjuncti* Motettenbeispiele mit Ausnahme des *Lydius conjunctus*. Die genannten Kompositionen stammen unter anderem von Hieronymus Praetorius, Jakob Handl und Andrea Gabrieli<sup>55</sup>.

Conrad Matthaei weist in der Schrift *Kurtzer / doch ausführlicher Bericht / von den Modis musicis* darauf hin, daß besonders in mehrhörigen Kompositionen ein *Modus connexus* oder *Modus compositus* auftritt, wenn nämlich die Diskant- und die Tenorstimmen sowohl die authentische als auch die plagale Form eines Modus aufweisen. Er erläutert seine Ausführungen noch durch ein Notenbeispiel:

„15. Wenn aber in einem Gesange die Stimmen sich weiter als eine Octave erstrecken / also daß sie ihren gewöhnlichen Ambitum überschreiten / so wird solcher Modus genennet compositus oder connexus. 16. Die Composition oder Zusammensetzung geschicht entweder aus befreundten oder fremden Modis. 17. Befreunde (modi cognati) sind / die eine Quintam und Quartam haben / als der Primarius und Secundarius, und diese connexion ist sehr gebräuchlich / vornehmlich in den Gesängen / welche 2 / 3 / oder mehr Chor haben / denn da kommen etliche Chor sehr hoch / etliche aber sehr tieff. Und solche haben ihren Namen vom Primario modo.“



Zusammen heists Dorius connexus oder compositus“<sup>56</sup>.

Darüber hinaus wird als ein Beispiel der *Modi connexi* noch auf den *Jonicus connexus* hingewiesen, der von Conrad Matthaei folgendermaßen erklärt wird:

<sup>53</sup> Daniel Friderici, a. a. O., Cap. VIII.

<sup>54</sup> Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. VII.

<sup>55</sup> Vgl. Erasmus Sartorius, a. a. O., Cap. VII.

<sup>56</sup> Conrad Matthaei, a. a. O., S. 26.

„Jonicus connexus. Wann nun diese beyde Formen / des Authentici und Plagalis, zusammen gesetzt werden / so / daß der Discant und Tenor beyde mediationes, harmonicam und Arithmeticam haben / alsdann wird ein Modus compositus oder connexus daraus. Als in Systemate Regulari“<sup>57</sup>.

The diagram shows two systems of musical notation. The upper system is labeled 'HypoJonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Discantus'. The lower system is labeled 'Jonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Discantus'. Both systems include a fifth staff on the right labeled 'Jonicus connexus'. The notes are represented by diamond shapes on a five-line staff. The 'C' clef is visible on the left of the lower system.

In Systemate Transposito oder Molli steht er also:

The diagram shows two systems of musical notation. The upper system is labeled 'Jonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Cantus'. The lower system is labeled 'HypoJonicus' and consists of four staves: 'Bassus', 'Tenor', 'Altus', and 'Cantus'. Both systems include a fifth staff on the right labeled 'Jonicus Connexus'. The notes are represented by diamond shapes on a five-line staff. The 'Ad' clef is visible on the left of the upper system.

Mit Ausnahme des *Lydius connexus* werden alle *Modi connexi* von Conrad Matthaei durch Kompositionsbeispiele, unter anderem von Johann Stobaeus, Johann Stadlmayr, Giovanni Gabrieli, Melchior Vulpus und Heinrich Schütz, belegt<sup>58</sup>.

#### IV. Schlußbemerkung

Die zitierten Quellen aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegen eindeutig, daß in mehrstimmigen Kompositionen zwischen authentischen und plagalen Modi differenziert wird und daß die ‚Judices modorum‘ die Stimmen

<sup>57</sup> Conrad Matthaei, a. a. O., S. 81f.

<sup>58</sup> Vgl. Conrad Matthaei, a. a. O., S. 82ff.

Diskant und Tenor sind. Eine Ausnahme dieser Regel ist gelegentlich in vielstimmigen Kompositionen festzustellen, die unter dem Einfluß des Frühbarocks entstanden sind.

Fundierte Analysen von mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit setzen das Quellenstudium voraus, das nötig ist, um zu einem historisch adäquaten Verständnis der Musikwerke zu gelangen. Historisch adäquat ist das Verständnis nicht, wenn man den Theoretikern nicht nur vorschreibt, wie sie die Kompositionen ihrer Zeit zu verstehen haben, mit denen sie sich zum Teil sehr ausführlich beschäftigen, sondern ihnen auch vorwirft, daß sie die Musikwerke falsch verstanden haben. Historisch adäquat ist das Verständnis auch nicht, wenn man den Komponisten vorschreibt, wie sie ihre eigenen Werke zu verstehen haben, und ihnen zudem vorwirft, daß sie ihre eigenen Kompositionen falsch verstanden haben. Das gleiche gilt natürlich auch für Autoren, die Theoretiker und Komponisten in einer Person sind, von denen beispielhaft folgende genannt werden: Gallus Dreßler (1533–ca.1585), Seth Calvisius (1556–1615), Johannes Nucius (ca.1556–1620), Adam Gumpelzhaimer (1559–1625), Bartholomaeus Gesius (ca.1560–1613), Andreas Raselius (ca.1563–1602), Michael Praetorius (ca.1571–1621), Johann Andreas Herbst (1588–1666) und Johann Crüger (1598–1663).

Wendelin Müller-Blattau erklärt in diesem Zusammenhang: „Die Theoretiker konnten sich allerdings nicht so schnell von der überlieferten Lehre [der Tonartenbestimmung] freimachen wie die Komponisten [...]“<sup>59</sup>.

Bei Carl Dahlhaus ist dieser Sachverhalt folgendermaßen formuliert: „Die Differenzierung in eine authentische und eine plagale Modusvariante versagt beim mehrstimmigen Satz des späteren 16. Jahrhunderts, obwohl die Nomenklatur tradiert wurde, als entspräche sie noch der musikalischen Wirklichkeit“<sup>60</sup>.

Über die musikalische Wirklichkeit beziehungsweise über die historischen Gegebenheiten einer Epoche geben die Quellen Auskunft, die aufgrund ihrer spezifischen Kriterien und ihres dazugehörenden Umfeldes einzuordnen und zu interpretieren sind – jede Quelle spricht die Sprache ihrer Zeit und ist aus dieser ihrer Zeit zu betrachten.

## Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn

von Günther Zuntz, Cambridge/England

### I.

Die *Streichquartette* op. 3 Nr. 1–6 (Hob. III, 13–18), die seit fast zweihundert Jahren (und bis gestern oder vorgestern) in allen Ausgaben der Haydn-Quartette standen – das berühmteste ist Nr. 5 mit dem oft, vielleicht zu oft zitierten *Andante cantabile*, der ‚Serenade‘ –: sind sie echt oder nicht? Das ist unsere Frage.

<sup>59</sup> Wendelin Müller-Blattau, a. a. O., S. 11

<sup>60</sup> Carl Dahlhaus, Rezension zu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in: *Mf* 29 (1976), S. 355.

Drei Äußerungen der ersten zeitgenössischen Autorität sind unser Ausgangspunkt<sup>1</sup>:

1. „[...] Ganze Opera von gefälschtem Haydn erschienen so in Paris. Der berühmteste Fall ist der des sogenannten ‚Opus 3‘ (dies ist die Nummer in Pleyels Gesamtausgabe). Es kam in Paris an als Werk eines Paters Romanus Hoffstetter. M. Bailleux [der Herausgeber des Erstdrucks] radierte einfach Hoffstetters Namen aus den bereits gravierten Platten und setzte Haydns dafür ein (aber der originale Autorennamen ist noch sichtbar).“ (H. C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 591).

2. „Heutzutage der berühmteste Fall einer Haydn-Fälschung ist wohl der des P. Romanus Hoffstetter, dessen Quartette 1777 von Bailleux gestochen wurden; vor der Veröffentlichung aber radierte Bailleux den originalen Namen aus der Platte (aber nicht vollständig, so daß der Name ‚Signor Hoffstetter‘ unter dem später darübergedruckten Namen Haydns gelesen werden kann) und setzte Haydns an seine Stelle.“ (Ders., op. cit., S. 380).

3. „[...] bald begannen französische Verleger ihre eigenen Unterschreibungen. Die berühmteste von diesen war [sic] das Ausradieren des Komponistennamens auf den Platten von einigen Streichquartetten des Paters Romanus Hoffstetter [...] und die Substitution von Haydns Namen. Dies war der Ursprung der sogenannten Quartette ‚Opus 3‘, die fälschlich Haydn zugeschrieben werden, einschließlich der berühmten Serenade von Opus 3 Nr. 5.“ (Ders., *Haydn, A Documentary Study*, 1981, S. 10)<sup>2</sup>.

Dies ist eine Chimäre, geboren aus unvollständiger Beobachtung und übereilter Folgerung. Seit zwanzig Jahren habe ich das einem jeden gesagt, der hören wollte, und vergebens gewartet auf den einen oder anderen der anerkannten Experten, der sie berichtigen würde. Zwanzig Jahre ist genug – vielmehr, es ist zu lange; denn inzwischen ist der Lapsus des hervorragenden Kenners zum „*Consensus omnium* unter Haydn-Forschern“<sup>3</sup> geworden; er ist verewigt im *New Grove*<sup>4</sup> und im *Riemann Musik Lexikon*<sup>5</sup>; und in der großen neuen kritischen Ausgabe von Haydns Werken, Band XII, 1 *Frühe Streichquartette*, ist Opus 3 nicht zu finden; ein nüchterner Satz im Vorwort bedeutet den überraschten Benutzer, daß diese Quartette „von der Forschung heute als unecht angesehen“ werden, und in dem zugehörigen *Kritischen Bericht* findet er kein Wort näherer Begründung<sup>6</sup>. Auch die Produzenten der öffentlichen Meinung – Journale, Schallplattenkataloge usw. – erliegen allgemach der gelehrten Mode; kurz, eine übereilte Vermutung wird zum Dogma. Jemand muß die Grundlagen der heutigen ‚einstimmigen Auffassung der gelehrten Forschung‘ überprüfen. Da niemand sonst es tun will, muß ich es versuchen<sup>7</sup>.

## I. A

Jeder Interessierte kennt den fundamentalen Artikel, in welchem Alan Tyson und H. C. Robbins Landon ihre Beobachtungen an gewissen Exemplaren der Bailleux-Ausgabe von

<sup>1</sup> Ich übersetze alle englischen Zitate ins Deutsche.

<sup>2</sup> Wiederholt („wie kürzlich festgestellt“) auch in dem deutschen *Kleinen Haydn-Buch* (Rowohlt Taschenbuch, 1979), S. 26.

<sup>3</sup> Georg Feder in *Haydn-Studien* 3 (1974), S. 125.

<sup>4</sup> Georg Feder in *The New Grove*, Bd. 8, 1980, S. 380 s. v. *Haydn, J.*, *Worklist*, zitiert ‚Opus 3‘ unter der Sammelüberschrift *Selected spurious works* mit der Anmerkung: „? by R. Hofstetter, though in HV“

<sup>5</sup> *Riemann Musik Lexikon, Ergänzungsband, Personenteil A–K* (1972) s. v. *Haydn, J.*, S. 500 (G. Feder).

<sup>6</sup> Die Meinung des Herausgebers Georg Feder muß der Benutzer in dem in Anm. 3 zitierten Artikel finden.

<sup>7</sup> Ich durfte meine Überlegungen vortragen in einem Seminar „Echtheitsfragen bei den Wiener Klassikern“ gemeinsam mit Professor Arnold Feil im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen im Juli 1984, das Seminar und seine Diskussion waren für mich höchst wertvoll und anregend. Dies heißt aber nicht, daß irgendjemand anders als ich selbst meine unzeitgemäßen Ansichten zu verantworten hätte.

Opus 3 anzeigen, sowie die Folgerungen, die sie aus ihnen zogen; es wird daher genügen, wenn ich an die entscheidenden Sätze in *The Musical Times* (105, 1964, S. 506) erinnere:

„Vor der ersten Linie von Musiknoten zum Ersten Quartett stehen die Worte ‚Quatuor I‘. Einige andere Worte standen dort ursprünglich, sind aber getilgt worden. In gewissen Exemplaren sind die getilgten Wörter noch lesbar. In den Stimmen für die 2. Violine, Viola und Cello (‚basso‘) waren die ursprünglichen Worte: ‚Quartetto / del Signor / Hofstetter No. 1‘<sup>8</sup>. In der Ersten Violin-Stimme lief eine längere Überschrift über die (ganze) Seite, über den Noten, und auch dort, wo später ‚Quatuor I‘ eingraviert wurde. Der Wortlaut, der sich nur schwer entziffern läßt, scheint gewesen zu sein: ‚Quartetto per due Violini, Alto e Basso del Signor Hofstetter / Violino Primo / No. 1.‘ Genau das gleiche findet sich bei dem Zweiten Quartett [...]. Bei den anderen Quartetten ist kein Anzeichen von Tilgungen.“

Nach einem Abschnitt über Hoffstetter schließen die Verfasser wie folgt:

„Obwohl die bibliographische Bezeugung, die wir vorlegen, sich nur auf die ersten zwei Quartette bezieht, sind wir unserer Meinung nach berechtigt, Hofstetter als den Komponisten von allen sechs zu betrachten, einschließlich des Andante cantabile in Nr. 5, der berühmten Serenade.“

Ich habe die Beobachtungen der geehrten Autoren nachgeprüft an den zwei Exemplaren des Bailleux-Drucks in der Cambridge University Library (MRS 325-8 und MRS 382-5) und würde sie von Anfang bis Ende bestätigen. Ihre Feststellung, wonach bei den folgenden vier Quartetten keinerlei ‚Hoffstetter-Spuren‘ sich zeigen, bestätigt sich gleichfalls in den Cambridge Exemplaren.

Dagegen sind ihre Folgerungen der Kritik ausgesetzt. Bei Betrachtung unserer Tafeln 1 und 2 (S. 237 und 238) zeigt sich sofort, daß die eingangs zitierten Behauptungen Robbins Landons freie Phantasien sind. Seine und Alan Tysons Beobachtungen von 1964 geben keinen Grund zu der Behauptung, daß die sechs Quartette „in Paris ankamen als Werke von Pater Romanus Hoffstetter“ und daß „Mr. Bailleux Hoffstetters Namen einfach ausradierte“ – vielmehr ‚tilgte‘<sup>9</sup> – „und Haydns dafür einsetzte“: Von Haydns Namen ist weder über den ersten zwei Quartetten noch bei den übrigen die geringste Spur.

Er stand ja auf dem Titelblatt. In Drucken des 18. Jahrhunderts wurde der Name des Komponisten einer Serie von Sonaten, Symphonien, Kammermusikwerken usw. über den einzelnen Werken nicht wiederholt, eben weil das – meist kunstvoll verzierte – Titelblatt ihn deutlich und eindeutig angab. Unsere Tafel 3 (S. 239) illustriert diese völlig sachgemäße Regel. Sie zeigt die erste Seite des Drucks einer Serie von sechs Quartetten. Der Name des Komponisten – angeblich Hoffstetter<sup>10</sup> – steht nicht auf dieser Seite. Er wäre hier

<sup>8</sup> Unsere Tafel 1 ist analog der Illustration auf S. 507 in dem Artikel von Tyson und Robbins Landon. Sie gaben keine Illustration von *Violino primo*; siehe unsere Tafel 2.

<sup>9</sup> Was in Metallplatten eingraviert (‚gestochen‘) ist, kann nicht ‚ausradiert‘ werden. Man tilgt es, indem man es von der Rückseite der Platte zurückhämmt; danach wird die Vorderseite in der Regel noch so geglättet, daß vom ursprünglich Gestochenen nichts mehr zu sehen ist und die Platte wieder wie unberührt erscheint. Im vorliegenden Fall ist dies nur unzulänglich besorgt worden. Mit der Makellosigkeit seiner Publikationen nahm Bailleux es offenbar nicht allzu genau. Dafür gibt es weitere Anzeichen. Die Ziffern, welche im Ersten Quartett die Anzahl der Takte in den einzelnen Sektionen angeben, hatten zur Berechnung des Layout gedient und hätten vor dem Druck getilgt werden sollen. Ferner: Der erste Satz von Nr. 2 hat den ohnehin absonderlichen Titel *Fantasia con Variazioni*. Im Bailleux-Druck, Erste Geige, heißt das *Tanhasia con variazion* (sic) und blieb unberichtigt. Und schließlich sind da die unberichtigten Fehler im Notenstich, die Feder (S. 128) anführt. Ein kritisch sorgfältiger Herausgeber wie später Pleyel war Bailleux also nicht; diese Tatsache gibt aber keinen Grund, ihn in Sachen ‚Opus 3‘ einer absichtlichen Fälschung zu beschuldigen.

<sup>10</sup> Tafel 3 nach Unverricht, *Die beiden Hoffstetter* (Anm. 44), S. 16. Laut Unterschrift unter dieser Seite bei Unverricht stellt sie den Erstdruck von Hoffstetters Opus 1 dar. Wie Prof. Feil mir bemerkte, ist das ein Irrtum, denn in Unverrichts eigenem Katalog der

überflüssig gewesen: er stand ja auf dem Titelblatt. Diese Seite sieht daher genau so aus wie die erste Seite unseres Bailleux-Drucks, die Hoffstetter-Spuren abgerechnet; beide entsprachen dem normalen Zeitgebrauch.

Dagegen aber war es üblich und nötig, über jedem Werk den Autor zu nennen, wenn Werke verschiedener Komponisten in einem Sammelband oder -heft vereinigt publiziert wurden, was damals wie heutzutage häufig geschah. Damit wird die Interpretation der von Alan Tyson und Robbins Landon vorgelegten Beobachtungen überaus schwierig. Ihr Satz: „Obwohl die bibliographische Bezeugung [...] sich nur auf die ersten zwei Quartette bezieht, sind wir unserer Meinung nach berechtigt, Hoffstetter als den Komponisten von allen sechs [Quartetten] zu betrachten“ wird unhaltbar, denn in dem Fall dürfte Hoffstetters Name über keinem der sechs erscheinen. Gesetzt aber, Hoffstetter würde als der Komponist nur der ersten zwei proklamiert: von wem stammen die übrigen? Die Namen ihrer Komponisten sollten dann doch über jedem einzelnen Quartett erscheinen? Außerdem haben alle – fast alle –, die sich bisher näher mit ‚Opus 3‘ befaßt haben, die Handschrift eines und des gleichen Autors in allen sechs Quartetten erkannt; wie könnte man danach die ersten zwei von den übrigen trennen?

Der einfachste, vielleicht einzige Ausweg aus diesem Dilemma wäre, wenn man sich an das Titelblatt hielte, welches das ganze Opus Haydn zuschreibt (mit Recht oder mit Unrecht: darüber könnte man weiterhin diskutieren), und sich über die getilgten Hoffstetter-Titel nicht weiter beunruhigte. Über deren Ursprung und Tilgung könnte, wer will, sich allerhand Erklärungen ausdenken. Soviel aber sollte einleuchten: Die Tatsache, daß der Name Hoffstetter über den ersten zwei Quartetten getilgt wurde, ist nichts weniger als ein Beweis, daß sie trotzdem von Hoffstetter sind<sup>11</sup>.

## I. B

Weder Robbins Landon noch ich selbst haben bisher die wichtigen Beobachtungen berücksichtigt, die Alan Tyson bereits 1975 vortrug, die aber erst 1981 in dem Buch *Haydn Studies, Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975*, S. 95–98, gedruckt erschienen sind<sup>12</sup>. Ich habe auch diese an den Cambridger Exemplaren nachgeprüft; sie haben sich mir als unzweifelhaft korrekt erwiesen.

Tyson's zentrale Beobachtung ist, daß die ersten zwei Quartette in dem Bailleux-Druck von einem anderen Graveur herrühren als der Rest. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Drucken ist die Verschiedenheit zwischen beiden zwar nicht eben groß; aber sie ist unbestreitbar. Ein in die Augen fallendes Symptom liefern die Doppelstriche mit Doppelpunkten als End- und Wiederholungszeichen: Sie sind verhältnismäßig dünn und schwach in Q[uartett] 1 und 2, aber dick und stark in Q 3–6; ferner die leicht verschiedenen Stempel für „[orte]“ sowie der Duktus von Überschriften wie „Menuet“ und „Andante“.

Werke Hoffstetters begegnet das abgebildete Werk nirgends. Wiederholte Anfragen bei den Bibliotheken in Uppsala und Skara (wo das Original sich befinden soll) blieben leider unbeantwortet; daher bleibt hier ein ungelöstes Teilproblem. Für den vorliegenden Zweck aber ist es unerheblich, denn die Photographie reproduziert jedenfalls die erste Seite einer zeitgenössischen Serie von Quartetten von einem und demselben Komponisten.

<sup>11</sup> Nach A. van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 3, Mainz 1978, Addenda et Corrigenda, S. 296 (mit Bezug auf H. Unverricht, s. u. Anm. 44).

<sup>12</sup> Ich danke Herrn E. Olleson, Oxford, für den Hinweis auf diese wichtige Veröffentlichung sowie für eine Kopie der betr. Seiten.

Tyson nimmt mit Recht an, daß Mme. Annereau, die auf dem Titel genannt ist, Q 3–6 graviert hat; er erkennt ihren Stil auch in den fetten Überschriften wie „QUATUOR I“ und „Violino Primo“ sowie in einigen Zufügungen (z. B. „Con Sordini“ vor Nr. 1, 3) und Korrekturen in dem von dem anderen Graveur ‚X‘ stammenden Text von Q 1–2.

Nach diesen m. E. unbestreitbaren Beobachtungen stellt Tyson fest, daß „nur die zwei ersten Quartette jemals den Namen ‚Hofstetter‘ über sich hatten“ (S. 97). Auch ihm ist der Gedanke gekommen (*ib.*), daß sie für einen Sammelband von Werken von ‚vari autori‘ gemeint gewesen sein könnten. Wo diese Platten, „die vielleicht schon vorher von anderen gebraucht worden sein könnten“, ursprünglich herkamen, ist ihm ein ungelöstes Rätsel, denn er hat kein anderes Produkt des ‚Graveurs X‘ finden können.

Die Folgerung, daß mindestens die Quartette 1 und 2 Werke Hoffstetters seien, liegt nahe. Alan Tyson zieht sie nicht, und schon garnicht für Nr. 3–6; er „überläßt es anderen, seine Beobachtungen zu kommentieren“, und in der Tat finden wir uns weiterhin auf unsicherem Boden. Auch nach seinen exakten Feststellungen sprechen die obenerwähnten Fakten gegen die zunächst einleuchtende Folgerung, daß mindestens die ersten zwei Quartette, oder gar alle sechs, Kompositionen Hoffstetters seien: Die Überschriften über den zwei ersten verbieten, ihm alle sechs zuzuschreiben, und die nahe stilistische Verwandtschaft der zwei ersten mit den übrigen verbietet, sie auf verschiedene Komponisten zu verteilen; zumal deren Namen dann über jedem der übrigen Quartette erscheinen müßten – sei’s auch getilgt wie der Hoffstetters. Bedenklich bei der Hoffstetter-These ist auch die Tatsache, daß „keiner der Kataloge von Bailleux oder irgendeinem anderen zeitgenössischen französischen Musikverleger Quartette von Hofstetter enthält“ (Tyson, l. c., S. 97). Zu all dem kommt der Eindruck – es ist wohl nicht nur mein Eindruck –, daß das technische und musikalische Niveau von ‚Opus 3‘ hoch über dem liegt, was, nach seinen eignen Quartetten zu urteilen, dem Pater Romanus Hoffstetter erreichbar war.

Wie soll man sich, nach all dem, den kuriosen Zustand der betreffenden Bailleux-Platten erklären? Diese Frage bedeutet, wie oben bemerkt, eine Aufforderung zu freiem Phantasieren; der Spielraum der Möglichkeiten ist zu weit. Genug, wenn klar geworden ist, daß auch nach Alan Tysons scharfsichtigen Beobachtungen der Bailleux-Druck keinen stichhaltigen Grund liefert, ‚Opus 3‘ Haydn abzusprechen. Die Tilgung seines Namens ist, wie gesagt, nicht gerade ein überzeugendes Argument zugunsten Hoffstetters.

## II.

Die problematischen getilgten „Hofstetter“-Überschriften im Bailleux-Druck müssen gebucht werden als eines der vielen Probleme der Haydn-Überlieferung, aber als dokumentarischen Beweis der Unechtheit von ‚Opus 3‘ kann man sie ehrlicherweise nicht zitieren. Haydns Name steht nun einmal auf dem Titelblatt. Warum? „Aus unbekanntem Gründen“, erklärt Georg Feder<sup>13</sup>. Bis zum triftigen Beweis des Gegenteils sollte die Antwort vielmehr sein: ‚Weil es Werke Haydns sind.‘ Denn, wohlgermerkt, niemand braucht zu beweisen, daß ‚Opus 3‘ Haydns Werk ist: Das ist die Überlieferung seit Bailleux‘ und Pleyels Ausgaben, bekräftigt durch Haydns eignes Verzeichnis seiner Werke. Wer sich

<sup>13</sup> *Haydn Studien* 3 (1974), S. 127

dazu gedrängt fühlt, mag Zweifel an dieser Überlieferung vorbringen; er wird aber, gegenüber dieser Überlieferung, sehr gewichtige Gründe anzuführen haben. Der einzige anscheinend dokumentarische Beweis der Unechtheit hat sich als prekär erwiesen. Seit er zuerst publiziert wurde, im Jahre 1964, und nicht ohne Beziehung zu ihm, ist eine Anzahl weiterer Nachweise der Unechtheit versucht worden, die dann zu der erwähnten ‚übereinstimmenden Meinung der Haydnforscher‘ gerannen.

Diese Argumente gilt es zu prüfen. Ich gestehe vorweg: Mein Resultat ist, daß es in dieser Frage zwar nicht wenig des Sonderbaren und Problematischen gibt, aber nichts, das dem Gewicht der Überlieferung die Waage halten könnte. Dabei halte ich mich an die alte Regel: ‚Du sollst nicht glauben, daß zehn schlechte Gründe so gut seien wie ein guter.‘

## II. A

Beginnen wir mit der Bewertung der Erstaussgabe. Nach Ludwig Finscher<sup>14</sup> ist Bailleux „als Haydnverleger notorisch unzuverlässig“. Das ist so leichthin gesagt, aber eine Übersicht seiner Haydnausgaben bis auf Opus 3 herab gibt keinen Anlaß, ihn einer Fälschung zu bezichtigen<sup>15</sup>. Es sind die folgenden: a) Sechs Trios für Streicher, alle echt; b) Sechs Symphonien, davon fünf echt, eine nicht (mit letzterer könnte Bailleux selbst Opfer eines Fälschers geworden sein); c) Sechs Duos für Streicher, alle echt. Danach also kommt Opus 3; die angeführten Praezedenzen können einen Verdacht gegen seine Echtheit nicht begründen. Danach aber – vermutlich weil Opus 3 ein Erfolg war – publizierte Bailleux einen zweiten Faszikel von sechs Haydn-Quartetten (er nannte ihn „Opus XXVIII“, den vorigen „Opus XXVI“), der nach allgemeinem Urteil durchaus unecht ist<sup>16</sup>. Erfolg verdirbt den Charakter – aber die Echtheit von Opus 3 bleibt davon unberührt.

Sie blieb bis 1964 unbezweifelt, weil Opus 3 in Pleyels monumentaler Gesamtausgabe der Quartette stand, danach in Haydns spätem Werkverzeichnis und allen Ausgaben. Seitdem ist die Autorität der fundamentalen Pleyel-Ausgabe mehrfach in Frage gestellt worden. Sehr zu Unrecht. Ich bedaure, wiederholen zu müssen, was mehrere Autoritäten vor mir gesagt haben, besonders auch Jens Peter Larsen. Der letztere hat, aufgrund einer überlegenen Kenntnis der gesamten Tradition, dargelegt, daß die Überlieferung von Opus 3 zwar anders ist und weniger vollständig als die der übrigen frühen Quartette, daß dies aber keinen hinreichenden Grund abgibt, dessen Echtheit zu bezweifeln; denn Pleyel war „wie ganz wenige berufen, eine Scheidung zwischen Echtem und Unechtem [ . . . ] durchzuführen. [ . . . ] Seine Entscheidungen ruhen auf einer Sachkenntnis, die bei keinem anderen Verleger zu finden gewesen wäre“; seine Ausgabe ist „eine sehr gute Lösung der schwierigen Aufgabe“<sup>17</sup>.

Es sei mir gestattet, an einige Punkte von Pleyels Biographie zu erinnern. Pleyel war Haydns Schüler und lebenslanger loyaler Freund. Von 1772 bis 1777 lebte er in Haydns

<sup>14</sup> Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, Kassel 1974, S. 169.

<sup>15</sup> Hier folge ich Georg Feder, l. c., S. 129, ziehe aber aus seinem Material eine der seinen entgegengesetzte Folgerung.

<sup>16</sup> Näheres bei Feder, l. c., S. 144.

<sup>17</sup> Jens Peter Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 148f. Vgl. *ib.*, S. 293: „Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auch diese 8 Werke echt [ ]“

Haus in Eszterháza als sein Schüler<sup>18</sup>. Er wurde ein angesehener Musiker, ein höchst fruchtbarer Komponist und zugleich Musikverleger. Wie bewundernswert ihre Freundschaft die Probe bestand, als Pleyel im Jahre 1792 von den Gegnern der Salomon-Konzerte aus Straßburg nach London berufen wurde, um dort Haydn zu opponieren: das ist wohlbekannt<sup>19</sup>. 1795 zog er nach Paris, eröffnete dort seinen Verlag und entfaltete eine erstaunlich vielseitige Tätigkeit. 1800 machte er große Anstrengungen, um Haydn persönlich nach Paris einzuladen, kam aber, des Krieges wegen, nur bis Leipzig<sup>20</sup>. Damals muß er die große Ausgabe der Quartette bereits in Arbeit gehabt haben, denn Stich und Druck des Riesenwerks müssen Jahre gedauert haben, und vorher mußte Sammlung und Sichtung des Materials geschehen und Haydns Meinung darüber eingeholt werden. Im September 1800 arrangierte Haydn bereits die Übersendung des Porträts, welches neben der Titelseite erscheinen sollte; am 4. Mai 1801 erkundigt er sich mit einiger Ungeduld, wann das Werk erscheinen werde; die Vorarbeiten dürften also ins Jahr 1798, spätestens 1799, gefallen sein. Damals also muß Pleyel sein Material gesammelt, seine Auswahl getroffen und sie Haydn zur Begutachtung übersandt haben; vielleicht hat er ihn auch in problematischen Fällen um Rat gebeten. Jedenfalls enthält die Titelzeile der großartigen Tafel der aufgenommenen 83 Werke die entscheidenden Worte „avoués par l’Auteur“. Das Gewicht dieser Worte läßt sich nicht wegdeuteln; oder woher könnte man ein Recht ableiten, Pleyel als Lügner zu disqualifizieren? Das Gegenteil wird erwiesen durch das Resultat: Paris – wie Robbins Landon mit Recht sagte<sup>21</sup> – war überschwemmt mit unechten Haydn-Drucken; warum erscheint keiner von diesen bei Pleyel? Er reproduzierte Bailleux’ „Opus XXVI“, nicht aber dessen Gegenstück „Opus XXVIII“. All dies zeugt von bewußter und kompetenter Auswahl. Und da sollten sie sich gerade bei diesem einen Werk getäuscht haben, er und Haydn selbst?

## II. B

Um die kümmerliche (eher wohl: die nicht vorhandene) Basis für Zweifel an Pleyels Autorität zu verstärken, wird von manchen auf die angebliche Gedächtnisschwäche des alten Haydn verwiesen; so schon von Alan Tyson und Robbins Landon (1964, S. 506): „Man sollte nicht zu viel Gewicht legen auf die Tatsache, daß der alte Haydn (der damals Schwierigkeit hatte mit dem Wiedererkennen seiner frühesten Werke) die Themenliste *in toto* anerkannte.“ Und László Somfai<sup>22</sup>: „Das auch sonst vereinzelt Fehler aufweisende Haydn-Werkverzeichnis von 1805 (HV) genügt als Echtheitsbeleg nicht.“

<sup>18</sup> Vgl. D. Bartha in *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, S. 75f. – Robbins Landons Hypothese, daß der Schüler, dessen gute Fortschritte Graf Erdödy mit dem Geschenk von Wagen und Pferden an Haydn belohnte, eben Pleyel gewesen sei, ist sehr anziehend.

<sup>19</sup> Zwei von Pleyel in Haydns Stil komponierte Klaviertrios sind unter Haydns Werke geraten. Die beiden würden gewiß erstaunt gewesen sein, sie als „gestohlen“ bezeichnet zu finden in einem höchst gelehrten Artikel von A. Tyson (in: *The Music Review* 27 [1961], S. 21); dieser Austausch zwischen Lehrer und Schüler tat ihrer Freundschaft keinen Abbruch.

<sup>20</sup> Zu diesen und den folgenden Angaben vgl. D. Bartha, *ib.* (Anm. 18), S. 352, 363 u. ö.

<sup>21</sup> Wie zu Anfang dieses Artikels zitiert u. ö. – Robbins Landon gab eindrucksvolle Belege in *The Music Review* 18 (1957), S. 213ff., vgl. auch die erstaunlich reiche Übersicht bei G. Feder, l. c., S. 131ff. Dabei bleibt zu beachten, daß Pleyel nur gedruckte ältere Ausgaben heranzog.

<sup>22</sup> Zitiert nach der Zusammenfassung bei Unverricht, *Die beiden Hoffstetter*, Mainz 1968, S. 13. – Es beweist nichts gegen Pleyels Kompetenz, daß er aus La Chevardières Druck Opus 1 Nr. 5 aufnahm und aus Hummel Opus 2 Nr. 3 und Nr. 5. Gewiß waren diese Werke wesentlich für andere Besetzung bestimmt; sie wurden aber – man bedenke die Freiheit, mit der damals Besetzungen

Das ist leicht gesagt, aber ungültig. Die abwertenden Andeutungen dürften sich darauf beziehen, daß HV zwei Divertimenti von Vanhal enthält und zwei Klaviertrios von Pleyel. Bei Opus 3 aber handelt es sich nicht um vereinzelt Divertimenti, sondern um einen Satz von sechs Quartetten, und nicht um HV, sondern um Pleyels Ausgabe; nicht um 1805, sondern um 1798 oder 1799, als Haydn, nicht eben senil, nach dem Triumph mit der *Schöpfung* die Arbeit an den *Jahreszeiten* begann und die *Nelsonmesse* komponierte<sup>23</sup>. Damals war er sehr wohl imstande zu beurteilen, ob Opus 3 sein Werk war oder nicht<sup>24</sup>. Zu eben dieser Zeit, und später, hat er in der hier vorausgesetzten Weise auch mit Breitkopf & Härtel bei der Vorbereitung der *Œuvres Complètes* zusammengearbeitet mit dem besonderen „Bestreben, aus der Ausgabe das Unechte auszuschließen“<sup>25</sup>. Dem entspricht, daß er in einem Dankbrief an Pleyel vom Dezember 1802 insbesondere die „Correctheit“ der Ausgabe rühmt<sup>26</sup>: Offenbar bedeutet „Correctheit“ für ihn den Ausschluß unechter Werke. Daß bei solcher Zusammenarbeit von Pleyel und Haydn ein ganzes Opus von sechs unechten Quartetten in die projektierte autoritative Ausgabe schlüpfen konnte, ist bis zur Unglaublichkeit unwahrscheinlich<sup>27</sup>.

### III.

Vier weitere Argumente werden von Bestreitern der Echtheit von Opus 3 angeführt, nämlich 1. daß keine von Bailleux' Druck unabhängigen Handschriften bekannt sind; 2. daß das späte Datum dieses Drucks im Widerspruch stehe zur Entwicklung von Haydns Quartettstil; 3. daß Opus 3 im Entwurfskatalog (EK) nicht aufgeführt ist; 4. daß es aus erstaunlich verschiedenartigen Einzelwerken bestehe. Keines dieser Argumente ist ohne Gewicht; mir will aber scheinen, daß sie weder einzeln noch zusammengenommen die Unechtheit wahrscheinlich machen und auch, daß sie alle vier sich mit dem vierten erledigen. Ich bespreche sie aber zunächst einzeln der Reihe nach.

1. Es ist gewiß bemerkenswert, daß von den frühen Quartetten op. 1 u. 2 je 20, 30, ja 40 Handschriften bekannt sind, von Opus 3 aber keine einzige – jedenfalls keine von Bailleux unabhängige<sup>28</sup>. Es könnte sich ja immerhin noch die eine oder andere finden. Von einer

variiert wurden! – auch als Streichquartette gespielt, geschrieben und gedruckt. Und sie sind echter Haydn! Die Aufnahme einer ganzen Serie von sechs unechten Werken wäre davon fundamental verschieden: ein wirklicher grober Irrtum, der einzige in dem großen Werk.

<sup>23</sup> Die meist zitierten Nachrichten über Haydns körperliche und geistige Hinfälligkeit sind die von Dies; sie beginnen 1805. In dem Brief an seinen Bruder vom 22. Januar 1803 (Bartha, S. 419) spricht Haydn von der „plötzlichen Veränderung“ seiner Gesundheit („seit 5 Monath bin ich zu allen Unternehmungen ganz unfähig“). Noch kurz davor, im Sommer 1802, war der „hinfällige“ Haydn imstand gewesen, die *Harmoniemesse* in knapp drei Monaten zu komponieren und einzustudieren! In seinem Brief an Breitkopf vom 12. Juni 1799 hatte er sehr spezielle Gründe, sein Alter und „abnehmende Geisteskräfte“ zu pointieren.

<sup>24</sup> „Die einzige Stütze für die Echtheit von ‚Opus 3‘ besteht darin, daß Haydn gegen die Aufnahme dieser Werke in Pleyels Gesamtausgabe der Streichquartette nicht protestiert hat“, so Feder, I. c., S. 130. Ich hoffe, daß aus dem Vorstehenden klar wird, wie wenig diese Formulierung der historischen Realität entspricht.

<sup>25</sup> J. P. Larsen, I. c., S. 139.

<sup>26</sup> Bartha, I. c., S. 415. – „Ein Dokument darüber, daß Haydn diese Liste Werk für Werk gebilligt hätte, ist nicht bekannt“ (Feder, I. c., S. 127): Das ist buchstäblich wahr; nicht aber, was damit impliziert wird.

<sup>27</sup> Der eben erwähnte Dankbrief Haydns ist gewiß nicht ein Dokument, mit welchem Opus 3, ‚Werk für Werk‘, als ‚authentisch‘ im juristischen Sinne bewiesen werden könnte. Dagegen bestätigen aber die angedeuteten historischen Fakten, Haydn, Pleyel und ihre Zusammenarbeit betreffend, die Echtheit aller in Pleyels Ausgabe aufgenommenen Werke nicht weniger definitiv als irgendein unterschriebenes Dokument; historische Einsicht macht dann die ingeniose Konstruktion überflüssig, mit welcher Feder, I. c., S. 130f., zu erklären sucht, warum Pleyel das ‚unechte‘ Opus 3 rezipierte. Pleyel könnte diese Werke recht wohl aus seinen Jünglingsjahren in Eszterháza im Gedächtnis behalten haben.

<sup>28</sup> Vier Handschriften, die Opus 3 enthalten, sind allerdings registriert. G. Feder, I. c., S. 127, demonstriert ihre Abhängigkeit von Bailleux' Druck überzeugend.

Messe, die für verloren galt, wurde vor kurzem eine Handschrift entdeckt, und das im Dachboden eines Farmhauses in Nordirland; Robbins Landon ist für ihre unzweifelhafte Echtheit eingetreten. – Vor 50 Jahren plädierte Marion Scott für die Echtheit des Quartetts, das jetzt ‚Opus 0‘ genannt wird<sup>29</sup>. Es begegnet nicht in Pleyels Ausgabe, daher auch nicht in Haydns Werkverzeichnis von 1805, wohl aber im EK; Marion Scott fand den Text in einigen frühen Drucken, nicht aber in Handschriften. Seitdem aber sind viele gefunden, und damit ist ihre Meinung bestätigt worden. Wenn von Opus 1 und Opus 2 so viele Handschriften existieren, liegt das wohl daran, daß diese Quartette in Österreich und angrenzenden Ländern bekannt und beliebt waren; wenn von Opus 3 keine Handschriften gefunden sind, so heißt das wahrscheinlich, daß diese Quartette dort nicht bekannt waren. Warum nicht? Vielleicht finden wir später eine Erklärung dafür.

2. Bailleux' Druck wurde von Larsen auf 1775–1779 datiert; heute setzt man ihn meist in 1777. Haydns Quartette op. 17 erschienen 1772 im Druck, wurden also spätestens 1771 geschrieben; Opus 20 liegt nur ein Jahr später. Haydn konnte unmöglich nach diesen die viel einfacheren des Opus 3 schreiben. Das heißt aber nicht, daß Opus 3 nicht von ihm geschrieben sein könnte. Er muß es vor Opus 9 komponiert haben, also in den 1760er Jahren, und es muß viel später dem Drucker in die Hände gefallen sein. Das wäre keineswegs ein Ausnahmefall. Von Opus 9 an erscheinen die Quartette zwar jeweils bald nach ihrer Niederschrift, die des Opus 1 und Opus 2 dagegen zirkulierten etwa sieben Jahre lang nur in Abschriften. Zwei andere Beispiele: Das Autograph der Klaviersonate *Es-dur* (Hob. XVI Nr. 45) ist datiert 1766, gedruckt wurde sie erst über zwanzig Jahre später; die etwa gleichzeitige Sonate 14 gar erst 1806.

3. Daß im EK die Quartette op. 1, 2, 9, 17 und 20 registriert sind, nicht aber op. 3, ist gewiß auffallend. Nicht, daß diese Auslassung ohne Parallelen wäre. Robbins Landon schrieb vor über dreißig Jahren<sup>30</sup>: „Haydn ließ eine große Zahl von Werken sowohl im EK wie im HV aus“, und Jens Peter Larsen 1980<sup>31</sup>: „EK ist nicht allumfassend für Werke bis 1765“ (man ergänze: noch weniger für spätere Daten). Als Beispiel dienen elf frühe Klaviertrios, erhalten z. T. in alten Drucken, z. T. nur in Handschriften, die im EK und im HV nicht verzeichnet sind, deren Echtheit aber Georg Feder in einer sorgfältigen und überzeugenden Untersuchung nachgewiesen hat<sup>32</sup>. Ähnlich steht es mit einer Anzahl früher Klavierwerke. Um auf die Quartette zurückzukommen: Opus 1 Nr. 5 und 6 fehlen im EK. Das Fehlen eines ganzen Opus von sechs Einheiten – innerhalb einer Gruppe, von der so viele andere Opera verzeichnet sind – bleibt trotzdem auffallend. Eine nähere Betrachtung des betreffenden Teils des EK soll uns einer Erklärung näher bringen.

EK enthielt von Anfang an gesonderte Seiten und Überschriften für viele verschiedene Gattungen, z. B. Symphonien, Streichtrios, Messen, Barytontrios und Divertimenti, nicht aber für Streichquartette. Diese wurden unter den Divertimenti aufgeführt, aus denen sie ja, als eine Sondergattung, entstanden sind. Dies jedoch mit einem bemerkenswerten

<sup>29</sup> Der Leser ist gewiß vertraut mit ihrer Einleitung und Ausgabe von ‚Opus 0‘ (Oxford Press 1931) und J. P. Larsens Bemerkungen dazu, l. c., S. 102.

<sup>30</sup> In: *Music Review* 13 (1952), S. 182.

<sup>31</sup> In: *The New Grove*, Bd. 8, 1980.

<sup>32</sup> In: *Haydn-Studien* 2 (1970), S. 289.

Unterschied: Haydn selbst trug Opus 9, 17 und 20 auf den Rändern oder sonstigem Raum auf bereits gefüllten Seiten ein, und zwar jeweils alle sechs Werke eines jeden Opus. Dabei behielt er die Bezeichnung „Divertimento a quattro“ bei. Daß er mit diesen Werken eine neue Gattung schuf, konnte ihm selbst am wenigsten verborgen sein; trotzdem sind die Autographen von Opus 17 (1771) und Opus 20 (1772) noch betitelt „Divertimenti a quattro“. Aber Opus 33 wurde 1782 von Artaria veröffentlicht als „Six Quatuors pour [...]“, und seitdem erst spricht Haydn selbst in Titeln, Ankündigungen und Briefen einfach von „Quartetten“ („Quatuors“, „Quartetti“), wie es die Firma Breitkopf in ihren Katalogen schon 1765 getan hatte („8 Quadri“ = Opus 1) und seit 1771 („6 Quattri“ = Opus 9) regelmäßig tat<sup>33</sup>.

Die Registrierung der Quartette von Opus 1 u. 2 (es steht fest<sup>34</sup>, daß sie zusammengehören und daß ihre Abteilung in zwei Opera von Pleyel stammt) ist bemerkenswert anders als die der späteren. Die dritte Seite des EK hat Elssler senior, Haydns damaliger Amanuensis, nach drei Divertimenti, mit sieben Quartetten gefüllt; nämlich ‚Opus 0‘, vier aus dem späteren Opus 1 und zwei aus Opus 2. Elssler differenzierte die Quartette von den Divertimenti, indem er sie als „Notturmi“ bezeichnete<sup>35</sup>; Haydn selbst ersetzte dies durch das traditionelle „Divertimento a quattro“. Trotzdem erweist eben die Zusammenstellung so vieler Quartette (die natürlich auf Haydns Anweisung geschah), daß er schon damals diese als eine besondere Form empfand und sie als solche herauszugeben wünschte, und zwar in der üblichen Anzahl von jeweils sechs Werken<sup>36</sup>. Elssler sen. und Haydn selbst trugen auf den folgenden Seiten, zwischen vielen Divertimenti, vier der vorher nicht erwähnten Quartette aus Opus 2 nach (aber Opus 1 Nr. 5 und 6 kamen nie in den EK). Diese Einträge führen uns zurück in die Zeit der ursprünglichen Anlage des EK, also vor ca. 1765; die nachträglich eingezwängten von Opus 9 und den folgenden Opera müssen aus ca. 1768 und später stammen. Warum findet sich Opus 3 nicht zwischen diesen zwei Gruppen? Fehlt es ohne ersichtlichen Grund, wie die erwähnten Klaviertrios und die zwei Quartette aus Opus 1? Das ist denkbar; aber das Fehlen eines ganzen Opus von Quartetten, während frühere und spätere vollzählig aufgeführt sind, erfordert doch wohl eine mehr spezielle und solide Erklärung. Eine solche bietet sich, scheint mir, bei Erwägung des letzten der kritischen Argumente.

4. Es ist unbestreitbar, daß die Normalzahl von sechs Quartetten bei Opus 3 durch eine Vereinigung von überraschend verschiedenartigen Einheiten zustandegebracht ist, denn es enthält Quartette von zwei, drei oder vier Sätzen, und bei letzteren steht das Menuett einmal vor, sonst aber nach dem langsamen Satz. Man darf schon sagen, daß Haydn schwerlich eine so kunterbunte Sammlung unter seinem Namen hätte ausgeben lassen. Das

<sup>33</sup> Ludwig Finscher hat dies lange vor mir beobachtet: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, Kassel 1974, S. 157; mir eine erwünschte Bestätigung.

<sup>34</sup> Robbins Landon, l. c., S. 184 (Anm. 30); Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, London 1974, S. 9.

<sup>35</sup> R. Barrett-Ayres gibt (l. c., S. 6) eine amüsante Übersicht über die verschiedenen Bezeichnungen für die frühen Quartette; noch mehr bei Finscher, l. c., S. 89ff.

<sup>36</sup> Auch die jetzt berühmte Fürnberg Hs. enthält sechs Quartette, vier aus Opus 1 und zwei aus Opus 2: J. Vecsey, *Haydn compositions in the National Széchényi Library Budapest*, 1960, S. 44. – Sonderbarerweise befinden sich unter den sieben Quartetten, die Elssler auf EK 3 schrieb, sowohl ‚Opus 0‘, welches Hummel (Amsterdam 1765) und seine Nachfolger an den Anfang des Drucks von ‚Opus 1‘ setzten, als auch ‚Opus 1, 1‘, das bei La Chevardière (Paris 1764) und dessen Nachfolgern, einschließlich Pleyel, diesen Platz einnimmt.

gilt aber genausogut für jeden anderen honetten Komponisten; d. h. diese bunte Zusammenstellung fordert in jedem Fall eine Erklärung und berührt die Frage nach Haydns Verfasserschaft nur indirekt.

Marion Scott versuchte vor bereits fünfzig Jahren eine Erklärung<sup>37</sup>. Bailleux, meinte sie, könnte angesichts der steigenden Berühmtheit Haydns ihn um einen Satz Quartette zur Veröffentlichung gebeten haben; Haydn, um jene Zeit von vielen Verpflichtungen in Anspruch genommen, raffte zusammen was er zur Hand hatte, komponierte auch einiges neu, und brachte so die gewünschten sechs Werke zusammen.

Barrett-Ayres fand diese Hypothese „interessant, wenn auch nicht völlig überzeugend“<sup>38</sup>. Mir scheint undenkbar, daß Haydn Mitte der 1770er Jahre Quartette wie Opus 3 unter seinem Namen hätte publizieren lassen; geschweige daß er damals solche komponiert hätte; dies Niveau lag hinter ihm. Das ist gewiß die Meinung der meisten Haydn-Forscher<sup>39</sup>. Marion Scott hat aber – ich glaube, als erste – auf einen wichtigen Aspekt des Problems hingewiesen, indem sie vom „experimental character“ des Opus 3 als Ganzem sprach. Diesen Aspekt hat sie allerdings nicht weiter verfolgt. Wir wollen ihren Ansatz nutzen, mit veränderter Richtung.

Vier der sechs Quartette sind viersätzig. Vor Opus 3 hatten alle Haydn-Quartette (und andre) fünf Sätze; sie blieben damit im Rahmen des Divertimentos. Nach Opus 3 haben alle Haydn-Quartette (und andre) vier Sätze: Rahmen der neuen Kunstform. Das war schon ein Experiment. Dabei gingen die einzelnen Sätze in Opus 3 verschieden weit über die von Opus 1 u. 2 her vertrauten Formen hinaus. Man denke an die stürmischen Neuerungen in den folgenden Opera: Damit verglichen war das in Opus 3 Erreichte nur ein erster, wenn auch bedeutender Schritt. Es ist ein Suchen und Versuchen, das zwar nie Unvollkommenes produziert, zumindest in Nr. 5 eine erste, in ihrer Art klassische Vollendung erreicht, aber vom erstrebten Ziel noch fern ist. Das dreisätzig Opus 3 Nr. 2 ist ein anderer, in sich abgerundeter Versuch: nach dem *Andante* der *Fantasia con Variazioni* als erstem Satz (einer Form, die früher und später wiederkehrt<sup>40</sup>) war ein zweiter langsamer Satz nicht erfordert; in seiner Dreisätzigkeit ist es doch das (nach Zahl der Takte) längste der Quartette des Opus 3. Bleibt das zweisätzig Opus 3 Nr. 4. Da sehe ich nicht, wie man der Meinung von Sir Donald Tovey, László Somfai<sup>41</sup> (und andren) sich entziehen könnte: Diese zwei Sätze, in nur entfernt verwandten Tonarten, bilden keine künstlerische Einheit. Jeder ist (sage ich) echter Haydn, jeder hat bei ihm Vorläufer und Nachfahren (die ich vor Kennern nicht zu zitieren brauche) – aber ihre Zusammenstellung ist gewaltsam und wenig sinnvoll. Das kann Haydn nicht verschuldet haben; auf solche Weise würde er keinem Bailleux willfahren. Der wird, wie alle seine damaligen Kollegen, erschwindelte Kopien für die sechs Nummern seines „ŒUVRE XXVI“ zusammengebracht haben.

<sup>37</sup> *Proceedings of the Royal Music Association* 61 (1934/5), S. 15.

<sup>38</sup> L. c., S. 43.

<sup>39</sup> So L. Finscher in *Haydn Studies* (1981), S. 105.

<sup>40</sup> S. das instruktive Kapitel *Theme and variations* bei Barrett-Ayres, l. c., S. 358ff. (der aber Opus 3 Nr. 2 nicht erwähnt). Das nächstliegende Beispiel ist der erste Satz von Opus 2 Nr. 6 mit vier Variationen über gleichem Baß, ganz wie in dem frühen *Klaviertrio* in *F* (Hob. XV, 2) und der Klaviersonate 15, letzter Satz, mit seinen vielen Varianten.

<sup>41</sup> Tovey, zitiert bei Barrett-Ayres, l. c., S. 42; Somfai in *Haydn-Jahrbuch* 3 (1965), S. 157.

Hiermit, scheint mir, erledigen sich, über einem und dem gleichen Nenner, die in diesem Abschnitt aufgeworfenen Fragen. Haydn selbst – so wird man schließen – hatte diese „experimental works“ nicht zur Veröffentlichung bestimmt; zumal sie die für ein Opus gebräuchliche Anzahl von sechs homogenen Einzelwerken nicht erfüllten. Damit erklärt sich, daß bislang keine von Bailleux unabhängigen Handschriften sich gefunden haben – daher solche auch in den Katalogen der Musikalienhändler nicht erwähnt werden –, im Unterschied zu den früheren Quartetten op. 1 und 2. Sie waren nicht im Handel. Ferner besteht kein Zwang anzunehmen, daß diese „experimental works“ alle zur gleichen Zeit entstanden seien; ihre Entstehung bei verschiedenen Gelegenheiten innerhalb des Zeitraums von etwa 1762 bis etwa 1767 ist vielleicht wahrscheinlicher<sup>42</sup>. Damit ließe sich dann bei den in Opus 3 zusammengebündelten Werken eine verschiedene Nähe zu bzw. Entfernung von Opus 1 und 2 einerseits und Opus 9 und 17 andererseits erklären. Es erklärt sich so jedenfalls, daß sie nicht im EK erscheinen: sie bilden ja kein sinnvoll zusammengehöriges Opus. Selbstverständlich hat aber Haydn diese Werke mit Mitgliedern des Esterházy-Orchesters gespielt; mindestens zur Zeit ihrer Entstehung. Dafür mußten Kopien der Stimmen geschrieben werden. So ergab sich für ungetreue Kopisten die Gelegenheit, unrechtmäßige Abschriften herzustellen. Solche dürften es gewesen sein, die dann Bailleux zur Verfügung standen, als der Erfolg konkurrierender Verleger mit Haydns Symphonien und den Quartetten op. 17 und 20 sowie eigne frühere Erfahrungen ihn einen guten Ertrag vom Vertrieb anderer Werke des gleichen Autors erwarten ließen.

#### IV.

Ebensowenig also wie vorher die Zweifel an Pleyels und Haydns eigener Kompetenz können die Eigenheiten von Opus 3 in seiner Zusammensetzung und in seiner Überlieferung einen Verdacht gegen seine Echtheit wirksam begründen. Damit könnte ich – um im Stil seiner Zeit zu reden – die ‚Rettung‘ Haydns als abgeschlossen betrachten. Es bleibt aber noch eine Art von Angriffen auf Opus 3, auf die einzugehen ich mich bisher gehütet habe, weil allzuviel des Individuellen und Irrationalen involviert ist; solche nämlich, die, von der Qualität und dem Stil der darin zusammengefaßten Werke ausgehend, diese an sich zu bewerten und demgemäß in die Entwicklung von Haydns bzw. Hoffstetters Quartettschaffen einzuordnen oder als damit unvereinbar nachzuweisen trachten. Der blasse Schatten des Paters von Amorbach muß dabei der Vergessenheit noch einmal auf kurze Zeit entrissen werden, da er ja zur Zeit „allgemein als der Autor von Opus 3 gilt“<sup>43</sup>. Über diese Fragen dürfte sich noch eine lebhaftige Diskussion zwischen den Experten abspielen – von der ich als bloßer Philologe mich gern fernhalte. Ich erlaube mir aber, als warnendes Memento, abschließend mit einer kleinen Sammlung von Zitaten zu zeigen, in welche Paradoxa und Widersprüche der zu geraten riskiert, der Haydn das Opus 3 abzusprechen unternimmt.

<sup>42</sup> Die Melodie des *Sauschneider Capriccios* (Autograph 1765) kehrt, wie K. Soldan zu seiner Ausgabe (Peters) bemerkt, im Menuett von Opus 3 Nr. 6 wieder. Literatur dazu bei L. Finscher (Anm. 33), S. 177. Es wäre sonderbar, wenn sowohl Haydn als auch sein ‚Nachahmer‘ die gleiche Volksmelodie übernommen hätten.

<sup>43</sup> So Øivind Eckhoff, in: *Studia musicologica norvegica* 4 (1978), S. 10.

## IV. A

Am Ende des grundlegenden (oder -stürzenden) Artikels von Alan Tyson und Robbins Landon (1964) heißt es:

„Wir sind, wie wir meinen, berechtigt, Hofstetter als den Komponisten aller sechs Quartette [des Opus 3] anzusehen [...]. Vielleicht werden jetzt Handschriften der ganzen Serie auftauchen, mit Hofstetters Namen versehen, oder gar eine gedruckte Ausgabe, womit dann die Angelegenheit erledigt wäre.“

Diese Erwartung hat sich nicht erfüllt. Die Verfasser drückten zugleich die Hoffnung aus, daß eine genauere Übersicht über Leben und Werke Hoffstetters bald erscheinen werde. Diese Hoffnung erfüllte sich mit der Veröffentlichung von Hubert Unverrichts *Die beiden Hoffstetter*<sup>44</sup>. Den Interessenten ist das Büchlein mit seiner willkommenen Übersicht über Leben und Werke der beiden Brüder bekannt; ich wende mich sogleich zu Unverrichts Beitrag zu unserem Problem.

„Opus 3‘ gliedert sich also in das Gesamtschaffen dieses Amorbacher Benediktiner-Paters bruch- und nahtlos ein“: so schließt Unverricht<sup>45</sup> seine atemberaubende Beweisführung<sup>46</sup>. Sein Hauptargument ist: In Romanus Hoffstetters Opus 1 (Druck von Diller, Amsterdam, angezeigt im Breitkopf-Katalog von 1772) haben alle sechs Quartette die traditionelle fünfsätzig Divertimento-Form: Schnell – Menuett – Langsam – Menuett – Schnell (einmal „Scherzando“); in seinem Opus 2 dagegen (Erstdruck von Goetz, Mannheim, angezeigt von Breitkopf 1781)<sup>47</sup> sind alle sechs Quartette dreisätzig, in der traditionellen Weise der italienischen Ouvertüren und Concerti: Schnell (einmal „Moderato“) – Langsam – Schnell (zweimal „Rondo moderato“). Unverricht formuliert das so (S. 17): Hoffstetters „Quartette des Opus 1 entsprechen dem fünfsätzigen Divertimentotyp [...]“; S. 18: [meine Glossen in eckigen Klammern] „Hoffstetters op. 2 bringt dagegen bereits [bereits?] die feste Dreisätzigkeit [...]. Das Menuett [welches Menuett?] wird gänzlich ausgeschieden. Eine Entwicklung [„Entwicklung“?] [...] ist also zu erkennen. Jedoch klafft zwischen diesen beiden Streichquartettgruppen von op. 1 und op. 2 eine große stilistische Lücke [nämlich die „Entwicklung“ von 5 zu 3], die ein Zwischenstück förmlich fordert bzw. voraussetzt.“ Dies förmlich vorausgesetzte Zwischenstück findet Unverricht in (Haydns) ‚Opus 3‘: das hat ja vier viersätzig Quartette (Haydns zukünftige Normalform, die bei Hoffstetter zwar nie vorkommt; aber 4 liegt zwischen 5 und 3!), und gar ein dreisätziges! – das allerdings völlig anderer Struktur ist als Hoffstetters italianisierendes Opus 2 . . . Was soll man zu solcher Logik sagen? Zumal Unverricht selbst nachweist, daß im Jahr 1778 italienische Quartette für Amorbach angeschafft wurden? Hoffstetter hat sich also nicht von der Fünf- zur Dreisätzigkeit durchgerungen mittels (Haydns) ‚Opus 3‘; er hat einfach seinen ersten Satz von Quartetten in der populären Divertimentoform geschrieben und den zweiten in der ebenso populären Dreisätzigkeit, die für so viele italienische

<sup>44</sup> *Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Portraits mit Werkverzeichnissen*, unter Mitarbeit von Adam Gottron und Alan Tyson verfaßt von Hubert Unverricht, Mainz 1968 (= Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 10). – Hofstetter, Hoffstetter, Hoffstätter: diese verschiedenen Schreibungen des Namens finden sich.

<sup>45</sup> L. c., S. 21

<sup>46</sup> Eine „fascinating study“ nennt es Barrett-Ayres, l. c., S. 44.

<sup>47</sup> „Komponiert etwa 1780“: so Unverricht, l. c., S. 52; auf S. 54 datiert er freilich eine Stimmenabschrift „ca. 1775“

Kompositionen – Overtüren, Concerti, Sinfonien und Quartette, von Tartini bis zum jungen Mozart – normal war.

Dieser Beweis also, daß (Haydns) ‚Opus 3‘ „nahtlos“ zwischen Hoffstetters Opus 1 und 2 sich eingliedert, ist, milde gesagt, hinfällig<sup>48</sup>. Unverricht allerdings mochte sich in seinem fragwürdigen Ergebnis nachträglich bestärkt fühlen durch die überragende Autorität Robbins Landons, der in seinem bisher letzten großen Werk schrieb<sup>49</sup>: „Es ist wesentlich, sich bewußt zu halten, daß diese Quartette [op. 1 u. 2] in Wahrheit ins Nichts führen; sie sind eine Sackgasse.“ Demnach bestünde keine *raison d'être* für Opus 3; entgegen früheren Autoritäten wie Adolf Sandberger, Friedrich Blume und Marion Scott (die Unverricht sogar zitiert), denen Opus 3 als das unentbehrliche Zwischenglied zwischen den ‚Frühen Quartetten‘ und Opus 9, 17, 20 usw. galten. Mir scheint z. B. der Variationensatz Opus 3 Nr. 2(1) einleuchtend zwischen Opus 2 Nr. 6(1) und Opus 9 Nr. 5(1) zu stehen; ebenso das *Adagio* Opus 3 Nr. 6(2) zwischen Opus 1 Nr. 3(1) und Opus 9 Nr. 5(3) und auch Nr. 6(3); der erste Satz von Opus 2 Nr. 4 ist mir ein Vorklang von Opus 3 Nr. 5(1). Und unbestreitbar steht Opus 3 mit seinen vier viersätzigen Quartetten zwischen der frühen und der klassischen Norm. Ungeachtet solcher Mittelglieder ist der Schritt von Opus 1–3 zu Opus 9 und 17, grob gesagt: vom ‚Divertimento‘ zum ‚Quartett‘, erstaunlich und geradezu dramatisch. Dazu liefern die Klaviersonaten eine genaue Parallele: auch dort ist keine ‚geradlinige Entwicklung‘, kein ‚Fortschritt‘ oder ‚Übergang‘: mit den Sonaten 19 in *D*-dur und 20 in *c*-moll steht plötzlich und grandios ein Neues da, ‚neu‘ trotz gewisser ‚Vorklänge‘; man würde kaum glauben, daß Nr. 19 schon im Jahr 1767 komponiert wurde, wenn das Autograph nicht dieses Datum trüge. Woraus folgt, daß das Postulat einer rational-geradlinigen Entwicklung von sehr beschränkter Beweiskraft ist.

Unverricht liefert auf S. 15f. ein weiteres Argument, um Opus 3 Haydn abzusprechen:

„Von den insgesamt unter dem Namen Romanus Hoffstetter nachweisbaren [?!] zwanzig Streichquartetten [...] sind allein vierzehn ebenso [!] als Werke Haydns überliefert. Schon diese große Anzahl der diesem Wiener Klassiker unterschobenen bzw. vermutlich unterschobenen [!] <sup>50</sup> Streichdivertimenti dürfte bedenklich stimmen.“

„Bedenklich“? In welcher Beziehung? Soll es im Leser den Verdacht erwecken, daß Opus 3 von Bailleux Haydn ‚unterschoben‘ wurde und in Wahrheit Hoffstetter gehöre? So hat es z. B. Reginald Barrett-Ayres verstanden, der diesen Satz, leicht vereinfacht, als Verdachtsmoment gegen Bailleux zitiert<sup>51</sup>. Welche Logik! Die Tatsache, daß Werke vieler anderer Komponisten unter Haydns Namen veröffentlicht wurden, kann nicht als Argument dafür dienen, daß dies oder jenes Werk, das unter Haydns Namen veröffentlicht

<sup>48</sup> In seinem Beitrag zu *The New Grove*, Bd. 8, 1980, S. 631 s. v. *Hoffstetter, Romanus*, geht Unverricht weiter. Er bezieht sich auf „Alan Tyson's Entdeckung“ und fährt fort: „Weitere Untersuchungen von Finscher und Unverricht haben seine Verfasserschaft von [‚Opus 3‘] mit einem hohen Grad von Gewißheit etabliert“ [wie gewiß ist ein hoher Grad von Gewißheit?]. In der Liste von Hoffstetters Werken, Quartette, folgt dann auf „Opus 1, Amsterdam 1770; Haydn zugeschrieben London 1774“ und „Op. 2, Mannheim ca. 1780“ als letztes: „Opus 3, Haydn zugeschr.“ Also Hoffstetters Verfasserschaft ist unbezeugt, jedoch als fraglos aufgeführt; den Titel „Opus 3“ verdankt er Pleyel (der ihn freilich für Haydn gemeint hatte).

<sup>49</sup> *Haydn, The Early Years 1732–1765*, London 1980, S. 255.

<sup>50</sup> Ein weiteres leuchtendes Beispiel der Gleichsetzung von *demonstrandum* und *demonstratum* liefert Unverricht, S. 11 unten: der Abschnitt von „Trotz aller Abgeschiedenheit“ an lohnt aufmerksame Analyse.

<sup>51</sup> L. c., S. 44; er übergeht das unschuldig-schuldige Sätzlein „bzw. vermutlich unterschobenen“, welches auch Unverricht selbst bei seinem algebraischen *l'éger de main* vergißt.

wurde, in Wahrheit von Dussek, J. Schmitt, Klopp – oder Hoffstetter stamme (es sei denn, man hätte andre triftige Gründe).

Wie kam nun diese Berechnung („14 : 20“) bei Unverricht zustande? Hoffstetters Opus 1 wurde, wie gesagt, 1770 oder 1771 unter seinem Namen gedruckt von Diller, Amsterdam. J. J. Hummel, Amsterdam und Berlin, veröffentlichte dasselbe zum zweitenmal, wieder unter Hoffstetters Namen (mit Auslassung von jeweils einem Menuett); diese Ausgabe wurde nachgedruckt von Wornum, London, 1774, aber – nun zum ersten Male – unter Haydns Namen; danach endlich ebenso von Mme. Bérault in Paris.

Dies wären die ersten sechs ‚Haydn-ex-Hoffstetter-Quartette‘. Zwei weitere kommen hinzu, deren Anfangstakte Breitkopf schon 1767 zitierte unter den Werken, die „in richtigen Abschriften von uns zu bekommen sind“. Eine einzige solche Abschrift ist bekannt; sie gehört zur Sammlung Sarasin in Basel und gibt Haydn als Komponisten an. Gedruckt wurden sie m. W. nie<sup>52</sup>.

Das wären acht der angeblichen vierzehn Werke Hoffstetters, die zu Unrecht Haydn zugeschrieben wurden: ein Opus, vier Jahre nach der echten Erstausgabe, und zwei Einzelwerke, die nur aus einer Handschrift bekannt sind. Hoffstetters Opus 2 wurde nie auf Haydn umgetauft; woher denn kommen die weiteren sechs Quartette, welche die Anzahl von 14 Hoffstetter-Originalen vervollständigen, die fälschlich Haydn zugeschrieben wurden? Es sind, in Unverrichts Rechnung, eben die sechs in dem umstrittenen ‚Opus 3‘! Welche nie unter Hoffstetters Namen veröffentlicht wurden, wohl aber als „G. Hayden, Op. XXXVI“ durch Bailleux und später durch Pleyel . . . Dies Kalkül dürfte der Glaubwürdigkeit von Bailleux ‚Haydn‘-Titel wenig Abbruch tun.

Endlich das vielberufene Pizzicato, welches die Melodie der ‚Serenade‘, Opus 3 Nr. 5(2), begleitet; nach Unverricht, S. 18, „bei J. Haydn ein Unikum“; László Somfai hatte es schon vorher als ‚unhaydnisch‘ angekreidet. Unverricht, S. 14, erwähnt, daß Haydn „in seinen frühen Divertimenti durchaus Pizzicato-Effekte kannte, [ . . . ] jedoch ist das Pizzicato bei ihm niemals so ausgedehnt und durchgehend benützt“ wie in der ‚Serenade‘ des Opus 3 Nr. 5.

Ich meinesteils begreife nicht, daß bei dieser Diskussion der zweite Satz von Haydns Violinkonzert in C-dur nicht erwähnt wird. Abgesehen von den einleitenden und abschließenden Takten des Streichorchesters ist dies ja geradezu ein Streichquartett, mit Violino concertante und mehrfacher Besetzung der Streicher; und diese begleiten die Melodie mit ihrem Pizzicato vom Anfang bis zum Ende. Eine sachlich und zeitlich nähere Haydn-Parallele zu der ‚Serenade‘ läßt sich kaum denken.

Nicht, daß es die einzige wäre. Das *Adagio* in Haydns Quartett op. 1 Nr. 6 fällt jedem Kenner ein<sup>53</sup>. Dazu schrieb Robbins Landon 1980<sup>54</sup>: „Vielleicht das am überwältigendsten bezaubernde (most devastatingly charming) Adagio [in Haydns Frühen Quartetten] ist das zu Op. I.6, welches das entzückend unechte (delightfully spurious) in Opus III.5 (die

<sup>52</sup> Könnten das die zwei Quartette sein, deren Druck Bailleux später plante, aber dann aufgab? Wir wissen von keinen anderen. Unverricht registriert diese als Nr (nicht ‚Opus‘) 1 und 2, l. c., S. 47

<sup>53</sup> Als vergleichbar, obschon nicht durchweg mit Pizzicato-Begleitung, dürfen auch angeführt werden die Adagio-Mittelsätze von Opus 1 Nr. 2 und von Opus 2 Nr. 3 sowie das Trio zum ersten Menuett in Opus 2 Nr. 1.

<sup>54</sup> Wie Anm. 49.

‚Serenade‘) vorauszuverkünden (presage) scheint.“ Es wird sich lohnen, wenn wir uns die Realität, welche dies Bonmot impliziert, konkret zu vergegenwärtigen suchen.

Also: Haydn schafft das ‚bezaubernde‘ *Adagio* in Opus 1 Nr. 6 mit seiner Pizzicato-Begleitung. Es ist Vorahnung – oder Vorläufer – der ‚Serenade‘ in Opus 3 Nr. 5. Die ist aber nicht von Haydn, sondern ‚unecht‘, d. h., jedenfalls nach Robbins Landon, von Pater Romanus Hoffstetter. Haydn schritt aber auf dem von Hoffstetter (den er nicht kannte) gewiesenen Pfade fort (was Hoffstetter nicht tat) und schrieb den Mittelsatz des erwähnten Violinkonzerts (oder war das schon früher? jedenfalls vor 1765) und so manches andre, bis hin zum Trio des *Menuetts* in der Londoner *C-dur-Symphony* Nr. 97. Von Pater Romanus Hoffstetter dagegen verlautet auch fürderhin nichts Einschlägiges. Eine wahrhaft erstaunliche Serie von Abhängigkeiten. Deutlicher gesagt: Eine Hypothese, die solchen Unsinn zur Konsequenz hat, ist damit widerlegt<sup>55</sup>. Wenn ich meine persönliche Meinung einfließen lassen darf: Hätte Hoffstetter das Opus 3 geschrieben, dann wäre er der Schöpfer und Meister des klassischen Streichquartetts geworden; er und nicht Haydn. Aber nach seinem Opus 2 von 1781 produzierte Hoffstetter weiter kein Quartett; und was er damals veröffentlichte, ist noch längst nicht auf dem Niveau der Haydn-Quartette von Weinzierl und Lukavice, geschweige auf dem von ‚Opus 3‘.

Weitere erwähnenswerte Argumente gegen die Echtheit von Haydns ‚Opus 3‘ sind mir bei Unverricht nicht aufgestoßen.

#### IV. B

Alan Tyson und H. C. Robbins Landon kündigten am Ende ihres folgenreichen Artikels an, daß ihre Folgerungen binnen kurzem „von einem völlig neuen Gesichtspunkt her, nämlich dem des Stils, bestätigt werden würden“; denn der ungarische Gelehrte László Somfai „wurde vor einem Jahr beauftragt, eine kritische Studie dieser Quartette für das *Haydn Jahrbuch* zu schreiben. In dieser weist Dr. Somfai überzeugend nach, daß vom Stil her gesehen die Quartette des Opus 3 unmöglich Werke Haydns sein können.“

Dieser Artikel erschien, wie angekündigt, im *Haydn Jahrbuch* 3 (1965), S. 153–163. Vier von diesen elf Seiten handeln von der Überlieferung von Opus 3, mit Argumenten, die hier bereits besprochen wurden; vier weitere vom ‚Stil‘; der Rest sind Notenbeispiele und Anmerkungen. Der Artikel ist durchweg von einem fixen *parti pris* bestimmt, den zurechtzurücken mir Zeit, Kraft und Neigung fehlen; es ist auch nicht erforderlich, denn teils sind Somfais Argumente bereits erledigt, teils genügt es, ihn zu zitieren<sup>56</sup>.

Somfai selbst definiert seine Einstellung epigrammatisch mit dem Satz (S. 157): „[. . .] wir versuchen das ‚Op. 3‘ stilistisch zu untersuchen, um weitere Beweise für seine Unechtheit erbringen zu können.“ Eine ‚Untersuchung‘, die den Namen verdient, sucht Wahrheit zu finden, nicht ‚Beweise für Unechtheit‘.

<sup>55</sup> Schon 1973 wies H. C. Robbins Landon auf eine weitere eindrucksvolle Parallele hin, nämlich das *Andante Siciliano* der *Sinfonie* 27 (im Begleitbuch zu *Symphonies 20–35*, Schallplatten der Philharmonia Hungarica unter Antal Dorati, S. 19): „[ ] er [Haydn] schenkt uns noch mehrere solche italienische Serenaden (obwohl seine [!] berühmteste, aus dem Streichquartett Opus 3, sich wie das ganze Opus als das Werk eines deutschen Mönchs Romanus Hoffstetter erweist), besonders in den hinreißenden Konzerten für den König von Neapel (1786).“ Also schon hier: Haydns Entwicklung auf einem Höhepunkt, der Roman Hoffstetter heißt und nicht Joseph Haydn.

<sup>56</sup> Unverricht, l. c., S. 13 Anm. 36, zitiert einen ungarischen Artikel mit deutscher Zusammenfassung, in welchem der gleiche Verfasser den gleichen Gegenstand bereits fünf Jahre früher behandelt hatte. Es ist mir leider nicht gelungen, diesen Artikel aufzutreiben.

S. 153: „Der Pariser Verlag Bailleux stand in keiner nachweisbaren Beziehung zu Haydn.“ – Warum sollte er? Es ist allgemein bekannt, daß die frühen Pariser (und andere) Drucke, von echten und unechten Werken, auf gestohlenen und geschmuggelten Handschriften beruhen. Dies Argument also ist *nil*.

*Ib.*: „In der zweiten Hälfte der 1760er Jahre erschienen bei ihm zwei (auf zweifelhaften Quellen beruhende [wie alle!] wahrscheinlich auch nicht authentische Werke enthaltende) Haydn-Ausgaben.“ – Beide, vielmehr drei, sind echt, bis auf eine Symphonie, s. o. S. 222.

S. 154: „Es ist nicht nachzuweisen [!], ob [lies ‚daß‘] Haydn den thematischen Katalog ‚avoués par l’Auteur‘ in Handschrift, d. h. vor der Publikation durchgesehen hat [...]“ – Das ist eine üble, durch nichts begründete Unterstellung (wiederholt in Anm. 14); vgl. oben S. 223ff.

*Ib.*: Somfai zitiert den Brief vom 6. Dezember 1802, in dem Haydn u. a. die „Correctheit“ von Pleyels Ausgabe preist. Dazu Somfai: „Was die „Correctheit“ betrifft, kann es sich eher um eine Höflichkeitsformel gehandelt haben.“ – [„Kann“!] Vgl. oben, S. 224.

S. 155: Somfais Beschreibung der Quartetteinträge im EK ist unkorrekt.

S. 157: „Es ist kein Geheimnis, daß die sechs Nummern des ‚Op. 3‘ sich in vieler Hinsicht sehr günstig in Haydns Stilentwicklung einfügen könnten [...]. Diese Meinung vertritt auch der angesehene Haydnforscher Karl Geiringer [...]“ – gegen den Somfai keine triftigen Gründe vorbringt.

*Ib.*: „[...] Das ‚Opus 3‘ könnte sehr gut ein Experiment zwischen den beiden Typen sein [...]. Abgesehen davon, daß dieses Experimentieren in der Entwicklung der Haydnquartette nicht unbedingt notwendig wäre [...]“ – Wenn dies ‚Experimentieren‘ eine Tatsache war: was kommt darauf an, ob es „unbedingt notwendig“ war oder nicht?

*Ib.*: „[...] ist diese Buntheit der Großformen geradezu verdächtig.“ – Sie wäre bei jedem andern genau so verdächtig, beweist also nichts speziell gegen Haydn, sondern zeigt an, daß eine andere Erklärung als mittels der Alternative ‚echt – unecht‘ erfordert ist (oben S. 227f.). – Opus 3 Nr. 3 hat als dritten Satz ein *Menuett* mit *Trio*, das seit langem Bewunderung erregt hat; man sehe z. B., was Carl Ferdinand Pohl vor über hundert Jahren darüber schrieb<sup>57</sup>; aber auch der ungelehrte Hörer empfindet: Das konnte nur Haydn einfallen. Somfai empfand anders:

S. 158: „Das sogenannte ‚Dudelsack Menuett‘ [...] ist von einer so starken (slavischen?) volksmusikalischen Intonation [...], welche [sic] im Stil des jungen Haydn allein dastehend wäre.“ – Gesetzt dies stimmte: ist es ein Beweis, daß es nicht von Haydn stammt? Somfai scheint das für selbstverständlich zu halten . . . Es stimmt aber nicht. Das *Trio* hat einen nahverwandten Vorgänger an dem *Trio* des zweiten *Menuetts* in Haydns Opus 2 Nr. 2, und der überraschende Einsatz mit einem kraftvollen, kontrastierenden Motiv nach dem ersten Doppelstrich des *Menuetts* berührt wie ein Vorgeschmack der *Menuette* in Opus 33 Nr. 5 und 54 Nr. 1 sowie, viel früher, in der *Symphonie* Nr. 42 (1771). –

<sup>57</sup> *Joseph Haydn*, Bd. 1, 1875, S. 371. Auch Barrett-Ayres, l. c., S. 41, gehört zu den Bewunderern. – Der „Dudelsack-Effekt“ kehrt wieder am Ende des ersten Satzes von Opus 3 Nr. 4 (ohne „slawische“ Assoziationen).

Daß die Pizzicato-Begleitung der ‚Serenade‘ kein Grund ist, sie Haydn abzusprechen, sahen wir schon, und über die mangelnde Beweiskraft vorkommender oder nicht vorkommender ‚Quartsextakkorde‘ verliert man nach Finschers eingehender Kritik<sup>58</sup> besser keine weiteren Worte.

Auf solcher Basis ruht Somfais Ergebnis (S. 161, vgl. S. 158): „Das ‚Opus 3‘ ist mit voller Sicherheit kein Werk von Joseph Haydn“; es wäre vielmehr „ein Fremdkörper in Haydns Stil“<sup>59</sup>.

Möge denn Haydns Genius dem Criticus vergeben, der sich unterfing, auf sein ‚Opus 3‘ Beiwörter zu häufen wie „unhaydnisch“, „naturwidrig“, „technisch allzu glänzend, [...] inhaltlich zu seicht“, „Hedonismus“, „Feuerwerk von Bonmots“, „flott“, „wendungsreich“, „geradezu pikant“, „mit dem einschmeichelnd leeren Violinsolo“, usw.<sup>60</sup>

#### IV. C

Über Ludwig Finschers Kapitel *Das ‚Opus 3‘* würde ich gern schweigen, denn ich bewundere das feinfühlige und lehrreiche Buch, in dem es steht<sup>61</sup>. Leider liefert es jedoch weitere Musterstücke der Art, die ich vorzulegen unternahm. Vielleicht ist des Verfassers wissenschaftliche Balance erschüttert worden durch die doppelte Detonation von London und Budapest her, welche den nichtsahnenden Pater von Amorbach auf Haydns Thron befördern sollte; jedenfalls scheint mir seine Prüfung von ‚Opus 3‘ vom ersten Abschnitt an durch eine vorwiegende Tendenz eben dieser Richtung bestimmt (oder vielmehr verstimmt) zu sein. Zwei Monstresätze im besagten ersten Abschnitt (S. 168), deren Analyse allzuviel Zeit und Raum kosten würde, zeugen mit jedem Wort von diesem *parti pris*; man prüfe sie selbst und bemerke, daß an dem Höhepunkt, den das Verb ‚kulminierten‘ einnimmt, es sachgemäß vielmehr heißen sollte ‚sie begannen‘. Und wie würde ein Staatsanwalt die leichte Textänderung (S. 169, oben) „avoué“ statt „avoués“ („par l’Auteur“) in Pleyels Ankündigung qualifizieren, wonach Haydn nur Pleyels ‚Thematischen Katalog‘ gebilligt hätte, nicht aber ‚alle Quartette‘? Finscher zieht diese illegitime Folgerung ausdrücklich im übernächsten Abschnitt und gründet weitere unhaltbare Schlüsse darauf<sup>62</sup>; zumal, daß Pleyels Ausgabe „nicht sehr vertrauenswürdig“ sei. Und die durchaus glaubwürdige Überlieferung, daß Haydn Breitkopf gegenüber dazu neigte, eine Ausgabe seiner Quartette mit Opus 9 beginnen zu lassen (man sieht leicht, weshalb), beweist gar nichts gegen die Echtheit von ‚Opus 3‘ (und Opus 1 u. 2!); beweiskräftig ist aber jenes „Avoués par l’Auteur“, das Finscher mißdeutet. Es besagt natürlich nicht, daß Haydn für Pleyel Korrektur gelesen hätte und somit für jede falsche Note in dessen Ausgabe haftbar wäre;

<sup>58</sup> *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, S. 81 ff.

<sup>59</sup> Der Artikel endet mit einem erstaunlichen Abschnitt (S. 161): „Auf Grund gewisser Stilmerkmale [welcher, wird nicht verraten] scheint es jedoch umso[?] wahrscheinlicher, daß es sich um Werke aus den 1770er Jahren [...] handelt. Diese Werke wurden von Bailleux unter der nachlässigen Redaktion von Pleyel[!] absichtlich oder unabsichtlich mit Haydns Namen versehen herausgegeben und dann von dem 73 Jahre alten und vergeßlichen Meister in das *HV* übernommen.“ Hat hier bei der Übersetzung aus dem Ungarischen – die auch sonst nicht perfekt ist – ein Irrtum oder eine Auslassung den Text affiziert? (Und dieser sinnlose Satz ist von mehr als einem Haydn-Spezialisten unbesehen und unkorrigiert nachgedruckt worden.)

<sup>60</sup> Vielleicht vergibt er ihm im Hinblick auf sein schönes Buch *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1966.

<sup>61</sup> L. c., S. 168 ff.

<sup>62</sup> Hier begegnet auch der bereits erwähnte (oben S. 221 f.) „notorisch unzuverlässige Bailleux“, mit einer abträglichen, aber inkorrekten Liste seiner Haydn-Drucke.

wohl aber, daß er seine Auswahl gebilligt hat; und da sind doch wohl die zwei, Haydn und Pleyel, eher urteilsberechtigt als irgendein Moderner.

Und so geht es weiter (S. 169–70) mit ungenauen und voreingenommenen Angaben<sup>63</sup>; das meiste ist bereits zur Sprache gekommen; einiges bleibt zu erwähnen.

S. 171: „Auf der zwar nicht restlos sicheren, aber doch tragfähigen [?] Basis dieser philologischen Argumente“ sucht Finscher durch „eine stilkritische Untersuchung“ die Forschung „einen Schritt weiter zu führen“. Ihm scheint, daß ‚Opus 3‘, wenn es von Haydn wäre, „nicht als experimentelles Zwischenstadium, sondern als Rückfall zu deuten wäre; als ein Abirren vom Wege [. . .]. Die Stellung des Menuetts im Zyklus ist dafür ein Indiz. In Opus 9 bis 33 richtet sie sich, mit je einer Ausnahme in Opus 9 und Opus 17, nach Tempo und Form des Kopfsatzes: auf ein Moderato oder einen Variationensatz folgt ein Menuett, auf ein sehr schnelles Allegro dagegen erst der langsame Satz, nach dem Prinzip des Kontrastes.“ Dies „Gesetz der kontrastierenden Tempofolge“<sup>64</sup> klingt zwar recht einleuchtend; es gilt aber nicht für Haydns frühe Quartett-Opera. Im Widerstreit mit Finschers Angabe steht das Menuett in Opus 9 und 17 immer an zweiter, der langsame Satz an dritter Stelle, was immer das Tempo des ersten Satzes sei; und das reicht vom Poco Adagio und Andante grazioso bis zum Presto<sup>65</sup>.

Nun wäre es nach Finscher, S. 172, ein Anzeichen der Unechtheit von ‚Opus 3‘, daß von dieser Kontrastordnung sich in den vier viersätzigen Quartetten „nichts findet; [. . .] sie haben [. . .] als dritten Satz stets das Menuett“. Dies Argument hinkt auf beiden Beinen. Opus 3 Nr. 1 hat das *Menuett* an der zweiten Stelle, nach *Allegro molto* und vor *Andantino grazioso*<sup>66</sup>. Und die drei anderen befolgen amüsanterweise das von Finscher geforderte Gesetz: Auf einen schnellen ersten Satz folgt jeweils ein langsamer und dann, an dritter Stelle, das Menuett. „Das Überwiegen dieser Form aber wirkt“ – so argumentiert Finscher weiter – „ohne erkennbare Regulierung durch Satztempi und Satzcharaktere, als bloße Konvention“ usw.; was er dann als Argument für die Unechtheit von Opus 3 auswertet.

Diese Beweisführung dürfte manchen Lesern gequält vorkommen; mir scheint eher wahrscheinlich, daß Haydn in dreien der sechs in Opus 3 zusammengestellten Quartette die Satzfolge anwendete, die ihm von seinen Symphonien her geläufig war. Von den Symphonien Nr. 1–19 sind zehn dreisätzig und scheiden für einen Vergleich hier aus. Von den übrigen hat eine, Nr. 15, das Menuett an zweiter Stelle: nach dem vorangehenden Adagio – Presto – Adagio wäre ein weiterer langsamer Satz offenbar unpassend gewesen. Die übrigen acht haben ihr Menuett an dritter Stelle, ganz unabhängig vom ersten Satz, der Allegro molto sein mag (Nr. 8, 13, 14) oder rein Allegro (3) oder Adagio (5, 11) oder noch anders (6 und 7).

<sup>63</sup> Z. B. S. 169 (unten): „daß er [Haydn] das Auftauchen des Opus 3 in Ellslers Verzeichnis nicht bemerkte [ ]“ Was war da zu „bemerken“, wenn er es als sein Werk ansah (und selbst, wenn er sich darin geirrt hätte)? – S. 170: die Angabe betr. Opus 9 im EK stimmt nicht.

<sup>64</sup> Für dies „Gesetz“ beruft Finscher sich auf den oben (S. 232 Anm. 56) erwähnten Artikel von Somfai.

<sup>65</sup> Die frühen Quartette op. 1 und 2 lassen sich nicht zum Vergleich heranziehen, weil sie durchweg fünsätzig sind. Die Menuette stehen immer an zweiter und vierter Stelle. An der zweiten geht ihnen meist ein schneller Satz voran, an der vierten das Adagio. Das Umgekehrte kommt aber zweimal vor (Opus 1 Nr. 3 und Opus 2 Nr. 6). Also jedenfalls hier ist keine Spur von einem „Gesetz der kontrastierenden Tempofolge“. Auch für Opus 20 scheint es mir nicht gültig.

<sup>66</sup> Auf S. 171 hatte Finscher die Anordnung der Sätze korrekt angegeben.

Wenn man, wie sich gebührt, zunächst von der Annahme ausgeht, daß Opus 3 echter Haydn ist, erklärt sich – so scheint mir – diese Satzform ungezwungen als Übernahme einer Anordnung, die er von seinen Symphonien her gewöhnt war. Ein „einzig dastehendes, eklatantes Beispiel des Abirrens vom rechten Wege“ kann ich also darin nicht finden.

Es widerstrebt mir, die weiteren von Finscher vorgelegten Argumente im einzelnen zu diskutieren. Sie alle zeugen von seiner weiten Kenntnis und Sensibilität – aber auch (will mir scheinen) von jenem *parti pris*, welches ihn dazu führt, nicht selten lieber eine gequälte Erklärung anzunehmen, als echt Haydnische Qualitäten in den umstrittenen Werken anzuerkennen. Wenn z. B. (S. 176) „der Komponist [von Opus 3] hier auf einen Typus zurückgegriffen hat, den er in Haydns opus 9 entwickelt und in reicher Individualisierung vorfand und für seine Zwecke vereinfachte [...]“: da läge es doch gewiß näher, anzuerkennen, daß Haydn selbst einen neuen Typ zunächst ‚einfacher‘ (in Opus 3) und später ‚entwickelter‘ (Opus 9) schuf? Es zeugt von wissenschaftlicher Rechtschaffenheit, daß Finscher mehrfach „außerordentlich nahe“ Beziehungen zwischen gewissen Sätzen in Opus 3 und Haydns Opus 1 und 2 bzw. Opus 9 feststellt (s. S. 176f.); „so weitgehende Beziehungen können kaum Zufall sein“. An dem naheliegenden Schluß: Also ist Opus 3 echter Haydn, hindern ihn stilistische Beobachtungen, die vielfach den von Somfai vorgebrachten ähneln; darunter auch diffizile Untersuchungen über die ‚Quartsextakorde‘, welche mittels einer Unterscheidung zwischen beabsichtigten und fehlerhaften wiederum ein Argument gegen die Echtheit von Opus 3 liefern müssen – doch wohl ein recht subjektives? – und schließlich ein Versuch zu demonstrieren, daß – *vestigia terrent* – Opus 3 gut zwischen Hoffstetters Opus 1 und 2 passe.

Diese Mühe hätte Finscher sich sparen können; denn soviel dürfen wir doch wohl jetzt als erwiesen ansehen: es gibt keinen Grund, den Pater von Amorbach eher als irgendeinen anderen Zeitgenossen als Autor von ‚Opus 3‘ zu proklamieren – wenn man denn meint, es Haydn aberkennen zu müssen. Da sind all die anderen, deren Produkte als ‚Haydn‘ auf den Markt kamen: die Klopp und Schmitt und Dussek und Vanhal. Freilich mit einem entscheidenden Unterschied; denn deren *Falsa* konnten erledigt werden aufgrund von authentischen Dokumenten. Bei ‚Opus 3‘ kann ein solcher Versuch auf nichts als auf Stilanalysen gegründet werden. Da ist die Verschiedenheit der bisher publizierten Resultate eine Warnung: die Aufgabe ist offenbar schwer, vielleicht zu schwer. Wenn wir Haydns eigene Werkkataloge und Autographen nicht hätten: wäre es möglich gewesen, seine 104 oder 106 echten Symphonien sauber zu scheiden von den ca. 145 unechten, und ebenso die *Divertimenti*, Quartette usw., nur durch Stilkritik?

Vielleicht bedenken Finscher und seine Kollegen ihre Analysen noch einmal unter diesem Gesichtspunkt.

#### IV. D

Endlich hat der Norweger Øivind Eckhoff einen ernsthaften und ehrlichen Versuch, den durch die Disqualifizierung von ‚Opus 3‘ geschaffenen Problemen auf den Grund zu kommen, vorgelegt in *Studia musicologica norvegica* 4 (1978), S. 9ff. Er ist vom hohen Wert von Opus 3 Nr. 5, dem ‚Serenadenquartett‘, durchdrungen; für die übrigen fünf desselben Opus dagegen steht ihm ein beneidenswert reichhaltiges Vokabular der Verachtung und des

Abscheus zu Gebote, dessen Anwendung er durch den Nachweis zahlreicher Unvollkommenheiten in ihnen zu legitimieren sich befleißigt; bis hin zur Anklage des Stümpfers, der Opus 3 Nr. 3 verbrach: er habe mit dem Trio seines ‚Dudelsackmenuetts‘ ein ‚schamloses Plagiat‘ an Haydns Opus 2 Nr. 2 begangen (wir erwähnten es bereits in Sachen Somfai (S. 233) und vermeinen, daß Haydn das gleiche Motiv in der Tat für zwei Trios verwendet und es, in Form und Sentiment, verschieden entwickelt hat; und zwar jeweils so, wie es seinem Menuett am besten entsprach). Eckhoff findet dank aufmerksamer Prüfung auch sonst vielfache Abhängigkeit des Opus 3 von Haydns Opus 1 und 2; zumal auch (wie Finscher) im ‚Serenadenquartet‘. Dies aber ist in seiner Schätzung ein ‚Meisterwerk‘ (S. 35); das Werk eines ‚Berufsmusikers, der mit großem Geschick im Komponieren begabt war‘, und die ‚weltweite Hochschätzung des zweiten Satzes, der ‚Serenade‘, ist berechtigt und wohlverdient‘; seine ‚exquisite Grazie (usw.) zeigt die Sensibilität und den unfehlbaren melodischen Instinkt des Komponisten‘ (S. 36). Dieser Meisterkomponist ist – natürlich nicht Haydn. Es folgen Werturteile, wie wir sie bereits von Somfai und Finscher gehört haben, und so bestätigt sich das Credo: ‚Es herrscht heute allgemein Übereinstimmung darüber, daß diese Quartette nicht von Haydn sind.‘ *Hinc illae lacrumae*. Von einer falschen Voraussetzung, sagt Aristoteles, ergeben sich ausschließlich falsche Folgerungen.



2

*Violino Primo*

**QUATUOR**  
**I**

*All. molto* *p* *hr* *1* *f* *cres* *f* *cres* *f* *p* *45* *f* *p*

Opus 3, Druck von Bailleux (Cambridge, University Library, MRS 382).

2 *No. 1.*  
**QUARTETTO I**  
**VIOLINO PRIMO**  
*Allegro*

The musical score is written for the first violin part of a string quartet. It begins with a handwritten 'No. 1.' and a printed '2'. The title 'QUARTETTO I' and 'VIOLINO PRIMO' are printed above the first staff. The tempo is marked 'Allegro'. The music is in 2/4 time and consists of 15 staves. Dynamics include piano (p), forte (f), and trills (t). Performance markings include 'poco mosso' and 't' (trills). The score ends with a double bar line and a fermata.

Druck (von Diller?) einer Serie von Quartetten (angeblich) von R. Hoffstetter; s. aber Anm. 10, S. 219f.).

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Mozarts eigenhändiger Klavierauszug zur „Entführung“

von Douglas D. Himes, Norfolk/Virginia

In Zusammenhang mit Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* gibt es fast so viele interessante Bruchstücke wie zu *Le Nozze di Figaro*<sup>1</sup>. Zwei dieser Fragmente sind besonders fesselnd, weil sie Mozarts einzigen uns bekannten Versuch darstellen, einen Klavierauszug aus einer seiner Opern zu schaffen<sup>2</sup>.

Aus Mozarts Briefen wissen wir, daß er einen Klavierauszug zur *Entführung* geplant und Teile davon bereits fünf Monate nach der Uraufführung der Oper fertiggestellt hat. Am 28. Dezember 1782 schreibt er an seinen Vater in Salzburg: „Nun vollende ich auch den klavierauszug meiner oper, welcher in Stich herauskommen wird“<sup>3</sup>. Der komplette Klavierauszug sollte bei Christoph Torricella in Wien gestochen werden. Mozart hat sich aber mit dieser Aufgabe offenbar nicht sehr intensiv beschäftigt, denn im Frühjahr 1785 war sie noch nicht beendet.

Einen Bericht über den Fortschritt der Arbeit finden wir in einem Brief Leopold Mozarts aus Wien vom 12. Mai 1785 an seine Tochter. Hier heißt es:

„– wegen der auf das Clavier gesetzten *Entführung aus dem Serail* kann so viel sagen daß solches ein gewisser *Toricella* beym stechen hat. Diese *beym Toricella* ist von deinem Bruder aber es ist noch nicht ganz fertig, – vielleicht erst der *erste act*. ich werde nachfragen“<sup>4</sup>

Es ist ungewiß, wieviel Material Torricella damals von diesem Auszug besaß. Am 7. November des vorhergehenden Jahres hatte er in einer schon im Mai datierten Anzeige in Cramers *Magazin der Musik* die Veröffentlichung des kompletten Auszuges angekündigt<sup>5</sup>. Aber im Jahre 1785 konnte er nur die Ouvertüre im Klavierauszug unter dem Titel *Ouverture de l'opéra L'enlèvement du sérail, grand opéra, représenté au Théâtre impérial royal* veröffentlichen<sup>6</sup>. Inzwischen setzte Mozart seine Arbeit fort, jedoch nicht mit angemessenem Eifer.

Die unausbleibliche Folge des Verzögerns dieser Arbeit berichtet Leopold am 16. Dezember in einem Brief aus Salzburg an Nannerl in St. Gilgen:

„Nun ist geschehen, was ich meinem Sohn vorgesagt habe. die *Entführung* ist bereits im Clavierauszug in *Augsburg* beim Buchhändler [Conrad Heinrich] *Stage* heraus für 7 f und weis nicht wie viel kreutzer Es ist vom [Mainzer] *H. Canonicus* [Johann Franz Xaver] *Stark* fürs Clavier ausgezogen, – und auch in *Maynz* gestochen, und mit vielen Lobserhebungen des *berühmten H von Mozart* in den augsp: Zeitungen ausposaunt. hat Torricella schon vieles daran gestochen; so hat er grossen Schaden. – und dein Bruder hat die Zeit verlohren 2 *act* zu schreiben, die bis zum 3ten fertig waren“<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6. Aufl. bearb. v. Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1963 (im folgenden: KV<sup>6</sup>), S. 410, 540 u. 541

<sup>2</sup> Auf diesem Gebiet gibt es nur zwei weitere von Mozart bearbeitete Auszüge von zwei einzelnen Arien aus *Le nozze di Figaro*, nämlich Klavierfassungen der Arien Nr. 6 und Nr. 13a.

<sup>3</sup> *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert v. Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl (ab Bd. 5), 7 Bde., Kassel 1962–1975 (im folgenden: Bauer–Deutsch), hier Bd. 3, S. 246.

<sup>4</sup> Bauer–Deutsch, Bd. 3, S. 379.

<sup>5</sup> Siehe *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert v. Otto Erich Deutsch, Kassel 1961 (= NMA X/34, im folgenden: Deutsch, *Dokumente*), S. 203f.

<sup>6</sup> Auf diese Ausgabe machte erstmals Erich Hermann Müller von Asow in *Mf* 8 (1955), S. 78, aufmerksam.

<sup>7</sup> Bauer–Deutsch, Bd. 3, S. 471

Im August 1763 hatte die ganze Familie Mozart während ihrer Reise von Salzburg nach Paris und London Abbé Stark kennengelernt. Stark war Kanonikus am Liebfrauenstift und Domvikar, Domorganist (1756–1792) und später Dom-Musikdirektor (1796) in Mainz<sup>8</sup>. Weiteren Kontakt mit ihm hatten sie aber nicht. Starks bei Bernhard Schott (V.-Nr. 44) gestochener Klavierauszug wurde am 31. August 1785 im *Mainzer Wochenblatt* angezeigt<sup>9</sup>. Ohne Rücksicht auf oder Wissen um diese Ausgabe hat Artaria am 7. Dezember in der *Wiener Zeitung* das Erscheinen eines Klavierauszuges zum ganzen ersten Akt mitgeteilt<sup>10</sup>. Da sich Artaria damals anschickte, Torricella aufzukaufen<sup>11</sup>, ist es durchaus möglich, daß dieser Auszug direkt von Torricella übernommen wurde. Das ist aber noch eine offene Frage, weil bisher kein Exemplar dieser Ausgabe aufgefunden wurde. Nachdem Mozart Ende 1785 vom Erscheinen des Starkschen Klavierauszuges erfahren hatte, gab er seine eigene Bearbeitung auf. Das Schicksal des damals bereits fertiggestellten Teils dieses Manuskripts ist nicht bekannt.

Was uns bisher von Mozarts autographem Klavierauszug erreicht hat, umfaßt nur zwei zwölfzeilige Blätter im Querformat<sup>12</sup>. Das erste Blatt, das beidseitig ganz beschrieben ist, enthält 75 auf dreizeiligen Systemen geschriebene Takte des Schlusses von Constanzes Arie *Martern aller Arten* (Nr. 11). Das Vorhandensein dieses Blattes, das sich gegenwärtig in Züricher Privatbesitz befindet, wurde erstmals 1963 in der sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses vermerkt. Die Überlieferungsgeschichte des Manuskripts zwischen Mozart und seinem derzeitigen Besitzer ist noch nicht geklärt. Oben auf der *recto*-Seite des Blattes steht – wahrscheinlich von Nissens Hand<sup>13</sup> – das Stichwort „Entführung“. Die hier erhaltene Notierung beginnt mit T. 215 der Arie und setzt auf der *verso*-Seite mit T. 251 fort. In der Mitte des zweiten Systems, nach T. 263, stößt man plötzlich auf vier Takte, die in Mozarts Partitur nicht an dieser Stelle aufscheinen. Nach diesen vier eingefügten Takten setzt die Arie bei T. 264 der Partitur fort und bringt bis zum Ende keine weiteren Überraschungen. Es stellt sich die Frage, woher diese vier Takte stammen.

Der Kompositionsprozeß der *Entführung* war für Mozart offensichtlich auch eine „lunga, e laboriosa fatica“, die eine beträchtliche Anzahl interessanter Kürzungen und Zusätze einschloß. Das Autograph der Partitur weist besonders im zweiten Akt eine für Mozart auffallend hohe Zahl durchgestrichener Stellen auf, die von häufigen Meinungsänderungen des Komponisten auf seinem Weg zur schwebereborenen Endfassung Zeugnis ablegen<sup>14</sup>. In Zusammenhang mit der vorliegenden Arie zeigt das Autograph zwei dieser Änderungen auf. Beim ersten Mal wurde eine zwölftaktige Koloraturpassage durch die Takte 108–109 ersetzt. Beim zweiten Mal wurde eine fünfzehntaktige veränderte Erweiterung der Takte 254–263 fallengelassen. Im letzteren Falle scheint es, daß Mozart seinen inneren Drang, die bis in T. 264 hineinführende Kadenz zu erweitern, nicht leicht überwinden konnte, denn genau an dieser Stelle erscheinen im Klavierauszug jene vier Takte des fallengelassenen Abschnitts, die mit den Takten 182–185 fast völlig identisch sind. Die Schlußfolgerungen, die sich daraus ergeben, sind recht interessant.

Erstens ist es bemerkenswert, daß Mozart bei der Aufgabe, eine seiner eigenen Opern für die Veröffentlichung im Klavierauszug zu bearbeiten, sich gezwungen fühlen sollte, eine verbesserte Fassung zu liefern, die nicht genau seiner eigenen Partitur entsprach. Zweitens wirft die Tatsache, daß Mozart in dieses Arrangement vier Takte einfügt, die vor mehr als drei Jahren von ihm verworfen worden waren, Licht auf den sonst ungewissen Verbleib der Originalpartitur. Wir wissen, daß die

<sup>8</sup> Bauer–Deutsch, Bd. 1, S. 84f. und Bd. 6, S. 124 u. 262; siehe auch Adam Bernhard Gottron, *Mozart und Mainz*, Baden-Baden u. Mainz 1951, S. 67

<sup>9</sup> Deutsch, *Dokumente*, S. 219f.

<sup>10</sup> Deutsch, *Dokumente*, S. 225.

<sup>11</sup> Der endgültige Kauf fand jedoch erst am 12. August 1786 statt, als Torricellas Firma öffentlich versteigert wurde. Siehe Alexander Weinmann, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien 1962, S. 90.

<sup>12</sup> Siehe *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. v. Gerhard Croll, Kassel 1962 (NMA II/5/12), S. 442–446.

<sup>13</sup> Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath (Augsburg).

<sup>14</sup> Die von Mozart abgelehnten Passagen wurden erstmals von Julius Rietz im Anhang zur 1868 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe der Partitur vorgestellt.

Partitur kopiert wurde, und daß Mozart vier Tage nach der Uraufführung das Original seinem Vater schickte<sup>15</sup>. Nach KV<sup>6</sup> (S. 410) schenkte Mozart die Originalpartitur schließlich seiner Schwägerin Josepha Hofer; das Datum der Überreichung ist jedoch ungewiß. Sogar bei Mozarts wohlbekannter Fähigkeit, musikalische Einzelheiten im Gedächtnis zu behalten, ist es schwer vorstellbar, daß er sich nach drei Jahren an genau dieser Stelle – ohne Einsicht in das Original zu nehmen – an diese vier fallengelassenen Takte erinnert haben könnte. Obwohl Mozart sie auch von T. 182–185 einer Kopie der Partitur hätte übertragen können, wäre auch denkbar, daß er die Originalpartitur während seines Aufenthalts in Salzburg im Jahre 1785 von seinem Vater zurückbekommen hatte. Schließlich ergibt sich noch eine weitere Schlußfolgerung, nämlich, daß diese kleine Revision aufzeigen könnte, daß Mozart möglicherweise an einer anderen Stelle in der Arie einen Strich durchführte. Solche Striche waren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ziemlich alltäglich, besonders bei Herausgebern und Verlegern, die dafür berüchtigt waren, daß sie vor der vom Komponisten vorgelegten Fassung wenig Respekt hatten. Während die Starksche Bearbeitung dieser Arie die 293 Takte der Endfassung in Mozarts Originalpartitur ohne Änderung beibehält, ist das bei den zwei bedeutenden Klavierauszügen, die auf die Starksche Ausgabe folgten, nicht der Fall. Im Dezember 1798<sup>16</sup> veröffentlichte Breitkopf & Härtel die *Entführung* in einem Klavierauszug, der von August Eberhard Müller, dem damaligen Organisten an der Leipziger Nicolaikirche, arrangiert worden war<sup>17</sup>. Müllers Fassung der Arie Nr. 11 umfaßt wegen eines Striches zwischen T. 148 und T. 231 nur 211 Takte. Genau dieselbe Kürzung findet man auch in der kurz darauf erschienenen Ausgabe von Simrock, die von Christian Gottlob Neefe arrangiert und 1799 in Bonn veröffentlicht wurde<sup>18</sup>. Glücklicherweise waren solche Verfälschungen eher die Ausnahme als die Regel, und später eingerichtete Klavierauszüge neigten dazu, wieder zu den kompletten 293 Takten aus der Mozartschen Partitur zurückzukehren. Es wäre denkbar, daß Mozart in seinem eigenen Arrangement einen solchen Strich durchgeführt hat, wobei er dann die Takte 181–185 von ihrem ursprünglichen Platz an die Stelle zwischen T. 263 und T. 264 als logische Erweiterung der oben erwähnten Kadenz hätte übertragen können. Ohne die drei fehlenden Blätter, die die Klavierfassung dieser Arie wahrscheinlich vervollständigt hätten, ist man leider auf bloße Vermutungen angewiesen. Aber auch dieses einzige verfügbare Blatt legt Zeugnis von Mozarts Schaffensprozeß ab, der eines seiner Werke auch drei Jahre nach der Vervollendung noch weitergestaltete. Man fragt sich, welche Einsicht in Mozarts schöpferische Entwicklung möglich wäre, hätte er seinen Klavierauszug vollendet.

Das zweite erhaltene Blatt des Autographs enthält die ersten 26 Takte mit Auftakt zu *Blondes Arie Welche Wonne, welche Lust* (Nr. 12), die wiederum auf dreizeiligen Systemen geschrieben sind. Das für diese Arie verwendete Notenpapier weist zu dem des vorher diskutierten Fragmentes geringfügige Unterschiede auf. Es handelt sich noch immer um Standardformat, die Systeme sind aber mit einem anderen Rastral liniert, und die Abstände zwischen den einzelnen Systemen sind größer. Das scheint auf verschiedene Entstehungszeiten der Klavierfassungen dieser zwei Arien hinzuweisen, erlaubt aber keine nähere Datierung. Die Geschichte des zweiten Blattes ist nicht annähernd so ungewiß wie jene des ursprünglich begleitenden Blattes. Es befindet sich zur Zeit im Besitz der Memorial Library of Music an der Stanford University (USA) und war vorher im Besitz von George Keating in New York, dessen Ankauf des Fragments als Nachtrag zu Einsteins Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses vermerkt

<sup>15</sup> Siehe Brief vom 20. Juli 1782 in Bauer-Deutsch, Bd. 3, S. 212f. und Bd. 6, S. 110.

<sup>16</sup> Das richtige Datum dieser Ausgabe ist erst kürzlich festgestellt worden. Siehe *Musikalische Erst- und Frühdrucke*, Hans Schneider Katalog Nr. 160, Tutzing 1971, S. 32.

<sup>17</sup> Zu Mozarts Musik hatte Müller eine mehr als nur oberflächliche Beziehung, was aus seiner *Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte* (Leipzig 1796) und aus seinen Klavierauszügen für *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte* und *Titus* hervorgeht.

<sup>18</sup> Neben seiner Bedeutung als Klavierlehrer des elfjährigen Beethoven (vgl. Deutsch, *Dokumente*, S. 188) ist Neefe auch als hervorragender Dirigent und Komponist bekannt und für Klavierauszüge zu *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Titus* verantwortlich. Seine eigene Oper *Adelheit von Veltheim*, eines der acht von ihm komponierten Singspiele, befaßte sich als eine der ersten deutschen Opern mit einem türkischen Thema. Fast zwei Jahre vor der Uraufführung der *Entführung* wurde am 23. September 1780 in Frankfurt am Main dieses Singspiel auf die Bühne gebracht.

wurde. Die Vorgeschichte des Fragments wird anhand des folgenden unten auf der *recto*-Seite des Blattes stehenden Kommentars bestätigt<sup>19</sup>:

„Mozart componierte Die Entführung aus dem Serail (:1783:) [sic] in Auftrag des kunstsinnigen Kaisers Joseph, II welcher damit / die deutsche Oper begründete, denn zum erstenmal haben in besagter Oper deutsche Empfindung, deutsches Gemüth aus einer ersten Künstlerseele / durch vollkommene Beherrschung aller künstlichen Mittel richtigen Ausdruck gefunden und da Mozart's schöpferisches Genie überdies kleine / Unebenheiten der Dichtung von Stephanie verbesserte, dem ganzen Werk die Weihe unanfaßbarer Glorie gegeben. ∞ / In jugendlicher Herzengüte unternahm Mozart für einen Dilletanten das Arrangement einer Klavierbegleitung für obige Arie, / kam aber nicht dazu es zu vollenden, so daß in diesem Bruchstück einzig die Handschrift des Meisters zu bewundern bleibt.

Frankfurt a/M. 27. Januar 1856

C. A. André“

Carl August André war der älteste der vier Söhne von Johann Anton André, der am 9. Januar 1800 den Großteil von Mozarts Musiknachlaß erstand. Unter den rund 300 durch ihn von Constanze Mozart erworbenen Manuskripten befand sich auch Mozarts eigenhändiges *Verzeichnis aller meiner Werke*, das André 1805 als Lithographie veröffentlichte und für seine Ausgabe von 1828 revidierte. Im Jahr dieser zweiten Edition eröffnete die 1784 in Offenbach am Main begründete Firma von André in Frankfurt am Main eine Niederlassung. Sieben Jahre später wurde Carl August André mit der Leitung dieser Filiale betraut. Im Mai 1841, weniger als ein Jahr vor seinem Tod, veröffentlichte Johann Anton ein *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*. Auf Seite 16 dieses Katalogs scheint folgender Vermerk auf:

„57 Recitativ und Aria aus der Oper: die Entführung aus dem Serail. Diese Arie ist um so interessanter, weil darin derjenige Satz vorkommt, welchen Mozart in seiner Oper Zaide zum Motiv des Schlussquartetts genommen hat; nur dass dieser Satz dort in C Takt, hier aber in  $\frac{3}{4}$  Takt notirt steht.

Ausser dieser Arie und einigen Ergänzungsinstrumentsätzen, nebst noch einigen Brouillons und unter diesen ein recht interessantes Duett zwischen Belmonte und Pedrillo, war bei Mozart's Tode von dieser Oper nichts unter seinem Nachlass vorhanden.“

Das Rezitativ und die Arie, die in diesem Vermerk erörtert werden (Nr. 10 in der Partitur), befinden sich derzeit in Privatbesitz in der Schweiz. Viel interessanter für die vorliegende Studie sind jedoch die „Brouillons“, die leider nicht ausführlicher besprochen werden. Es scheint einleuchtend, daß die Arie Nr. 12 sich unter diesen Fragmenten befand. Nach dem Tod von Johann Anton André am 6. April 1842 wurde der größte Teil dieser Sammlung von Mozart-Autographen der Obhut seines ältesten Sohnes anvertraut. Dieser verfaßte ungefähr zwölf Jahre später den oben zitierten aufschlußreichen Kommentar.

Der unvollendete Zustand dieses zweiten Blattes des Autographs mit dem Anfang der Arie *Welche Wonne, welche Lust* stellt die Behauptung Leopolds, daß Mozart die Klavierfassung für die ersten zwei Akte fertiggestellt hatte, in Frage. Entgegen seinem üblichen Vorgehen beim Komponieren seiner Opern scheint Mozart in diesem Arrangement der *Entführung* mit der Ouvertüre begonnen und der Reihe nach fortgesetzt zu haben. Die oben aus Mozarts Korrespondenz zitierten Berichte über den Fortschritt der Arbeit sowie die Tatsache, daß Torricella die Klavierfassung fast so schnell stach wie Mozart sie schrieb, erhärten diese Hypothese. Nach den ersten 26 Takten dieser Arie bricht Mozart plötzlich ab und läßt eineindrittel Systeme auf der Vorderseite sowie die ganze Rückseite des Blattes unbeschrieben. Es besteht absolut kein Grund, daß Mozart diese Arie, von der noch 131 Takte fehlten, unvollendet lassen und mit dem zweiten Akt fortfahren sollte. Nach dem 25. April kann Leopold den Klavierauszug nicht gesehen haben, denn zu diesem Zeitpunkt hatte er Wien bereits verlassen und befand sich auf dem Weg nach Salzburg. So scheint es, daß sein oben zitierter Bericht vom Dezember auf reinen Mutmaßungen beruht. In Ermangelung von greifbaren Beweisen, welche die vorliegende Hypothese widerlegen könnten, scheint es, daß dieses zweite autographe Blatt den Klavierauszug genau in jenem Zustand zeigt, in dem er belassen wurde, als Mozart im Herbst 1785 die

<sup>19</sup> Der hier erwähnte ‚Dilettante‘ ist nicht bekannt. Es ist wahrscheinlich, daß diese Andeutung reine Spekulation von Seiten Carl Andrés darstellt, der immerhin 70 Jahre post facto ohne Kenntnis des größeren Umfangs des Mozartschen Klavierauszuges schrieb.

Arbeit daran abbrach. Die zwei zur Diskussion stehenden Blätter wären somit die letzten zwei von Mozart vollendeten und hätten leicht von den noch in seinem Besitz befindlichen Teilen des Klavierauszuges getrennt werden können. In Anbetracht der Möglichkeit, daß der erste Akt noch gänzlich von Torricella gestochen und dann später von Artaria veröffentlicht wurde, und in Anbetracht des Mangels an Beweisen, die erkennen lassen, daß irgendein Teil des zweiten Aktes das Stadium des Stechens bereits erreicht hatte, ist anzunehmen, daß Mozart damals die vorher fertiggestellten Teile des zweiten Aktes noch in seinem Besitz behielt, um den ganzen Akt, bevor er ihn endgültig Torricella zum Stechen überließ, zu vollenden. Leider sollte der Akt seine Vollendung nie erleben.

Es wäre unmöglich, einen besser qualifizierten Arrangeur eines Klavierauszuges zu einer Mozart-Oper zu finden als Mozart selbst. Neben der selbstverständlichen Vertrautheit mit seiner eigenen Musik besaß er als Komponist, Solist, Begleiter und Improvisator eine gründliche Kenntnis des Klaviers. Es ist also äußerst aufschlußreich, anhand der beinahe 110 erhaltenen Takte dieser zwei Arien zu untersuchen, was Mozart als gültiges Arrangement seiner Musik ansah. In Constanzes Arie fällt einem sofort die Durchsichtigkeit der Version Mozarts auf, durch die das fein abgestimmte Gleichgewicht zwischen Solostimme und Begleitung in einer Art und Weise erreicht wird, wie man sie in Klavierauszügen selten antrifft. Niemals wird das Klavier als ein unfähiges Orchester behandelt – was vielleicht der häufigste Fehler in Klavierauszügen ist. Die Notierung für das Klavier ist vorwiegend zwei-, drei- und vierstimmig und steht immer in harmonischem Verhältnis zu den Koloraturlinien. Nur was aus Gründen der Harmonik und Textur wesentlich ist, verwendet Mozart für die Klavierstimme, was einen weiteren deutlichen Gegensatz zwischen seiner und anderen Versionen darstellt. Im Hinblick auf diese Besonderheit ist der Vorteil, den der Komponist bei der Bearbeitung eigenen Materials genießt, leicht erkennbar. Hier handelt es sich um einen Prozeß, bei dem nicht eine bereits bestehende Orchesterpartitur zusammengestrichen wird, sondern um einen Vorgang, bei welchem die ursprüngliche Musik – aus der auch die Orchesterfassung entstanden ist – eine andere Besetzung erhält. Der Klavierauszug ist somit kein Nebenprodukt der Orchesterpartitur, sondern eine eigenständige Wesenheit. Beide haben die ursprünglichen Absichten des Komponisten zur gemeinsamen Quelle. Die Fähigkeit, einen solchen Klavierauszug zu schaffen, liegt einzig und allein beim Komponisten, vor allem bei einem Komponisten, der das Klavier so ausgezeichnet beherrscht, wie dies für Mozart zutrifft.

Der erhaltene Anfangsteil zu Blondes Arie weist dieselbe Klarheit wie der Endteil zu Constanzes Arie auf. Die Notierung für das Klavier ist hier nur zwei- und dreistimmig, was davon zeugt, daß Mozart auf den leichteren Soubrettencharakter der Stimme, der für die Rolle von Blondchen erforderlich ist, bedacht war. Nur an einer Stelle legt Mozart dem Klavierspieler eine etwas schwierig zu handhabende Passage vor. In der Alberti-Figur, die in den Takten 1, 5, 9 und 13 völlig identisch auftritt, schreibt Mozart einen merkwürdigen Parallelismus, der einen fast unpianistischen Sprung der linken Hand erfordert, um sich der Gestalt des Dominantakkords in dieser Tonika-Dominante-(Tonika)-Folge anzupassen. Anstatt die hier dargelegte Gestalt zu verwenden, in der die linke Hand die schon in der rechten Hand gespielte Quint des Akkords verdoppelt, hätte Mozart die Figur in der Form *D-d-c-d* schreiben können, denn in der Orchesterfassung hat er an genau dieser Stelle den Dominantseptimakkord gebracht. Übrigens haben andere Arrangeure dieser Passage einheitlich diese Lösung gewählt. Die Ursache für dieses scheinbare Versehen könnte möglicherweise seiner Hast beim Schreiben zugeschrieben werden. Ein solch kleiner technischer Fehler beeinträchtigt dieses Arrangement, dessen vorbildliche Einfachheit ohne weiteres eine Aufführung auf einem modernen Klavier wie auch auf einem Instrument aus Mozarts Zeit gestattet, jedoch nur geringfügig.

Es ist durchaus denkbar, daß Mozart den Klavierauszug bei seinem eigenen Gebrauch *ex tempore* gegenüber dem, was auf dem Blatt stand, erweitert hat. Sein Können als Improvisator am Klavier ist allgemein bekannt, und an jeder beliebigen Stelle hätte er wohl gewußt, was er noch hinzufügen konnte, ohne dabei den Gesamtzusammenhang zu stören. Es muß aber betont werden, daß die Notierung in diesem Klavierauszug keineswegs eine Art Kurzschrift ist, die Mozart zum eigenen Gebrauch schnell hingeschrieben hat. Es handelt sich vielmehr um eine Bearbeitung, die Mozart als definitive Endfassung eines Klavierauszuges zur *Entführung* zu veröffentlichen gedachte. Daß die

Arbeit an diesem Arrangement scheinbar nur bis zur Hälfte gediehen ist, ist sicherlich beklagenswert, noch bedauerlicher ist es aber, daß davon wiederum nur die bei Torricella erschienene Ouvertüre und die hier erwähnten zwei Bruchstücke des Autographs erhalten sind. Es liegt auf der Hand, daß uns eine von Mozart vollendete Klavierbearbeitung wertvollen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten gewährt hätte. Nach Untersuchung des Inhalts dieser zwei Fragmente gelangt man zu der Überzeugung, daß ein solches Arrangement uns noch eine andere eigenständige Fassung der *Entführung* überliefert hätte, deren technische Vollendung und bezaubernde Schönheit ihren Ursprung nur in Mozarts Genialität finden konnten<sup>20</sup>.

## Aufführungspraktische Aspekte im Klavierwerk von Johann Christian Bach, dargestellt an den Sonaten op. V<sup>1</sup>

von Susanne Staral, Berlin

Johann Christian Bachs Bedeutung für das Hammerklavier ist allgemein bekannt. Seine Sonatensammlung op. V veröffentlichte er jedoch 1766 „pour le clavecin ou le piano forte“; ist dies ein Widerspruch?

Bartolomeo Cristofori, seit 1690 am Hofe der Medici in Florenz tätig, arbeitete schon 1698 an einer Hammermechanik: „Cristofori inizia la costruzione del primo ‚pianoforte‘ (che denominerà *Arpicimbalo che fa il piano e il forte*).“<sup>2</sup> Schon zwei Jahre später (1700) ist das Instrument im Musikinstrumentenverzeichnis des Fürsten Ferdinando de' Medici genannt. Im *Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio Del Ser.<sup>mo</sup> Sig. Principe Ferdinando di Toscana* wird das *Arpicimbalo* als neue Erfindung vorgestellt: „Un Arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte, à due Registri principali unisoni, [ . . . ] et alcuni martelli che fanno il piano et il forte [ . . . ]“<sup>3</sup>. Aber die technisch erstaunlich ausgereifte Erfindung wurde nicht angenommen, erst um 1750/60 erreichte das Hammerklavier eine gewisse Bedeutung.

Für die Zeit von 1750 bis 1800 untersuchte Albert G. Hess<sup>4</sup> anhand von englischen Titelblättern die Frage, wie sich die allmähliche Ablösung des Cembalos durch das Hammerklavier manifestierte. Waren auf dem Titelblatt nur das Cembalo, beide Instrumente oder nur das Hammerklavier genannt? Zwischen 1750 und 1759 erscheint nur das Cembalo im Titel, zwischen 1760 und 1769 sind, nach Hess, erstmals in einer Edition beide Instrumente genannt; diese Praxis wird danach, besonders ab 1775, immer gebräuchlicher, bis dann im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Hammerklavier das Cembalo endgültig verdrängt hat. Schließlich wurde sogar in der konservativen King's Band 1795 das Cembalo durch ein Hammerklavier ersetzt<sup>5</sup>.

Welche Bedeutung hat Johann Christian Bach, der seit 1762 in London lebte, für das Hammerklavier? Am 2. Juni 1768 stellte er dieses Instrument in einem Konzert, das zu Ehren des deutschen

<sup>20</sup> Die Anregung zu diesem Aufsatz empfing ich in Gesprächen mit Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll, der mir auch dankenswerterweise Materialien dafür zur Verfügung stellte.

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz stellt eine erweiterte und überarbeitete Fassung des Vortrages dar, den die Autorin beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Stuttgart 1985 gehalten hat.

<sup>2</sup> Mario Fabbri, *Il primo „pianoforte“ di Bartolomeo Cristofori*, in: *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici* 21, nuova serie 1 (1964), S. 172; s. a. S. 164 u. 167.

<sup>3</sup> Fabbri, a. a. O., S. 166–167; s. a. „Descrizione del primo ‚pianoforte‘ costruito da Bartolomeo Cristofori – l'Arpicimbalo [ . . . ] che fa il piano e il forte, del 1700 – presente nell' *Inventario* mediceo di detto anno“ (Kopie aus dem Archivio di Stato di Firenze; veröffentlicht zwischen den Seiten 168 u. 169).

<sup>4</sup> Albert G. Hess, *The Transition from Harpsichord to Piano*, in: *The Galpin Society Journal* 6 (1953), S. 75–94.

<sup>5</sup> Raymond Russell, *The Harpsichord and Clavichord*, 2. Aufl. rev. von Howard Schott, London 1973, S. 120; C. F. Colt u. Antony Miall, *The Early Piano*, London 1981, S. 12. – Siehe auch Rosamond Harding, *The Piano-Forte*, Old Woking<sup>2</sup> 1978, S. 68.

Oboisten Johann Christian Fischer gegeben wurde, dem englischen Publikum als Soloinstrument vor<sup>6</sup>. Diese Begebenheit wird in der Literatur häufig erwähnt; Charles Burney zitiert den *Public Advertiser* vom 2. Juni 1768, der die Mitwirkung Johann Christian Bachs ankündigt: „Solo on the Piano Forte by Mr. Bach.“<sup>7</sup> Im Jahr zuvor (1767) wurde das Hammerklavier ausdrücklich als „neu“ bezeichnet. In einem Benefiz-Konzert in Covent Garden am 16. Mai 1767 wurde die Sängerin Miss Brickler von Charles Dibdin begleitet „on a new Instrument call'd a Piano Forte“<sup>8</sup>. Wer nun tatsächlich das erste Konzert auf einem Hammerklavier gegeben hat, wird sich wohl niemals mit vollständiger Sicherheit eruieren lassen. Nach neueren Erkenntnissen war Johann Christian Bach nicht der erste Solist auf dem Hammerklavier. Schon am 13. März 1763 spielte Johann Baptist Schmid (Schmidt) in einem Konzert im Wiener Burgtheater auf dem Hammerklavier<sup>9</sup>. Und selbst auf den britischen Inseln hatte Johann Christian Bach einen Vorgänger: „Within the British Isles, Bach's first solo on his Zumppe would appear to have been preceded by the performance of Henry Walsh in Dublin on 19 May 1768 [...]“<sup>10</sup>.

Johann Christian Bach spielte in dem oft erwähnten Konzert vom 2. Juni 1768 vermutlich auf einem Tafelklavier, einem Hammerklavier in flacher, rechteckiger Kastenform, von Johann Christoph Zumppe. Zwei Fakten sprechen für diese Annahme: Charles Burney berichtet, daß Bach ein Instrument von Zumppe verwendete<sup>11</sup> und Virginia Pleasants weist anhand eines Bankbeleges nach, daß Johann Christian Bach im Juli 1768 50 Pfund an Zumppe bezahlte<sup>12</sup>.

Johann Christoph Zumppe verließ in den Wirren des Siebenjährigen Krieges seine Heimat und emigrierte zusammen mit anderen Instrumentenbauern nach London. Diese Gruppe wird die „Zwölf Apostel“ genannt, neben Zumppe sind vor allem Johannes Pohlmann, Adam Beyer, Frederick Beck und Zumpes späterer Partner Gabriel Buntebart zu nennen<sup>13</sup>. Mit der Ankunft von Johann Christoph Zumppe und seinen Kollegen in London um 1760 begann ein neues Kapitel in der Geschichte der englischen Musik. Zumppe arbeitete kurze Zeit für Burkat Shudi, bevor er sein eigenes Geschäft gründete. Seine Bedeutung für den frühen Klavierbau in England ist allgemein anerkannt<sup>14</sup>. Die Nachfrage nach seinen Tafelklavieren war so groß, daß er Aufträge an seinen Landsmann Johannes Pohlmann abgeben mußte<sup>15</sup>. Drei Instrumente aus der frühen Zeit sind erhalten geblieben. Zwei Tafelklaviere wurden 1766 gebaut, das dritte stammt aus dem Jahre 1767<sup>16</sup>.

<sup>6</sup> Charles Sanford Terry, *John Christian Bach*, with a Foreword by H. C. Robbins Landon, London u. a. 2<sup>1967</sup>, S. 113.

<sup>7</sup> Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, Vol. 2, with critical and historical notes by Frank Mercer, New York 1957 (ND der Ausgabe 1935), S. 874, Anm.

<sup>8</sup> Burney, a. a. O., S. 874 Anm. und Terry, a. a. O. S. 113. Edward F. Rimbault, *The Pianoforte*, London 1860, S. 133 und Philip James, *Early Keyboard Instruments*, London 1960 (1. Aufl. 1930), S. 52 zitieren: „[ ] on a new instrument called Piano-Forte.“  
<sup>9</sup> Eva Badura-Skoda, *Prolegomena to a History of the Viennese Fortepiano*, in: *Israel Studies in Musicology* 2 (1980), S. 78f. Die Aussage von Charles Burney (vgl. Anm. 7) wird in der Literatur unterschiedlich, zum Teil auch unzulänglich interpretiert. So ist die Behauptung von Badura-Skoda (a. a. O., S. 77) ziemlich fehlerhaft: „In scholarly writings on the history of the pianoforte by authors such as Curt Sachs, Rosamond Harding, or Hanns Neupert one can read the statement that the world's first public piano solo performance was given in 1768 by Johann Christian Bach in London, though a piano was already used by the same artist as an accompanying instrument in a concert one year earlier (1767).“ 1767 spielte nicht Johann Christian Bach auf dem Hammerklavier, sondern Charles Dibdin, als er Miss Brickler begleitete. Curt Sachs' Angabe „Johann Christian Bach [ ] gave the world's first piano recital in 1768 in London“ (*The History of Musical Instruments*, New York 1940, S. 395) ist (ebenso wie die Aussage anderer Autoren, z. B. Colt, a. a. O., S. 12) zu revidieren. Rosamond Harding (a. a. O., S. 67) aber differenziert ihre Angabe, indem sie sowohl das ‚erste‘ solistische Auftreten auf England beschränkt als auch das Spiel von Charles Dibdin im Jahr zuvor (1767) erwähnt. Hanns Neupert (Artikel *Klavier*. VI, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 1104) stellt fest: „1767 wurde erstmals öffentlich das Hammerklavier in London zur Gesangs-Begleitung, 1768 von J. Christian Bach als Soloinstrument verwendet.“

<sup>10</sup> Virginia Pleasants, *The Early Piano in Britain (c1760–1800)*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 40.

<sup>11</sup> Burney, a. a. O., S. 874, Anm.

<sup>12</sup> Pleasants, a. a. O., S. 39.

<sup>13</sup> James, a. a. O., S. 51, Anm. 6.

<sup>14</sup> Eric Halfpenny, *Music and Musical Instruments*, in: *The Late Georgian Period 1760–1810*, London 1956 (= *The Connoisseur Period Guides* 4), S. 160.

<sup>15</sup> *Catalogue of Musical Instruments*, Vol. 1: *Keyboard Instruments*, Raymond Russell (Hrsg.), Victoria and Albert Museum, London 1968, S. 82, und *Catalogue of Musical Instruments*, Vol. 1: *Keyboard Instruments*, Howard Schott (Hrsg.), Victoria and Albert Museum, London 2<sup>1985</sup>, S. 148 sowie James, a. a. O., S. 137

<sup>16</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 85.

1766 baute Zumpe ein Experimentierinstrument für Dr. Crotch: Die Oktave wurde in 17 Töne aufgeteilt<sup>17</sup>. Rosamond Harding<sup>18</sup> hat eine Oberansicht dieses Instruments veröffentlicht, das sich im übrigen mit seinem Umfang vom  $G_1$  zum  $f^3$  (wobei das  $Gis_1$  keine Saiten besitzt, also nicht spielbar ist) durchaus in der Norm bewegt. Dieses Instrument gilt als das bislang älteste bekannte englische Hammerklavier und wurde vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart in einer Auktion bei Sotheby's in London am 20. März 1980 erworben<sup>19</sup>. (Selbst in neuester Literatur aus England wird noch heute zuweilen der frühere Standort des Instruments, die Broadwood Collection, die Sammlung der Londoner Klavierfabrik John Broadwood and Sons, angegeben<sup>20</sup>.) Das andere Tafelklavier von Zumpe aus dem Jahre 1766 ist etwas kleiner, sein Umfang beträgt knapp fünf Oktaven ( $A_1 - f^3$ ), es befindet sich heute in der Garlick Collection in Boston, Massachusetts<sup>21</sup>.

Von besonderem Interesse ist das Tafelklavier von Johann Christoph Zumpe aus dem Jahre 1767, heute im Victoria and Albert Museum in London<sup>22</sup>. Es ist in zahlreichen Publikationen abgebildet<sup>23</sup> und wurde zuerst 1928, dann 1966 restauriert. „The Museum's instrument is apparently the earliest surviving in the typical form that Zumpe's pianos assumed and retained until his retirement from business in 1784.“<sup>24</sup> Dieses Instrument ist zweichörig mit einem Umfang von knapp fünf Oktaven ( $G_1 - f^3$ ),  $Gis_1$  ist wieder eine Attrappe. Seine einfache Stoßmechanik ohne Auslöser wurde unter der Bezeichnung „Zumpe's first action“ bzw. „Zumpe's single action“<sup>25</sup> bekannt. Man muß sich diese sehr einfache Mechanik vergegenwärtigen, um die klanglichen Möglichkeiten dieses frühen Tafelklaviers nicht zu überschätzen. Da die Taste sowohl völlig niedergedrückt als auch dann wieder völlig losgelassen werden muß, hat der Spieler wenig Kontrolle über den Ton, dessen äußerste Lautstärke noch immer sehr gering ist. Dieses Tafelklavier ist 127,8 cm lang, 46,6 cm breit und 17,2 cm hoch bei einer Gesamthöhe von 74,7 cm. Zwei Handzüge links vom Spieler dienen der Dämpfungsaufhebung, die wie üblich beim  $c^1$  in Baß und Diskant geteilt ist. Es trägt die Inschrift: „Johannes Zumpe Londini Fecit 1767 / Princess Street Hanover Square“<sup>26</sup>. Zumpe war von 1761 bis 1780 in 7 Princess Street, Hanover Square, tätig<sup>27</sup>.

Außerhalb von England gab es Tafelklaviere schon wesentlich früher. Das älteste erhalten gebliebene stammt aus dem Jahre 1742 und wurde von Johann Socher in Sonthofen im Allgäu gebaut, es steht heute in der Sammlung Neupert im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg<sup>28</sup>.

Wie schon erwähnt, waren die Tafelklaviere von Zumpe so beliebt, daß er nicht alle Aufträge alleine ausführen konnte und Bestellungen an seinen Landsmann Johannes Pohlmann weitergeben mußte. Bedenkt man die letztlich doch geringen klanglichen Möglichkeiten dieses Instruments, so fragt man sich, wie es dennoch eine so große Popularität erlangen konnte. Zwar war das

<sup>17</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 85, Halfpenny, a. a. O., S. 159; Carl Engel, *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, London<sup>2</sup> 1874, S. 378.

<sup>18</sup> Harding, a. a. O., Tafel IX (nach S. 68), Text auf S. 66.

<sup>19</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Christian Väterlein, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, vom 26. September 1985. Dieses Tafelklavier hat die Inv. Nr. 1980-86; „Saitenbezug durchgehend zweichörig; [ ] Enharmonische Klaviatur mit gebrochenen Obertasten von Dis/Es bis ais''/b'', die Tasten  $Gis_1$ ,  $B_1$  Cis bzw. cis'' und dis'' sind nicht geteilt, die gebrochenen Obertasten sind Attrappen,  $G_1$  und  $Gis_1$  bilden einen Tastenhebel, der Ton  $Gis_1$  besitzt keine Saiten, ist also nicht spielbar. Primitive Stoßmechanik ohne Auslösung, Hebelämpfung, geteilter Fortezug durch zwei Binnenzüge zu betätigen.“

<sup>20</sup> Pleasants, a. a. O., S. 40.

<sup>21</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 85.

<sup>22</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 84 f., Mus. No. W 27-1928.

<sup>23</sup> Z. B. *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 84; *Catalogue*, Russell (Hrsg.), a. a. O., Fig. 29, Text auf S. 60 u. S. 87 (Addenda); Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 368, Text auf S. 369; Harding, a. a. O., Tafel V (b) (nach S. 44); Oberansicht; Halfpenny, a. a. O., Tafel 85 (A); Anthony Baines (Hrsg.), *Musikinstrumente*, München 1962, Abb. 3 (nach S. 88); James, a. a. O., Tafel LVII, Text auf S. 137

<sup>24</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 85.

<sup>25</sup> Harding, a. a. O., Abb. 25 auf S. 37

<sup>26</sup> *Catalogue*, Schott (Hrsg.), a. a. O., S. 84 f.

<sup>27</sup> James, a. a. O., S. 80.

<sup>28</sup> John Henry van der Meer, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Wegweiser durch die Sammlung historischer Musikinstrumente*, Nürnberg<sup>2</sup> 1976, S. 52, Abb. auf S. 53; „MINE 156 Tafelklavier, Johann Socher, Sonthofen, 1742“; Harding, a. a. O., Tafel VI (nach S. 52); Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, Oxford<sup>2</sup> 1974, S. 168.

Hammerklavier noch sehr unvollkommen, wies aber dennoch drei Vorzüge auf, die das Cembalo nicht hatte: Die Lautstärke konnte allein durch den Anschlag – ein wenig – differenziert werden, Hammerklaviere waren billiger als Cembali und außerdem war ihre Mechanik weniger störanfällig<sup>29</sup>.

Cembali wurden indessen mit immer weiteren Zusatzeinrichtungen ausgestattet, die die Instrumente aber weiter verteuerten. Die gängigen Hilfsmittel zur Belebung des ‚starren‘ Cembaloklages, die Disposition zweimal 8'- und einmal 4'-Register, sowie Lauten- und Harfenzug, wurden durch weitere Erfindungen ergänzt. Beim ‚machine stop‘ konnte mittels eines Pedals ein Mechanismus in Gang gesetzt werden, der die Registrierung veränderte und somit eine Art ‚crescendo‘ bzw. ‚diminuendo‘ erzielte<sup>30</sup>. Jacob Kirckman und Burkat Shudi, die anerkannt besten Cembalobauer dieser Zeit in England, bauten in ihre Cembali Schwellvorrichtungen ein. Jacob Kirckman bediente sich in den meisten Fällen eines Deckelschwellers, bei dem ein Teil des Deckels mittels Pedaldrucks angehoben werden konnte. Dieser ‚lid swell‘ oder ‚nag's head swell‘ wurde erstmals 1755 erwähnt und seit den frühen 60er Jahren bei Cembali angewendet<sup>31</sup>. Auch die Arbeit Shudis galt besonders der Verbesserung von Cembali, die er größer, stärker bezogen und damit tonkräftiger, mit Zügen und auch schon mit Pedalen, wie dem eben erwähnten ‚machine stop‘, versehen baute. „Die Standardausführung war 2 Manuale, 3 Register (2 x 8', 4'), Lauten- und Harfenzug. Eine Besonderheit war der ‚Venetian swell‘, eine jalousieartige Schwellvorrichtung, die Shudi 1769 patentiert bekam, aber schon vorher anwandte, z. B. bei den zwei von Friedrich d. Gr. 1766 für das Neue Palais Potsdam bestellten Instrumenten.“<sup>32</sup> Das Prinzip des Schwellwerks ist jedem Organisten geläufig; Burkat Shudi modifizierte den Mechanismus für das Cembalo. Durch ein Pedal konnte eine Jalousie aus hölzernen Lamellen, die über dem Resonanzboden liegen, geöffnet bzw. geschlossen werden; dies ergab eine mehr oder weniger kontinuierliche Veränderung von Lautstärke und Klangfarbe<sup>33</sup>. Durch die Einschaltung verschiedener Oktavlagen (8'- und 4'-Register), sowie die Veränderung des Klages durch Harfen- und Lautenzug und die verschiedenen Einrichtungen, die Crescendo- bzw. Diminuendoeffekte erzielen sollten, wie ‚machine stop‘, ‚lid swell‘ und ‚Venetian swell‘, waren vor allem die Kirckman und Shudi-Instrumente in ihrer klanglichen Ausprägung und in ihren dynamischen Möglichkeiten weit entwickelt.

Die frühen Tafelklaviere von Zumpe markieren hingegen den Beginn einer Entwicklung. Die einfachen und preisgünstigen Instrumente konnten sich vielleicht auch deshalb so gut durchsetzen, weil das Clavichord, von dem das Tafelklavier seine äußere Form übernommen hatte, in England nie heimisch geworden ist<sup>34</sup>. In der weiteren Entwicklung des Tafelklaviers gelang sowohl die Verbesserung der Mechanik<sup>35</sup> als auch die Erweiterung der dynamischen Möglichkeiten etwa durch Schwellvorrichtungen<sup>36</sup>.

Zurück zum Konzert vom 2. Juni 1768. Was Bach in diesem viel beachteten Konzert vortrug, wissen wir leider nicht. Es ist aber durchaus möglich, daß er aus seinen Sonaten op. V spielte. Der Druck der *Six sonates pour le clavecin ou le piano forte* op. V wurde erstmals im *Public Advertiser* vom 17. April

<sup>29</sup> *Catalogue*, Russell (Hrsg.), a. a. O., S. 10f.

<sup>30</sup> *Catalogue*, Russell (Hrsg.), a. a. O., S. 11, siehe auch die Artikel *Harpsichord*, 4 (ii), *Machine Stop* (1) und *Registration II*, 3 in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984, Vol. 2, S. 184, 186, 588 sowie Vol. 3, S. 236.

<sup>31</sup> Edwin M. Ripin, Artikel *Swell*, 2, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 3, S. 482.

<sup>32</sup> Hanns Neupert, Artikel *Broadwood*, in: *MGG*, Bd. 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 328.

<sup>33</sup> *Catalogue*, Russell (Hrsg.), a. a. O., S. 11 f. – Siehe auch die Artikel *Harpsichord*, 4 (ii), *Swell*, 2 und *Venetian Swell*, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 2, S. 184 und 186 sowie Vol. 3, S. 482 u. 718 bzw. die Artikel *Cembalo* und *Jalousieschweller*, in: *Riemann Musik Lexikon, Sachteil*, Mainz<sup>12</sup> 1967, S. 150 u. 423 sowie die Artikel *Cembalo* und *Jacob Kirckman*, in: *MGG*, Bd. 2, 1952, Sp. 962, sowie Bd. 7, 1958, Sp. 950.

<sup>34</sup> Russell, a. a. O., S. 87f.

<sup>35</sup> Zu „Zumpe's second action“ siehe Harding, a. a. O., Abb. 39 auf S. 55. Bei dieser Mechanik ist der Ton besser zu artikulieren; Tonwiederholungen sind schneller und präziser möglich. Der Treiber verstärkt den Druck bzw. die Schleuderkraft des Hammers, dieser benötigt daher einen kürzeren Weg und ist somit schneller wieder funktionsbereit. Es genügt demnach, die Taste nur etwa halb niederzudrücken. Diese Mechanik ist eine Vorstufe zur späteren Mechanik mit Auslöser (Für Erläuterungen dieser Art danke ich Herrn Horst Rase, Berlin.)

<sup>36</sup> Ripin, a. a. O., S. 482.

1766 angekündigt<sup>37</sup>. Diese erste Sonatensammlung Johann Christian Bachs erlangte große Popularität, fünf zeitgenössische Drucke und zahlreiche Abschriften belegen dies<sup>38</sup>. Wolfgang Amadeus Mozart bearbeitete die Sonaten 2–4 als Klavierkonzerte (KV 107)<sup>39</sup>.

Albert G. Hess stellte, wie anfangs erwähnt, für die Zeit von 1760 bis 1769 einen einzigen englischen Druck fest, auf dessen Titelblatt Cembalo und Hammerklavier genannt sind<sup>40</sup>. Bislang galten John Burtons *Ten Sonatas for the Harpsichord, Organ, or Piano Forte* als frühester englischer Druck, auf dem das Hammerklavier auf dem Titelblatt genannt ist<sup>41</sup>. Stephen Roe gibt exakte Daten für Burtons Sonatensammlung: „registered at Stationers' Hall on 18 December 1766, were advertised under the heading ‚This Day are Published‘, in the *Public Advertiser* on 8 January 1767“ und belegt durch die Ankündigung der Bachschen Sonatensammlung im *Public Advertiser* vom 17. April 1766, daß Johann Christian Bach schon vor Burton in einem englischen Druck das Hammerklavier auf dem Titelblatt erwähnte<sup>42</sup>. Der Hinweis von Hess, daß zwischen 1760 und 1769 nur in einem englischen Druck das Hammerklavier im Titel erscheint, ist somit zu revidieren.

Aber Johann Christian Bach hat noch deutlich früher das Hammerklavier auf dem Titelblatt genannt. Das Notenbuch von Daniel Winge aus dem Jahre 1764 enthält in schöner, gut leserlicher Handschrift u. a. die Sonatensammlung op. V von Johann Christian Bach: *Six Sonates, pour le Clavecin, ou le Piano, Forte* [sic]. *Dediés* [sic] a S: A: S: *Monseigneur le Duc Ernest de Mecklenburg* [sic], *Chevailèr* [sic] de l'ordre de l'Aigle Blanc, et Major General des Armée [sic], de Sa Maj: Britannique, *Composées par Ms<sup>s</sup> Jean Chretien Bach; Maitre de Musique, de Sa Maj: la Reine d'Angleterre. Ouvre* [sic] V.<sup>43</sup>

Auf den Titelblättern der fünf zeitgenössischen Drucke von Opus V sind jeweils beide Instrumente angegeben. Die Ausgaben von Welcker und Bremner nennen zuerst das „Piano Forte“, bei den drei anderen Drucken ist die Reihenfolge umgekehrt, wobei die deutliche optische Hervorhebung des Cembali bei zwei von diesen Ausgaben, nämlich Hummel (Amsterdam) und Richomme (Paris) nicht verschwiegen werden soll. Bei den Handschriften – ich kenne dreizehn – handelt es sich durchwegs um Abschriften; bekanntlich sind von Johann Christian Bach generell nur sehr wenige Autographe erhalten geblieben. Die Manuskripte wurden zwischen 1764 und 1885 geschrieben. Drei Schreiber sind bekannt: Daniel Winge (1764), Nüfeler (1789)<sup>44</sup> und der Berliner Komponist, Musikkritiker und Musikschriftsteller Wilhelm Tappert (1885)<sup>45</sup>. Von besonderem Interesse ist, wie eben ausgeführt, die Sammelhandschrift von Daniel Winge aus dem Jahre 1764, die neben Werken von Joseph Haydn, Johann Schobert, Georg Christoph Wagenseil, Johann Samuel Schröter und anderen die Sonatensammlung op. V von Johann Christian Bach enthält. Vier Handschriften sind ohne Instrumentenangabe, ebenso viele nennen Cembalo und Hammerklavier. Bei fünf Abschriften ist allein das Cembalo im Titel genannt, wobei allerdings bei der Handschrift italienischer Provenienz von 1773 mit der Bezeichnung Cembalo auch ein Hammerklavier gemeint sein könnte<sup>46</sup>.

<sup>37</sup> Stephen Roe, *J. C. Bach, 1735–1782. Towards a New Biography*, in: *The Musical Times* 123 (1982), S. 26.

<sup>38</sup> Susanne Staral geb. Baierle, *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach*, Diss. Graz 1971, Wien 1974 (Dissertationen der Universität Graz 24), S. 228–234 sowie *Anmerkungen zur Rezeption und Überlieferung der Sonatensammlung op. V von Johann Christian Bach* (in Vorb.).

<sup>39</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden 1965, S. 130f.

<sup>40</sup> Hess, a. a. O., S. 78.

<sup>41</sup> Hess, a. a. O., S. 81, Halfpenny, a. a. O., S. 160 und Tafel 88 (A); Gerald Gifford, Artikel *John Burton*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Vol. 3, S. 494.

<sup>42</sup> Roe, a. a. O., S. 26.

<sup>43</sup> Daniel Winge Anno 1764, S. 32–73; Stockholm, Statens musiksamlingar, Musikaliska Akademiens Bibliotek: PB-R Notbok, Winges.

<sup>44</sup> Kloster Einsiedeln Musikbibliothek: 64/3 (op. V Nr. 6, S. 23–29).

<sup>45</sup> Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung: Mus. ms. Bach P 939 (op. V Nr. 2, nach dem Druck von Hummel, Amsterdam).

<sup>46</sup> Eva Badura-Skoda, *Die „Clavier“-Musik in Wien zwischen 1750 und 1770*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 35, Tutzing 1984, S. 78; Mailand, Biblioteca del Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“: Nosedà B. 36/10 (op. V Nr. 5).

Weder Ludwig Landshoff, der 1925 die Sonatensammlung aus Opus V herausgab<sup>47</sup>, noch Ernst-Günter Heinemann, der sie 1981 erneut vorlegte<sup>48</sup>, gehen in ihren einleitenden Worten auf die Instrumentenfrage näher ein. Sie erwähnen lediglich, daß die Sonaten für Cembalo oder Hammerklavier geschrieben sind<sup>49</sup>. Dagegen bezieht Karl Geiringer in seiner Monographie *Die Musikerfamilie Bach* klar Stellung: „Die Titelseite der Sonaten op. 5 trägt zwar die Bezeichnung *pour le Clavecin ou le Piano Forte*, aber es kann kein Zweifel sein, daß Bach das moderne Instrument in erster Linie vorschwebte. Die Albertischen Bässe, Arpeggien und melodischen Läufe dieser Werke sind offenbar für die Ausführung am Hammerklavier gedacht, und das schöne Adagio aus Nr. 5 mit seiner einschmeichelnden Kantilene hätte niemals auf dem starren, unnachgiebigen Cembalo zur Wirkung kommen können.“<sup>50</sup> Allerdings sollte man dabei nicht vergessen, „daß der klangfarbliche Unterschied zwischen den einzelnen Gattungen [historischer Saitenklaviere] bei weitem nicht so groß ist wie der zwischen diesen Instrumenten und einem modernen Flügel“<sup>51</sup>. Untersucht man die *Sonaten* op. V nach Merkmalen, die speziell auf das Cembalo bzw. das Hammerklavier hinweisen könnten, kommt man zu folgenden Ergebnissen<sup>52</sup>: Die dynamische Vorschrift „*cresc.*“, die auf eine Interpretation mit dem Hammerklavier deutet, auf einem Cembalo jedoch mit Hilfsgriffen (z. B. zusätzliches *f<sup>l</sup>* auf der ersten Note in Takt 41 und 42) ebenfalls recht gut realisiert werden kann, ist nur einmal vorgeschrieben:

*Sonate 1, 2. Satz* T. 39–42<sup>47a</sup>



Begleitfloskeln, wie z. B. Albertibässe, in folgender Form

*Sonate 1, 1. Satz*, T. 67–69



klingen speziell auf einem alten Hammerklavier, das im Klang transparenter ist, besser als auf einem Cembalo. Auch die dritte Sonate ist auf dem Hammerklavier adäquater zu interpretieren. Die Begleitfloskeln des ersten Satzes klingen vor allem auf einem einmanualigen Cembalo zu dominierend.

<sup>47</sup> *Zehn Klavier-Sonaten* [op. V, Nr. 2–6 und op. XVII, Nr. 2–6] von Joh. Christian Bach (1735–1782), hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831); auch erschienen als Ausgabe in zwei Heften, Leipzig 1927 (Edition Peters 3831a u. 3831b); *Sonate opus V. Nr. 1*, hrsg. von Ludwig Landshoff, in: *ZfM* 1925 (Beilage Nr. 60).

<sup>47a</sup> Sämtliche Notenbeispiele zu dem vorliegenden Artikel aus dem Klavierwerk von Johann Christian Bach, Klaviersonaten op. 5, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann; mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages, München

<sup>48</sup> Joh. Chr. Bach, *Klaviersonaten I Opus 5*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München 1981 (Henle).

<sup>49</sup> Heinemann (a. a. O., Vorwort) bemerkt: „Bach trug diese Sonaten öffentlich auf dem Hammerklavier vor, das dynamische Differenzierung ermöglicht.“ Ort und Zeit dieses Konzertes werden jedoch nicht angegeben.

<sup>50</sup> Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 464.

<sup>51</sup> John Henry van der Meer, *Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *Mededelingen der koninklijke nederlandse akademie van wetenschappen, afd. letterkunde*, Amsterdam u. a. 1978 (Nieuwe reeks deel 41 – No. 6), S. 46 bzw. S. 174 (Doppelte Seitenzählung: S. 46 des Aufsatzes ist S. 174 des Buches).

<sup>52</sup> Für fachliche Gespräche, Anregungen und Auskünfte danke ich den Herren Dr. Martin Elste (Berlin), Harald Hoeren (Köln) und Dr. Dieter Krickeberg (Nürnberg).

---

## BERICHTE

---

### Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter Symposion anlässlich der „Kieler Woche“ vom 26. bis 29. Juni 1985

von Hartmut Möller, Mainz

Während im Kieler Hafen der Experimentalkomponist Alvin Curran die Signalhörner von 25 Schiffen – U-Boot bis „Gorch Fock“ – zum Klangereignis *The Docks* zusammenklingen ließ, ging in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek (im Kieler Schloß) ein internationales Symposion zu Ende, welches die Frage nach den vielschichtigen Voraussetzungen unserer abendländischen Musikkultur zum Gegenstand hatte. Unterstützt von der Stiftung Volkswagenwerk, der Stadt Kiel und dem Kultusministerium Schleswig-Holstein, waren vier Tage einem wissenschaftlichen Gedankenaustausch gewidmet: über jene „Bedingungen und Bedürfnisse, Ideale und Zielsetzungen, Umstände und Konstellationen, Entscheidungen und Weichenstellungen“ (Eröffnungsrede Fritz Reckow), die zur *Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter* beigetragen haben.

Das Symposion, von Fritz Reckow angeregt, organisiert und geleitet, war in vier thematische Blöcke gegliedert: I. *Psalm – Choral – Funktion – Überlieferung – Form*, II. *Harmonia – Tonsystem – Tonart – Mehrstimmigkeit*, III. *Choral – Tropus – liturgisches Spiel*, IV. *Artes liberales – Traditionen – Methoden – Wirkungen*. Neben den Musikwissenschaftlern Wulf Arlt (Basel), Charles M. Atkinson (Columbus, OH), Christian Berger (Kiel), Thomas H. Conolly (Philadelphia, PA), Lawrence A. Gushee (Urbana, IL), Helmut Hucke (Frankfurt/Main), Michel Huglo (Paris), Nancy Phillips (Edisto Island, SC), Fritz Reckow (Kiel), Karlheinz Schlager (Erlangen) und Leo Treitler (Stony Brook, NY) kamen mit Werner Beierwaltes (München), Johann Drumbl (Florenz), Detlef Illmer (Freiburg i. Br.), Ritva Jacobsson (Stockholm), Peter Stotz (Zürich) sowie Karl August Wirth (München) auch fünf Vertreter von Nachbardisziplinen der musikbezogenen Mittelalterforschung zu Wort. Dominique Vellard und Emmanuel Bonnardot (Ensemble „Gilles Binchois“, Paris) standen während des Symposions zum Vortrag von Musikbeispielen zur Verfügung und sangen – als Teil des Rahmenprogramms – im Schleswiger Dom Musik des hohen Mittelalters. Unter der Gesprächsführung von Ernst Lichtenhahn (Zürich), der in einem öffentlichen Vortrag die heutige Musikwissenschaft auf ihr Verhältnis zum romantischen Mittelalter-Bild befragt hatte, entwickelte sich ein dichtes und aspektreiches Schlußgespräch des Symposions.

Über vielfältige Anregungen für die Weiterführung der behandelten Themen hinaus wurde deutlich, daß musikalische Mittelalterforschung sich beileibe nicht in der Beschäftigung mit „toter Vergangenheit“, mit überholten Problemen erschöpft. Dank des intensiven fachlichen Gesprächs, das auch das kulturgeschichtliche Umfeld der frühmittelalterlichen Musikgeschichte in die Symposionsarbeit einbezogen hatte, war es gelungen, für die historische Brisanz und Folgenhaftigkeit von Vorgängen des karolingischen Mittelalters, durch die unsere musikalische Gegenwart mitgeprägt worden ist, zu sensibilisieren. Die Symposionsbeiträge werden in den *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* veröffentlicht.

## „Les Tropes et leurs Manuscrits“ Drittes internationales Gespräch des „Corpus Troporum“ in Paris und Orléans

von Karlheinz Schlager, Erlangen

Das *Florilegium Troporum*, eine interdisziplinär ausgerichtete Auswahl-edition von Tropen zum mittelalterlichen Choral, die das *Corpus Troporum* am Institut für klassische Sprachen der Universität Stockholm mit Mitarbeitern aus Europa und den USA vorbereitet, nimmt allmählich Gestalt an. Nach den Werkstatt-Gesprächen, die in München und Canterbury geführt worden waren, traf sich die Gemeinde der „Trophilen“ vom 15. bis 19. Oktober 1985 in Paris, um in erster Linie codicologische Aspekte der Tropen-Überlieferung zu berücksichtigen. Dieses Thema lag nahe, denn in der Bibliothèque Nationale wird etwa ein Viertel der älteren Tropen-Handschriften aufbewahrt, und die Tagungsteilnehmer, weitgehend auf Mikrofilme fixiert, konnten bei dieser Gelegenheit eine exzeptionelle Ausstellung von 32 Dokumenten des 10. bis 12. Jahrhunderts bewundern. Die Konservierung der Originale ist eine Aufgabe – eine andere ist ihre Bereitstellung für die Forschung. In der angemessen unterkühlten Film- und Fotosammlung des Institut de Recherche et d’Histoire des Textes, Centre Augustin Thierry, in Orléans waren die zählbaren Erfolge der zentrierten französischen Mittelalter-Dokumentierung nicht zu übersehen.

Auch in den neunzehn Referaten der Tagung und in der abschließenden *Table ronde sur les manuscrits aquitains* bildeten die Handschriften einen Schwerpunkt, wobei sich die Optik mehr und mehr auf kleinere Einheiten einstellt, von den libelli (Michel Huglo) über die Fragmente bis hin zu einzelnen unvermuteten Nachträgen. Angesichts der hohen Verluste an mittelalterlichen Handschriften kommt diesen Funden und den Möglichkeiten ihrer rekonstruierenden Auswertung (Alejandro Planchart, John Boe) erhöhte Bedeutung für das Repertoire und die regionale Aufgliederung der Tropen zu. Die Hinweise auf Sammlungen und einzelne Beispiele aus spanischen, portugiesischen und deutschen Bibliotheken (Frank Llewellyn Harrison, Joaquim Bragança, Miquel S. Gros, Eva Odelman, Walter Berschin) sind aufmerksam notiert worden.

Weitere Beiträge berührten Fragen der Notation (Nicole Sevestre, Leo Treitler, Hartmut Möller), der Illumination (Janet Marquardt-Cherry), des Handschriftenvergleichs (Gunilla Björkvall), der Präsentation und Übersetzung von Tropentexten (Gunilla Iversen, Peter Dronke), der alternativen Möglichkeiten der Edition von schwer überschaubaren Tropenkomplexen zu Heiligenfesten (Ritva Jacobsson), der Repertoire-Bestimmung (Annie Dennery); das berühmte „Neuma triplex“ fand eine zusammenfassende Würdigung (Thomas Kelly), und in St.-Benoît-sur-Loire (Fleury) war der historische Ort für die liturgisch akzentuierte Bewertung des Osterdialogs (Anselme Davril).

In der Sainte Chapelle und in St.-Julien-le-Pauvre klangen zwei Abende mit Annäherungsversuchen an Tropen und frühe Mehrstimmigkeit aus, die das Ensemble Organum und das Ensemble Gilles Binchois auf unterschiedlichen Wegen unternahmen. Zweifellos hat diese gastfreundlich organisierte Tagung (Jean Glénisson, Michel Huglo, Anne-Véronique Gilles . . .) genügend Anstöße gegeben und Verbindungen bestärkt, um über das Intervall von zwei Jahren hinweg bis zum nächsten Treffen 1987 in Perugia die Erforschung der Tropen im Rahmen des von der European Science Foundation getragenen Projekts aktuell zu erhalten.

## „30<sup>th</sup> International Heinrich Schütz Festival and Conference“ Urbana-Champaign, Illinois, 17. bis 20. Oktober 1985

von Margaret Murata, Irvine/Cal.

Trotz seiner angesehenen Meister wie Monteverdi, Corelli oder Schütz, ist das 17. Jahrhundert noch auf der Suche nach einem Profil. Obwohl es reichlich Aufnahmen von Louis Couperin oder Luigi Rossi gibt, setzt das durchschnittliche amerikanische Publikum „Barockmusik“ immer noch mit dem 18. Jahrhundert gleich. Wo die Musikgeschichte sich bisher mit den „triumphalen“ Stilarten des 18. Jahrhunderts beschäftigt hatte, haben in letzter Zeit eine Reihe von internationalen Tagungen der Forschung des 17. Jahrhunderts Tiefe und Gewicht verliehen. So nimmt auch das von Chester L. Alwes und Herbert Kellman vorbildlich organisierte 30<sup>th</sup> International Heinrich Schütz Festival mit seiner Conference einen bedeutungsvollen Platz ein neben der Stradella-Konferenz in Modena 1982, den Frescobaldi-Konferenzen in Madison (Wisconsin) und Ferrara 1983, der Barockmusik-Konferenz in Durham/England 1984 und der Konferenz über die Seicento-Musik in Neapel 1985.

Abgesehen von der Darstellung neuer biographischer Fakten, Quellen und der Geschichte von Institutionen war ein wiederkehrendes Thema der augenfällige Mangel an adäquaten Beschreibungen der Musiksprache des 17. Jahrhunderts und deren Beziehung zu Modellen formalen Zusammenhangs. Vier der zwanzig Vorträge in Urbana widmeten sich inneren Aspekten der Musik von Schütz. Zwei behandelten die modale Praxis, einer die Anwendung des Phrygischen (Darlene R. Berkovitz, Yale) und einer die Ordnung und Differenzierung der Kadenzen (Benito V. Rivera, Indiana University). Werner Breig (Wuppertal) sprach über die Struktur mehrteiliger Motetten und Konzerte von Schütz, während Martin Just (Würzburg) sich auf die *Kleinen geistlichen Konzerte* konzentrierte. Als partielle Erklärung für die Kraft und Intensität der Musik von Schütz demonstrierten die Analysen, daß seine harmonische und rhythmische Sprache ihre eigenen, autonom formgebenden Techniken hat. Christoph Wolff (Harvard) sprach über eine „kontrollierte Testsituation“ zur Bewertung der Praktiken von Schütz, über den kürzlich wiederentdeckten Druck von Burckhard Großmann *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (Jena 1623), in dem sechzehn sächsische Komponisten, darunter Schütz, Psalm 116 vertonten. Diese ungewöhnliche Sammlung ermöglicht, Normen, Formen und Ausdrucksarten zu vergleichen.

Sieben Arbeiten stellten Schütz und seine Musik im sozialen und kulturellen Kontext dar. Der Historiker Theodore K. Rabb (Princeton) erläuterte die *German City Society in the Age of Schütz* anhand des *Ständebuchs*, ohne aber den rechten Nachdruck auf die für Schütz zu frühen und zu allgemeinen ikonographischen Traditionen zu legen, die das Buch repräsentiert. Angemessener waren die Forschungsergebnisse Thomas Muncks (Glasgow), eines Sozialhistorikers, der das Einkommen sächsischer Musiker und ihre beruflichen Schwierigkeiten mit denen anderer Hofbeamter verglich; er erörterte Höhen und Tiefen der Musikkarrieren in ihren Beziehungen zu Getreidepreisen als wirtschaftlichem Indikator und zu Militärkampagnen des Kurfürsten. Reichhaltiges neues Archivmaterial aus den Hoftagebüchern des Dresdener Staatsarchivs wurde von Gina Spagnoli (Washington University, St. Louis) in ihrer Skizzierung der Dresdener Tafelmusik im letzten Jahrzehnt von Schützens Leben zusammengefaßt. Eine beeindruckende Synthese von kontextueller Forschung und kritischer Analyse wurde von Eva Linfield geboten (Stonybrook), die exegetische Prinzipien von Theoretiker-Komponisten wie Kuhnau und Mattheson auf *Saul, Saul, was verfolgst du mich?* von Schütz anwandte. Linfields Analyse war mehr als eine Figurenlitanei; sie gab eine dichte und neuartige Auslegung des Werks, auf eine äußerst befriedigende Art historischer Kunstkritik.

Nur drei Studien gingen über den Bereich der deutschen Musik hinaus. Herbert Kellman (Urbana) verglich Schützens Charakterisierung von Magdalena mit zeitgenössischen bildlichen Darstellungen. Arno Forchert (Detmold) untersuchte Schützens Beziehung zur polychoralen Tradition. Silke Leopold (TU Berlin) argumentierte neu und provokativ, daß der Rezitativstil von Schütz in der *Auferstehungshistorie* aus dem italienischen epischen Rezitieren herzuleiten sei, vor allem weil Schütz dies mit Violen-Begleitung in Venedig gehört haben könnte.

Sechs Vorträge behandelten die Aufführungspraxis im Hinblick auf Instrumentierung (Derrick Henry, Yale; J. Michele Edwards, Macalaster College, zum Gebrauch des Violone), die Ausführung des Continuos (Craig J. Westendorf, Notre Dame), die Aufstellung der Chöre in polychoraler Musik (James L. Brauer, Concordia College) und proportionale Notierung (Gordon Paine, Fullerton, und Paul Brainard, Princeton, auf dessen Ausführungen Alexander Silbinger, Duke University, replizierte). In vielen Diskussionen war Michael Praetorius quasi gegenwärtig, dessen Äußerungen Diskussionen zur Musik des 17. Jahrhunderts ebenso oft zu erschweren wie zu bereichern schienen.

Es gab keine öffentliche Diskussion zu den aufführungspraktischen Studien zwischen Musikologen und Ausführenden der sieben Konzerte des Festival. Immerhin boten in einem kurzen Symposium die vier Hauptdirigenten ihre Meinungen zur richtigen Darstellung von Schütz dar. Heinz Hennig (Hannover) demonstrierte, wie er rhetorische Gestalt und Affekt der individuellen Linien übt, ehe er sie zusammenbringt, eine Technik, die die Klarheit, Flexibilität und Ausdruckskraft der Aufführungen erklärt, die er mit einem Kammerchor der Musikhochschule Hannover machte. Andere Redner waren Alexander Blachly (Sarah Lawrence College), Direktor von „Pomerium Musices“, das vier Konzerte gab, darunter eine Aufführung der *Auferstehungshistorie*; Roger Norrington, Leiter des Londoner Schützchors, der das Gala-Abendkonzert bestritt, und Chester L. Alwes, Direktor der Konzertchöre an der University of Illinois, Urbana. Diese Chöre zusammen mit dem Tenor Paul Elliott und „Les Filles de Sainte-Colombe“ (ein amerikanisches Violen-Ensemble) boten ein breites Spektrum an Musik von Solo-Konzerten, so etwa einer vorzüglichen Wiedergabe von SWV 272–273 *In lectulo per noctes* (Ann Monoyios, Drew Minter und „Les Filles“) bis zu den Tischgesängen, italienischen Madrigalen und Motetten von 1648, bis zur Pracht des *Lobe den Herren* aus den *Psalmen Davids*. Für jene Musikologen, die aus den entferntesten Gegenden der USA angereist kamen – California, Texas, North Carolina, Massachusetts, wie auch aus dem lutherischen Kerngebiet des Mittelwestens –, war die Großartigkeit der Konzerte eine ständige Erinnerung an die Bedeutung wissenschaftlicher Forschungen im Hinblick auf Vielfalt und Unmittelbarkeit des Schützischen Stils, auf seine Stellung in der Musik des 17. Jahrhunderts und auf die Überzeugungskraft seiner musikalischen Sprache.

## Gallus-Symposium in Ljubljana, 23. bis 25. Oktober 1985

von Arnold Feil, Tübingen

Die Slowenische Akademie der Wissenschaften und der Künste hatte eine kleine aber auch wieder nicht zu kleine Zahl in- und ausländischer Musikhistoriker zu einem Symposium eingeladen, das ihrem großen Landsmann Jacobus Gallus Carniolus (1550–1591) gewidmet war: *Jacobus Gallus und seine Zeit*. Zur Erörterung standen Probleme von der Einordnung in die europäische Musikgeschichte der Zeit bis zur Satztechnik, wobei im ersten Fall das Renaissance-Problem im südslawischen Raum, im zweiten Vergleiche textgleicher Kompositionen die wichtigsten Diskussionsgegenstände bildeten. Das Symposium war, wie hier immer, vorzüglich organisiert (Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn) und von höchst interessanten musikalischen Veranstaltungen begleitet: Am Eröffnungsabend sang der ausgezeichnete Chor von Radio Ljubljana Motetten von Gallus, am zweiten Abend waren die Teilnehmer Gäste eines hervorragenden Ballettabends (*Sommernachtstraum* von Václav Trojan als Gastspiel der Bühne von Brno/ČSSR) im großen und schönen neuen Kultur- und Kongreßzentrum „Cankarjev Dom“.

## Internationaler Studienkongreß „Bach, Busoni: la trascrizione“ in Empoli und Florenz vom 23. bis 26. Oktober 1985

von Siegfried Schmalzriedt, Karlsruhe

Anläßlich der Einweihung der „Casa di Busoni“ als Museum und Studienzentrum in Ferruccio Busonis Geburtshaus im toskanischen Städtchen Empoli veranstalteten die Städte Empoli und Florenz einen internationalen Studienkongreß, der ein lange vernachlässigtes Lieblingskind des 19. Jahrhunderts, die Transkription für Klavier zum Thema hatte, eine der Spezialitäten des gefeierten Pianisten und Komponisten Busoni. Mit der Leitung des neuen musikalischen Studienzentrums in Empoli wurde Sergio Sablich (Florenz) betraut, während Talia Pecker-Berio (Radicondoli/Siena) die Organisation und Leitung des wissenschaftlichen Kongresses übernommen hatte.

Ein Teil der Kongreßreferate beschäftigte sich mit der Frage, welchen Rang die Bach-Transkriptionen Busonis zwischen Notation und Interpretation einnehmen. Nach einem analytischen Überblick über Busonis Transkriptionen Bachscher Choralvorspiele durch Roman Vlad (Rom) stellten Piero Rattalino (Mailand), Sergio Sablich und Ugo Duse (Crema) die Frage nach der ästhetischen Absicht und künstlerischen Bewertung. Albrecht Riethmüller (Freiburg i. Br.) sprach über die Präsenz Bachs in Busonis 2. *Soloviolinsonate* und Ulrich Siegele (Tübingen) legte dar, weshalb er Busoni für einen legitimen Erben Bachs hält. Während Alberto Basso (Turin) die Hintergründe beleuchtete, die Bach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem „Mythos“ werden ließen, bemühte sich eine Anzahl von Referenten, das Besondere in Busonis Umgang mit diesem „Mythos“ im Vergleich mit anderen Komponisten herauszuarbeiten: Talia Pecker-Berio bot eine vergleichende Studie wichtiger Bearbeitungen von Bachs *Chaconne* für Violoncello und Fedele d'Amico (Rom) verglich die Ausgaben des *Wohltemperierten Klaviers* von Busoni, Casella und anderen. Rossana Dalmonte (Bologna) stellte den Bach-Bearbeiter Liszt dem Bach-Bearbeiter Busoni gegenüber; Hanspeter Krellmann (München) legte dar, wie unterschiedlich Busoni und Webern auf die Musik Bachs reagiert haben, während Francesco Degrada (Mailand) diese Gegenüberstellung um Schönberg und Strawinsky erweiterte. Als ein „Emblem“ von Busonis Beziehung zu Schönberg stellte Leonard Stein (Los Angeles) dessen *Klavierstück* op. 11 Nr. 2 dar. Abschließend sprach der Berichtersteller über einige Probleme bei der Herausgabe Bachscher Klavierwerke. Interessante Konzerte bereicherten diesen wissenschaftlich anregenden und überaus gastfreundlich ausgerichteten Kongreß.

## Symposium „Die Bedeutung der Blasinstrumente im Schaffen von Johann Joseph Fux“ in Graz

von Herbert Seifert, Wien

Die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft lud anläßlich ihres 30jährigen Bestehens zusammen mit der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik nach Graz zu einem Symposium. Am 24. und 25. Oktober 1985 sprachen zwölf Referenten am Institut für Blasmusikforschung der Musikhochschule, dessen Leiter, Wolfgang Suppan, die wissenschaftliche Organisation übernommen hatte. Durch die Thematik wurde ein Aspekt aller WerkGattungen behandelt, die der größte Barockkomponist Österreichs gepflegt hat.

Der erste Tag war den allgemeinen Voraussetzungen für die Bläserpartien von Fux gewidmet: Einem Überblick über die Entwicklung des Bläserensembles von der Renaissance bis zur Wiener Klassik und der dafür geschriebenen Musik (David Whitwell) folgte ein Bericht über die Bläser, die Fux in der kaiserlichen Hofkapelle zur Verfügung standen, ihre Vielseitigkeit und ihre Einschätzung durch Fux (Herbert Seifert). Herbert Heyde behandelte in dieser Hinsicht Dresden, den Wirkungsort

des Fux-Schülers Jan Dismas Zelenka. Seine Anmerkungen zur Entwicklung der Instrumente, besonders des Horns, widersprechen gängigen Meinungen. Demnach wäre die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine Zeit des Übergangs vom kleinen, hoch gestimmten Horn zum tiefen F-Horn. Die Bläsertradition vor und um 1700 an der Grazer Jesuitenuniversität, also an der Ausbildungsstätte von Fux, schloß diese Sitzung ab (Eugen Brixel).

Den zweiten Halbttag füllte ein Workshop, bei dem Wolfgang Suppan dafür eintrat, Fuxsche Werke weiteren Kreisen durch Bearbeitung für Bläserensemble zugänglich zu machen und dadurch zu einer Renaissance seiner unbestritten wertvollen Musik beizutragen. Ein Bläserquintett und fünf Blechbläser experimentierten mit verschiedenen Besetzungen.

Über die einzelnen Instrumente informierten die Referate des zweiten Tags. Gunther Joppig (Hamburg) vertrat über die hohen Holzblasinstrumente Ansichten, die teilweise von denen John Henry van der Meers (*Die Opern von J. J. Fux*) abweichen, speziell was Typus und Klang der Oboe und die Größe des Chalumeau betrifft. Diese Ausführungen wurden durch einen mit Demonstrationen auf verschiedenen Instrumenten gewürzten Vortrag über Einsatz und Semantik von Block- und Querflöte vor und bei Fux ergänzt (Ernst Kubitschek). Michael Nagy wies auf ein erst seit kurzer Zeit bekanntes Exemplar eines Bassons (du chalumeau) in Salzburg hin und gab eine Übersicht über die Verwendung des Fagotts im 17. Jahrhundert. An dem Referat über die Typen und den Einsatz des Zinken (Cornetto) überraschte seine Beliebtheit bis ins 19. Jahrhundert (Markus Spielmann).

Drei Referate zu den Blechbläsern rundeten das Bild ab: Die Beziehungen zwischen dem höfischen Zeremoniell und der Trompetenverwendung und die Qualität der Hofmusiker, die aus den teilweise fast unausführbaren Clarinstimmen erhellt (Detlef Altenburg), die durch Demonstrationen auf modernen und barocken Trompeten gezeigten fundamentalen Klangunterschiede (Friedrich Körner) sowie der Einsatz der Posaunen, speziell der solistisch verwendeten Altposaune (Klaus Winkler), waren die Themen.

### 3. Weltkongreß für Sowjet- und Osteuropastudien in Washington: Musikwissenschaftliche Panels in memoriam Boris Schwarz (30. Oktober bis 4. November 1985)

von Detlef Gojowy, Köln

Waren Kunst und Musik beim letzten dieser Weltkongresse 1980 in Garmisch auf Betreiben von Hans Jürgen Drengenberg erstmalig in einer Sektion präsent, so ergab sich jetzt beim sechstägigen 3<sup>rd</sup> World Congress for Soviet and East European Studies im Washingtoner Sheraton-Hotel die Gelegenheit, in zwei der insgesamt 204 „Panels“ (die in der Regel drei Kurzreferate und zwei Diskussionsbeiträge umfaßten) auf musikwissenschaftliche Fragen einzugehen. An ihrer Planung war der Nestor der amerikanischen Osteuropa-Musikologie, Boris Schwarz, beteiligt gewesen und starb darüber weg (am 31. Dezember 1983) – so wurden die zwei internationalen Panels – *Revolutionary and Conservative Thinking in Russian Music* und *East European Avantgarde and Ideology* zu seinem Andenken durchgeführt.

Es ist wohl kein Zufall, daß sich auf diesem – dort von der American Association for the Advancement of Slavic Studies ausgerichteteten – Kongreß zahlreiche literaturwissenschaftliche Panels mit eben jener kreativen Blüteepoche der russischen Kultur zu Anfang dieses Jahrhunderts beschäftigten, die die Slawisten das „silberne Zeitalter“ taufte oder in der Pierre Pascal die verspätete „Russische Renaissance“ sah. So auch die erste der musikwissenschaftlichen Runden: Laurel Fay, Staten Island/N. Y., referierte über die legendäre Futuristenoper *Der Sieg über die Sonne*

von Michail Matjušin nach Texten von Velemir Chlebnikov und Aleksej Kručenyč zu Bühnenbildern und Figurinen von Kazimir Malevič, die bei ihrer Petersburger Uraufführung 1913 das Publikum in Enthusiasten und Empörte spaltete; Harlow Robinson, State University of New York, Albany, sprach über die Zusammenarbeit von Sergej Prokof'ev und Vsevolod Meyerhold, in der er einen Übergang von der „Biomechanik“ zum Sozialistischen Realismus sieht, und der Beitrag des Berichterstatters beschäftigte sich mit dem Komponisten Arthur Lourié und dem russischen Futurismus.

In der zweiten Runde sprach Jelena Milojković-Djurić, Belgrad und College Station/Texas, über die Avantgarde in der jugoslawischen Kunst zwischen den Weltkriegen mit ihrer engen Verflechtung literarischer, bildnerischer und musikalischer Impulse. In einem verlesenen Beitrag von Joachim Braun, Bar-Ilan-Universität/Israel, wurde das Phänomen der „Äsopischen Sprache“ in der Musik an jenen Werken Schostakowitschs untersucht, in denen er der jiddischen Volksmusik verpflichtet ist, und von Harry Olt/Baltisches Institut Stockholm, wurde ein Beitrag über das Aufkommen avantgardistischer Strömungen in der estnischen Musik der Nachkriegszeit ebenfalls verlesen. Als Disputanten wirkten Malcolm Hamrick Brown, University Bloomington/Indiana, Virko Baley, University Las Vegas/Nevada, und Miloš Velimirović, University of Virginia, Charlottesville, an beiden Runden mit – hierbei u. a. das Problem der Relevanz und Fortwirkung der „Russischen Renaissance“ aufwerfend und den Film als neues ästhetisches Prinzip im 20. Jahrhundert hervorhebend.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen. Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

### Nachtrag Sommersemester 1986

**Augsburg.** Lehrbeauftragt. Frau Priv.-Doz. Dr. M. Dankwardt: Das Klavierlied von Schubert bis Wolf.

**Bayreuth.** Lehrbeauftragter Dr. S. Henze-Döhring: S: Mozarts späte Streichquartette.

**Berlin.** *Hochschule der Künste. Fachbereich 8.* Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Musik der Vorklassik und der Klassik (1740–1800) – S: Aspekte der musikalischen Analyse. Die Musikauffassung in den Lehrbüchern für Schulen seit 1945 (gem. mit Prof. Dr. Th. Ott) – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Burde). □ Prof. Dr. W. Burde: Igor Strawinsky – S: Igor Strawinsky, die Ballette. – Pros: Analyse I. □ Ass. B. Barthelmes: Methoden der Werkanalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Rötter: Pros zur Kompositionsgeschichte.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. D. Altenburg: Kolloquium: Die Klavierwerke Franz Liszts: Probleme der Interpretation (gem. mit Frau Dr. D. Redepenning und in Zusammenarbeit mit Professoren und Dozenten der Musikhochschule Detmold). □ W. Werbeck M.A. Ü: Das klassische Streichquartett.

**Frankfurt.** Dr. L. K. Gerhart: Zu den gesellschaftlichen und politischen Dimensionen von Verdis Opernspielen. Musikdramatische und theaterpraktische Analysen exemplarischer Szenen.

**Salzburg.** *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Vergleichende Musikforschung und musikalische Bildung heute – Musikdenken und Musikschaffen – Dissertanten-S: Symbolerfahrung und Musikrezeption.

### Wintersemester 1986/87

**Augsburg.** Prof. Dr. F. Krautwurst: Das Zeitalter der Niederländer im Überblick (1) – Ober-S: für Doktoranden (3) – Haupt-S: Die Motette um 1500 – S: Analyse großbesetzter Kammermusikwerke der Zeit um 1800. □ Akad. Rat Dr. F. Brusniak: S: Musikpaläographie I (Weiße Mensuralnotation) – Pros: Das Ricercar □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Plath: Leopold Mozart, Leben und Werk.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Grund-S: Historische Satzlehre II: Kompositions- und Stilmerkmale im französischen Liedsatz vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert – Zwölftontechniken: Schönberg, Hauer und die Skrjabin-Nachfolger (Reihen, Tropen, Felder) – Analysen ausgewählter Werke des 20. Jahrhunderts – Untersuchungen zum Musikdenken außereuropäischer Kulturen – Übungen zur Musik der Eingeborenen Nord- und Lateinamerikas – Kolloquium zu ethnomusikologischen Fragen. □ Prof. Dr. W. Arlt: Einführung in die

Musikwissenschaft: Chancen und Probleme einer Disziplin – Übungen zur Vorlesung – Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts – Hagiographische, liturgische und musikalische Aspekte der „Beförderung eines Heiligen: St. Martial – Liturgische Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Engelberg und ihre Nachträge: Codd. 102 und 1003 (gem. mit P. Dr. S. Beck, P. R. Hofer und M. Stauffacher). □ Prof. Dr. M. Haas: Grund-S I: Übungen zur Musik des Mittelalters – Arbeitsgemeinschaft: Salonmusik im Paris des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Sinfonie und Symphonische Dichtung (mit Übungen). □ Priv. Doz. Dr. V. Ravizza: Übungen zu den Anfängen der venezianischen Mehrchörigkeit. □ Prof. P. Haller: Live-elektronische Werke: Produktionen des Freiburger Experimentalstudios seit 1965 (Teil I). □ Dr. D. H. Schaareman: Übungen zur Musik auf Bali.

**Bayreuth.** Prof. Dr. Th. Kohlhasse: Musikgeschichte IV (seit 1750) – Der Bach-Zeitgenosse und Dresdner Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka (zugleich Seminar) – S: Musikanalyse: Haydns Londoner Sinfonien – S: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler). □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Euba: Nigerianische Musik. □ Lehrbeauftr. Dr. H. J. Bauer: S: Musikpsychologie. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Franke: S: Musik um 1900. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. S. Henze-Döhring: Die Anfänge der Oper (zugleich Seminar). □ Lehrbeauftr. Frau Dr. J. Liebscher: S: Die Oper des Verismo. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Mäckelmann: S: Frühe Mehrstimmigkeit: Notre-Dame-Organa (mit aufführungspraktischen Versuchen).

**Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. R. Stephan: Musik des Mittelalters – Haupt-S: Mozarts Kirchenmusik – Pros: Einführung in die Geschichte der Musiktheorie. □ Prof. Dr. T. Kneif: Oper in Venedig – Haupt-S: Schuberts Kammermusik – Pros: Monteverdis Orfeo – Kolloquium: Musik bei Hesse und Thomas Mann. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Haupt-S: Das Problem der „borrowings“ bei G. F. Händel – Pros: Musikalische Terminologie – Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Charles E. Ives – Haupt-S: Schönbergs Streichtrio op. 45. □ Dr. A. Traub: Pros: Guillaume de Machaut – Ü: Johannes de Muris – Grund-Kurs: Musikalische Paläographie: Chansonniers des 15. Jahrhunderts. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Die Streichquartette Mozarts – Pros: Entwicklung der Programmmusik bis Berlioz. □ B. Bischoff: Grund-Kurs: Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit.

*Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.* Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente im Vorderen Orient – Haupt-S: Afro-Lateinamerikanische Musik – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Frau Dr. S. Ziegler: Pros: Volksmusikstile in Jugoslawien. □ Dipl. Ing. Wirth: Grund-Kurs: Einführung in die musikalische Akustik. □ Dr. Wegner: Ü: Musik in Uganda/Zentralafrika.

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. Dahlhaus: Beethoven und seine Zeit II – Haupt-S: Wagners Rheingold – Pros: Beethovens späte Streichquartette. □ Frau Dr. S. Leopold: Pros: Festliches Musiktheater um 1600: Ballo, Ballet de Cour, Masque – Pros: Petrarcavertonungen vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. P. Gülke: Brahms' Abschied von der Symphonie (n. V.). □ Dr. S. Döhring: IV: Igor Strawinsky (n. V.) □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Satzlehre IV: Die Harmonik der Klassik und Romantik – Ü: Satzlehre II: Die klassische Vokalpolyphonie. □ Dr. F. Zamminer: IV: Das Musikschrifttum im Mittelalter.

**Berlin. Hochschule der Künste.** Prof. Dr. E. Budde: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Von Mozart zu Wagner und Verdi. Geschichte der Oper von 1780–1880 – Formen der Oper – Haupt-S: Musik der 50er und 60er Jahre – Ü. Einführung in die Experimentelle Musik. □ Dr. B. Sponheuer: Aspekte der Symphonie im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Die Symphonien Gustav Mahlers – Pros: Norddeutsche Orgelmusik: Buxtehude und andere – Ü: Musikalische Analyse (Symphonik des 19. Jahrhunderts). □ Prof. Dr. U. Mahler: S: Claude Debussy und seine Zeit II. □ Prof. Dr. G. Neuwirth: Musik nach 1945 – Ü: Debussy-Analyse. □ Prof. Dr. A. Simon, Gastprofessor: Pros: Grundstrukturen afrikanischer Musik und ihre außerafrikanischen Transformationen (Jazz-, Pop- und moderne Konzertmusik). □ Wiss. Mitarb. Frau G. Schröder: Pros: Streichquartette in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Elvers: Pros: Joseph Haydn. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Lehrbeauftr. M. Supper: Pros: Theorie der elektronischen Musik und Karlheinz Stockhausen. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Romantik in der Musik – Musik in der Romantik – S: Form in der Musik – Haupt-S: Musikgeschichte und Musikunterricht (gem. mit Prof. Dr. Th. Ott) – Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit Prof. Dr. W. Burde). □ Prof. Dr. W. Burde: Die Opern Mozarts – Haupt-S: Drei Opern Mozarts: Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Die Zauberflöte – S: Analyse I. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Der Videoclip: Musik für Augen und Ohren – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Lehrbeauftr. Dr. K. Angermann: Pros: Hörweisen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Gembris: Pros: Angewandte Musikpsychologie. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Rötter: Pros: Drei Symphonien Anton Bruckners.

**Bern.** Prof. Dr. St. Kunze: Schuberts Lieder – S: Messenvertonung der Wiener Klassiker – Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert (zur Entstehung einer Gattung) – Kolloquium: Thema nach Vereinbarung. □ Priv.-Doz. Dr. V. Ravizza: S: Die Anfänge der Dodekaphonie in der zweiten Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) – Ü:

Musikkritik (mit praktischer Arbeit in Berner Zeitungen). □ Dr. P. Ross: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. J. Maehder: Musique concrète – Elektronische Musik – Computermusik. Synthetische Klangerzeugung in der Musik nach 1945 – Struktur und Ästhetik – Bühne und Bühnentechnik im Barockzeitalter □ Pater R. Bannwart: Einführung in den gregorianischen Choral.

**Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Die französische Oper – Haupt-S: Carl Maria von Weber – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Voigt: Geschichte der Suite – Haupt-S: Neuere Methoden und Ergebnisse der Musiktherapie. □ Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Musik der Türkei – Pros: Probleme der Instrumentenkunde – Haupt-S: Tendenzen der Neuen Musik – Musikwissenschaftliches Kolloquium. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Mehrfachvertonungen. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü Musikbibliographie. □ N. N.: Pros: Mensuralnotation.

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Die mehrstimmige Musik von 1350–1700 – S: Zur Bonner Musikgeschichte – S: Beethovenbearbeitungen des 19. Jahrhunderts (1) – S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte der Sinfonie – S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie – S: Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. Platen: S: Formenlehre der Musik: Grundfragen – S: Kanon und Fuge. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Klassik: Begriff-Musik-Rezeption (1) – S: B. A. Zimmermann: Requiem für einen jungen Dichter □ Priv.-Doz. Dr. R. Cadenbach: Geschichte des Streichquartetts – S: Carl Philipp Emanuel Bach. □ Dr. H. Loos: S: Elementare Musiklehre. □ Dr. D. Gojowy: S: Russische Musik von Alexander Glazunov bis Edison Denisov.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. A. Forchert: Forschungsfreiemester Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Musik und Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns – Pros: Haydns Sinfonien – Ü Lektüre italienischer Quellentexte zur Frühgeschichte der Oper □ Prof. Dr. D. Altenburg: Claudio Monteverdi – S: Die Musik der Ars nova – Pros. Concerto grosso – Pros: Dodekaphonie – Theorie und ausgewählte Kompositionen. □ Frau Dr. D. Redepenning: Ü: Die Sinfonien Dmitrij Schostakowitschs. □ Frau Dr. B. Schilling: Ü Klaviermusik der Frühklassik. □ W. Werbeck M.A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Die Ouvertüre im 18. und 19. Jahrhundert.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Die Anfänge der Neuen Musik bei Schönberg und Strawinsky.

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. Unverricht: Joseph Haydn (3) – Ü Das Urheberrecht in der Musik. Geschichte und jetziger Stand (1) – Pros: Musikpsychologie und Musiksoziologie. Grundlagen – Grenzen – Überschneidungen – S: Die Oratorien Joseph Haydns. □ Dr. A. Gerstmeier: Ü: Einführungskurs: Allgemeine Musiklehre – S: Die Orgelkonzerte von Georg Fr. Händel. Form- und Strukturaufbau.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. K.-J. Sachs: Divertimento und Serenade (1) – Hans Leo Hassler – Zur deutschen Musik um 1600 (1) – Haupt-S: Krzysztof Penderecki Das Bühnenwerk (gem. mit dem Institut für Theaterwissenschaft) – S: Übungen zur Geschichte von Divertimento und Serenade – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab 6. Semester □ Dr. W. Hirschmann: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Übungen zur musikalischen Analyse. □ Dr. Th. Röder: Pros: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation – Ü Blues. □ Dr. K. Schlager: Musikgeschichte vom Barock zur Klassik – Pros: Das klavierbegleitete Sololied im 19. Jahrhundert – Ü: Vom Umgang mit mittelalterlichen Musikhandschriften – Lektüre: J.J. Rousseau (1).

**Frankfurt.** Prof. Dr. W. Kirsch: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (3) – Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Haupt-S: Die Deutsche Musik der Dürer-Zeit – Doktoranden-Kolloquium: Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten. □ N. N.: Theodor W. Adornos Schriften zur Musik – Pros: Beethoven, Pastoral-Symphonie – Pros: Ausgewählte Bach-Bearbeitungen – Haupt-S: Zur Geschichte des Begriffs „Harmonie“ □ Frau A. Bingmann M.A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. P. Cahn: Haupt-S: Französische Kammermusik nach 1870. □ Prof. Dr. H. Hücke: Haupt-S: Die Messe als Kunstwerk – Doktoranden-Kolloquium: Methodenprobleme der Musikwissenschaft.

**Freiburg.** Priv.-Doz. Dr. P. Andraschke: S: Hölderlin-Vertonungen. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Beiche: Pros: Komponisten im amerikanischen Exil. □ Lehrbeauftragt. Dr. Ch. von Blumröder: S: Die Musik Karlheinz Stockhausens. □ Lehrbeauftragt. Frau N. Drechsler: S: Geschichte, Funktion und Ästhetik von Musik im Rundfunk. □ Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Kapitel aus einer Musikgeschichte (zugleich Seminar) – S: Autonome Musik – Funktionale Musik – Doktoranden-S: Besprechung von Dissertationsvorhaben nach Bedarf und Vereinbarung. □ Tut. Frau S. Ehrmann: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Frobenius: S: Verdi Rigoletto. Priv.-Doz. Dr. A. Riethmüller: Beethovens Orchesterwerke (zugleich Seminar) – S: Theodor W. Adornos Schriften zur Musik. □ Dr. G. Splitt: Pros: Musik und Politik im NS-Staat.

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. Tagliavini: L'œuvre de clavier de D. Scarlatti – Pros: Das romantische Lied (1) – S: Les débuts de la musique instrumentale monodique et concertante (1) – Eléments d'organologie (1). □ Prof. Dr. J.

Stenzl: *Histoire musicale III: La symphonie et le poème symphonique au 19e siècle (1) – Übungen zur Musikkritik (1).*

**Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: *Geschichte des Jazz seit dem zweiten Weltkrieg – Pros/S: Grundlagen der musikalischen Akustik – S: Neue Musik seit den 60er Jahren: Analyse ausgewählter Beispiele – S: Empirische Untersuchungen zur Rezeption von Video-Clips (2): Erhebungs- und Auswertungsphase.* □ Prof. Dr. E. Kötter: *Pros: Einführung in die Musikpsychologie: Begabung und Lernen – Pros: Grundbegriffe der Opernanalyse – Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. E. Jost, Prof. Dr. P. Nitsche, Wiss. Mitarb. M. Clemens) – S: Neuere Veröffentlichungen zur Musikpsychologie – S: Programmmusik.* □ Prof. Dr. P. Nitsche: *Pros: Probleme der Musikkritik – Pros: Sänger – Stimmfach – Rolle – S: Aufführungspraxis alter Musik – S: Jugendstil – Dekadenz – Symbolismus. Musik und Literatur um 1900 (gem. mit Prof. Dr. U. Karthaus).* □ Prof. Dr. W. Pape: *S: Studien zur Geschichte der Kammermusik und des Kammermusikspiels.* □ Wiss. Mitarb. M. Clemens: *Pros/S: Angewandte Musikpsychologie.* □ Prof. G. Ritter: *Pros: Geschichte der geistlichen Vokalkomposition im 19. und 20. Jahrhundert.*

**Göttingen.** Prof. Dr. R. Brandl: *Einführung in die Musik Schwarzafrikas – Arbeitsprojekt: Auswertung DOMUS 2 (Exkursion Lüneburg) (4) – Haupt-S: Probleme der Rhythmus-Systematik.* □ Frau Prof. Dr. U. Günther: *S: Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut – Ü: Notationskunde III: Mensuralnotation ab 1320 – Ü: Analyse von Werken der neueren Musikgeschichte – S: Geschichte der Sonate II: Von Beethoven bis zur Gegenwart.* □ Prof. Dr. M. Staehelin: *Liederzyklen des 19. Jahrhunderts (1) – Ü: Zur Geschichte der Instrumentation – Haupt-S: Die Instrumentalmusik W. A. Mozarts – Doktoranden-Kolloquium.* □ Dr. U. Konrad: *Ü: Allgemeine Musiklehre (1) – Ü: Carl Maria von Weber (1) – Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft.* □ Prof. Dr. W. Boetticher: *Das Orgel- und Klavierwerk J. S. Bachs – Ü: Stiluntersuchungen des Liedes von Franz Schubert (Früh- bis Spätphase) – Doktoranden-Kolloquium.* □ Prof. Dr. R. Fanselau: *Ü: Musik und Sprache im 20. Jahrhundert.* □ Frau Dr. B. Suchla: *Ü: Theoretikerlektüre: Musiktheorie des 9. Jahrhunderts.*

**Graz.** Prof. Dr. R. Flotzinger: *Einführung in die Musikwissenschaft – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten.* □ Prof. Dr. W. Suppan: *Privatissimum für Verfasser von Magisterarbeiten und Dissertationen.* □ Prof. C. Nemeth: *Das zeitgenössische Musiktheater an der Grazer Oper (seit 1972). Ur- und Erstaufführungen. Ein analytischer Bericht (1).* □ Univ.-Doz. Dr. J.-H. Lederer: *Musikgeschichte III – Einführung in die Notationskunde – Übungen an Tonbeispielen (1).* □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: *Vergleichende Musikwissenschaft I – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros.* □ Dr. W. Jauk: *Systematische Musikwissenschaft I – Systematisch-musikwissenschaftliches S.* □ Frau Dr. I. Schubert: *Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie.*

**Hamburg. Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. H. J. Marx: *Forschungsfreiemester* □ Prof. Dr. C. Floros: *Haupt-S: Franz Liszt (3) – Pros: Mozarts Opern (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden.* □ Prof. Dr. W. Dömling: *Ü: Notationskunde II (3) – Ü: Werkanalyse I (3) – Ü: Musik und Sprache in der Musik des Mittelalters.* □ Prof. Dr. P. Petersen: *Haupt-S: Witold Lutosławski und Krzysztof Penderecki – Seminar für Magistranden und Doktoranden – Ü: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (1) – Kolloquium: Musik und Politik.* □ Prof. J. Jürgens: *Ü: Chormusik in Deutschland.* □ Dr. L. Lesle: *Ü: Form- und Stilfragen des Musikfeuilletons (1) – Musikkritik – Theorie und Praxis.*

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. Karbusicky: *„Syntax“, „Satz“ und „Stil“ in der Musik (zugleich Kolloquium) (gem. mit György Ligeti). Haupt-S: Das epische Prinzip; Epen und Balladen aus der Sicht der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie (gem. mit Prof. Dr. A. Schneider) (3) – Pros: Ausgewählte Themen der Musikästhetik – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden.* □ Prof. Dr. A. Schneider: *Ü: Einführung in die Musikpsychologie (3) – Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft.* □ Prof. Dr. H. P. Reinecke: *S: Gegenstand oder Hintergrund: Zur Psychologie der Musik im Fernsehen (mit Beispielen) – Ü: Syntagma Musicum. Zur Geschichte der Musikrationalisierung seit 1360 – Kolloquium: Musik im Fernsehen (für Magistranden und Doktoranden).* □ Dr. W. Thies: *Ü: Musikalische Akustik – Ü: Elektroakustische Musik und Digitalelektronik.* □ Prof. Dr. E. Köhler: *Seminar über Mathematik und Musik in der Geschichte (gem. mit Prof. Dr. C. J. Scriba).* □ Prof. Dr. K. Neumann: *Slawische Musikkulturen im europäischen Kontext (zugleich Seminar) (3) – Kolloquium (1).*

**Hannover.** Prof. Dr. H. Danuser: *Forschungsfreiemester.* □ Prof. Dr. K.-E. Behne: *Grundlagen der musikalischen Wahrnehmung (1) – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Grundlagen, Ziele und Methoden der Musiktherapie – eine Einführung (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeier und Prof. Dr. W. Winkler) (4) – Projekt: Wirkungen der Filmmusik II (gem. mit Prof. R. Rüfer).* □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: *Einführung in die Musikethnologie – Pros: Musikinstrumente, Instrumentation, Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert – Ü: Lektüre neuerer Literatur zur Musikethnologie – S: Strukturprobleme im Vergleich – Außereuropäische und europäische Musik.* □ Prof. Dr. R. Jakoby: *Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudien-*

gang. □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Musikalische Romantik (1) – Ü zur Vorlesung – Pros: Formen der Vokalmusik – S: Franz Liszt und die „Programm Musik“ – S: Musikgeschichte II – Ü: Solistische Vokalmusik. □ Dr. W. Konold: S: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H. Kühn: Musik zwischen 1880 und 1930 (1) – S: Opern zwischen 1880 und 1930 – S: Musik in deutschen Rundfunk- und Fernsehprogrammen. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Formenlehre I. Formen mehrstimmiger Musik vom Mittelalter bis zum Frühbarock (1) – S: Mozarts Kammermusik. Zugleich Einführung in musikalische Analyse und wissenschaftliches Arbeiten – S: Oratorium und Passion bis 1750. □ Frau Dr. M. Schwarz-Danuser: Pros: Formenlehre – S: Analyse und Interpretation von Musik. □ N.N.: Musikgeschichte im Überblick (1) – S: Seminar zur Vorlesung.

**Heidelberg.** Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Ars nova. □ Prof. Dr. L. Finscher: Die Sinfonie nach Mahler II – S: Brahms' Kammermusik – Pros: Das klassische Streichquartett – Doktorandenkolloquium. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Notationskunde im Überblick – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. Schneider: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Bachs Suiten – Pros: Musikpsychologie – Seminar für Examenskandidaten. □ Lehrbeauftragte E. Fiedler: Ü: Übungen zur Aufführungspraxis von Musik des 15. Jahrhunderts: Dufay. □ Prof. Dr. R. Walter: S: Vespermusik des 17. Jahrhunderts.

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Salmen: Tänze im 15.–18. Jahrhundert – Pros: Mozarts Opern – S: Vom Mimus zum Bänkelsang (3) – Konversatorium (4). □ Herr Waibl: Ideengeschichte der Philosophie, der Kunst und Ästhetik (mit Bild- und Tonbeispielen). □ Lehrbeauftragte Dr. G. Andergassen: Schönberg, Berg, Webern und Umkreis I – Pros: Die Volksmusik im Schaffen Bartóks. Analyse. □ Lehrbeauftragte Dr. G. Schneider: Tabulaturen-Aspekte zur Aufführungspraxis Neuer Musik I.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Heinrich Schütz – S: Beethovens Klaviersonaten II. □ Prof. Dr. W. Ruf: S: Frühgeschichte des Streichquartetts. □ Prof. Dr. U. Michels: Musik des 20. Jahrhunderts – Die musikalische Klassik – S: Übungen zur mehrstimmigen Musik der Notre-Dame-Epoche – S: Anton Bruckner: Das symphonische Werk. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Instrumentenkunde – Instrumentation – Aufführungspraxis. Teil I – Tristan-Kompositionen (Wagner, Debussy, Schönberg, Berg, Martin, Henze) – S: Methoden der Analyse. □ Lehrbeauftragte H.-G. Renner: S: Einführung in den Gregorianischen Choral.

**Kassel.** Prof. Dr. A. Nowak: Einführung in die ältere Musikgeschichte – S: Die französische Chanson des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Lektüre musiktheoretischer Schriften – Kolloquium: Die Idee der „Kunstreligion“ im 19. Jahrhundert – Besprechung ausgewählter Werke. □ Prof. Dr. H. Rösing: Musik und Technik. Von der Musique concrète zur Live-Elektronik – Ü: Musik und Technik: Repertoirekunde – Musikpsychologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft III) – S: Musik in Kassel. Darbietungsorte-Stilrichtungen-Funktionen. □ Prof. Dr. W. Sons: S: Neue Musik von Frauen und Männern. □ B. Hoffmann: S: Einführung in die Rockmusik: Vom Blues bis zum Videoclip. □ H. Jung: S: Musik in der DDR. □ V. Kramarz: S: Unterhaltungsmusik und Radio (gem. mit Prof. Dr. H. Rösing). □ Th. Phleps: S: Interpretationen im Vergleich. Eine kritische Auseinandersetzung mit der musikalischen Aufführungspraxis.

**Kiel.** Dr. Chr. Berger: S: Johannes de Muris und die Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Prof. Dr. A. Edler: Grundzüge der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (1) – S: Ausgewählte Musikwerke des 20. Jahrhunderts (1) – S: Béla Bartók (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck) – S: Olivier Messiaen. □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: Joseph Haydn – Übung zur Vorlesung – S: Bartóks Streichquartette. □ Wiss. Dir. W. Pfannkuch: S: Das Frühwerk Arnold Schönbergs (3) – S: Die Symphonien Ludwig van Beethovens. □ Prof. Dr. Fr. Reckow: S: Geschichte der Tonarten und der „Tonarten-Ästhetik“ (3) – S: Konflikte und Reformen. Operngeschichte im 18. Jahrhundert (3). □ Frau E. Schmierer: S: Der Orchestergesang um 1900 (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck). □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikalische Ikonographie: Möglichkeiten und Probleme (1) – S: Interpretation ausgewählter „Musikbilder“ □ Prof. Dr. W. Steinbeck: S: Die Klavierkonzerte W. A. Mozarts. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. Fr. Reckow, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. W. Steinbeck: Doktorandenkolloquium (14-tägig). □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, S. Oechsle, Wiss. Dir. Dr. W. Pfannkuch, Prof. Dr. Fr. Reckow, Frau E. Schmierer, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. W. Steinbeck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tägig).

**Köln.** Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Kammermusik der Klassik und frühen Romantik – Pros: Die Typologie der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Die geistliche Vokalpolyphonie zwischen Dufay und Palestrina. □ Prof. Dr. D. Kämper: Haupt-S: Alexander N. Skrjabin. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Joseph Haydn als Symphoniker – Pros: Carl Philipp Emanuel Bach – Haupt-S: Die Beethoven-Rezeption des 19. Jahrhunderts. □ Dr. M. Gervink: Pros: Frühgeschichte der Symphonie – Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Die Kammermusik Mozarts unter aufführungspraktischen Problemen. □ Prof. Dr. R. Günther:

Kultische, religiöse Musikübungen Ostasiens (China, Japan, Korea) – Pros: Tonskalen und Modi in Theorie und Praxis der Musik Außereuropas – Haupt-S: Aspekte und Probleme musikethnologischer Forschung. □ Prof. Dr. J. Fricke: Akustische und gehörspsychologische Grundlagen der Dynamik – Pros: Ton-/Gehörspsychologie – Haupt-S: Musikpsychologie und Musiktherapie – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. L. Danilenko: Digitale Verarbeitung akustischer Signale. □ Dr. W. Auhagen: Pros: Forschungsrichtungen der Musikpsychologie.

**Mainz.** Prof. Dr. F. W. Riedel: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Musik und Musikanschauung der Romantik – Pros: Geschichte der Oper 1770–1850 – S: Das Instrumentalkonzert nach Beethoven – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. M. Schuler, Prof. Dr. E. Seidel) (14-tägig). □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik zwischen Barock und Klassik – Pros: Frühgeschichte des Streichquartetts – S: Theorie und Praxis des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Künstler und Kritiker Fragmente zu einer Geschichte der deutschen Musikkritik (1) – Pros im Anschluß an diese Vorlesung. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Musikstil in Thailand. □ Frau Dr. L. Koch, OSB: Gregorianischer Choral, Ordinarium und Proprium der Messe mit Übungen. □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Sonatenformen (1) – Ü: Instrumentation (1). □ H. J. Bracht M.A.: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ H. Pöllmann M.A.: Ü Musik und Medien II: Theorie und Praxis der Musikaufnahme. □ J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die Musikwissenschaftliche Arbeitsweise.

**Marburg.** Prof. Dr. W. Seidel: Beethovens Streichquartette – Pros: Musik zwischen 1907 und 1920 – S: Beethovens Streichquartette op. 18 und ihr Verhältnis zu den Quartetten Haydns und Mozarts – Kolloquium: Zur Analyse musikalischer Charaktere. □ Prof. Dr. H. Heussner: Musikgeschichte im Überblick II: Gattungstradition und Fortschritt in der Musik des 17. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft, Literatur und Quellenkunde – Diskussion ausgewählter musikwissenschaftlicher Literatur und eigener Arbeiten. □ Prof. Dr. M. Weyer: Von Berwald bis Nielsen – Stilkomponenten der skandinavischen Sinfonik des 19./20. Jahrhunderts – S: Romantische Harmonik. □ N.N.: Pros: Musikwissenschaftliches Proseminar

**München.** Prof. Dr. Th. Göllner: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann – Haupt-S: Instrumentalmusik von Johannes Brahms (3) – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden (14-tägig) – Ü Die Streichquartette von César Franck (1889), Claude Debussy (1893) und Maurice Ravel (1902). □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Anfänge instrumentaler Ensemblemusik – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Absolventenseminar (14-tägig) – Ü: Saitenklaviere und ihre Musik (3). □ Akad. Dir. Dr. R. Schlötterer: Ü Palestrinasatz I (3) – Ü Melodische und rhythmische Gestalt in der Volksmusik des Mittelmeerraums – Ü. Opera buffa bei Mozart und Salieri – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Akad. Oberr. Dr. R. Nowotny: Ü Florentiner Karnevals gesänge: Canti Carnascialeschi. Übung mit Aufführungsversuchen. □ Frau Priv.-Doz. Dr. M. Danckwardt: Haupt-S: Haydns Sinfonien bis 1775 (3). □ Akad. Rat a. Z. Dr. B. Edelmann: Ü Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die mexikanische Volksmusik. □ F. Büttner M.A.: Ü Französische Liedkunst und Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. I. El-Mallah: Ü Arabische Aufführungspraxis und die Aufführung europäischer Musik des Mittelalters. □ Lehrbeauftr. Dr. R. Schulz: Minimal Music und Neue Einfachheit: Musikalische Tendenzen der letzten Jahre. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Bernhard: Ü Musiktheorie des 13. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. B. Schmid: Ü: Fragmente englischer Mehrstimmigkeit aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. W. Brunner: Ü: Tanz im Quattrocento.

**Münster.** Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Richard Wagners Werke – Pros: Das Chorlied der deutschen Romantik – Haupt-S: Methoden der Musiktherapie in Vergangenheit und Gegenwart. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Das Oratorium im 19. und 20. Jahrhundert – Pros: Heinrich Schütz – Haupt-S: Béla Bartók – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Messe und Motette im 15. und 16. Jahrhundert – Pros: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts – Haupt-S: Europäische Orgelbauerfamilien – Kolloquium zu Fragen der Orgeldenkmalpflege (1). □ Prof. Dr. C. Ahrens: Pros: Zur Form- und Melodiebildung in außereuropäischer Musik. □ Frau Dr. U. Götze: Ü Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen – Haupt-S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – Musikästhetisches Kolloquium (1). □ Dr. D. Riehm: Ü Musikgeschichte im Überblick. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Zum Beispiel Ferrara – Einführung in die Musik der Renaissance. □ Dr. M. Witte: Ü. Lauten-/Orgeltabulaturen.

**Oldenburg.** Prof. G. Becerra-Schmidt: Ü: Don Giovanni – Ü: Vertonung eines Monodrams – S: Kunstmusik und Faschismus. □ Lehrbeauftr. J. Dahl: S: Einführung in Rundfunkjournalismus. □ Prof. Dr. U. Günther: S: Die Musikschule – Anspruch und Wirklichkeit. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Volkslied. Alte und neue Theorien musikalischer Volkskultur – S: Fritz Jöde. Ziele und Methoden seiner Musikerziehung in handlungstheoretischer Sicht – S: Musikalische Interaktion I. Handlungsmotive. □ Wiss. Mitarb. Dr. F. Hoffmann: beurlaubt. □ Akad. Rat Dr. N. Knolle: S: Musik und Technik 2 – Ü: Experimentelle Musik. □ Prof. Dr. F. Ritzel: beurlaubt. □ Akad.

Rat Dr. P. Schleuning: Musikgeschichte im Überblick – das 18. Jahrhundert – Ü: Arrangement von Musik des 18. Jahrhunderts – S: Mahler, Gustav, naturverbunden und dynamisch. □ Prof. Dr. W. M. Stroh: S: Mahler (gem. mit Akad. Rat Dr. P. Schleuning) – S: Deutschsprachige Musikzeitschriften. Theorie und Typologie des Musikjournalismus – S: Einführung in die Musikpsychologie (Musik und Persönlichkeit – Gesellschaft – Kultur) – Ü: Verarbeitung von Kriegsängsten in der Musik der 80er Jahre 2.

**Osnabrück.** Priv.-Doz. Dr. B. Enders: Programmierung der Klangsynthese- und Steuerfunktionen der digitalen Sakralorgel (BAC 245) – Der Begriff „Orgel“ zwischen Sachbestimmung und Ideologie (gem. mit Prof. Dr. W. Heise). □ Prof. Dr. W. Heise: Musik und Bild – Wechselbeziehungen im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. I. Henning: Die Inventionen von J. S. Bach – Analyse/Interpretation. □ Prof. Dr. H. Kinzler: Postserielle Musik. □ Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: Musik und Komponisten in filmischer Darstellung. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: „Die Angst des Lehrers vor seinem Schüler“. Zur Rolle des Lehrers im Musikunterricht (gem. mit Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt).

**Regensburg.** Prof. Dr. W. Kirkendale: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance (3) – S: Die Oratorien von Georg Friedrich Händel (3) – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Das Zeitalter Dunstables und Dufays (3) – Ü: Notationskunde I (3) – Tutorium zur Notationskunde. □ Priv.-Doz. Dr. S. Gmeinwieser: Palestrina und Palestrinastil. □ Dr. P. Tenhaef: Pros: Die Vertonung des ordinarium missae bis Josquin – Pros: Die Krise der Musik um 1910. □ H. Geyer-Kiefl. Pros: Operngattungen um 1800.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. E. Apfel: Zur italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Zur Analyse mehrstimmiger Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Prof. Dr. W. Braun. Passio Christi. aus einer musikalischen Gattungsgeschichte – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Musik und Sprache: Theorie seit 1600. □ Prof. Dr. W. Müller-Blattau. Von Schönberg bis Hindemith. Tendenzen der Musik zwischen 1900 und 1950 – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Ars nova – Trecentomusik. Musik im 14. Jahrhundert – S: Editionstechnik – Privatissimum für Doktoranden. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft III – Analyse in der Ethnomusikologie I. □ Prof. Dr. G. Gruber: Geschichte der Klangkomposition – S: Die Musik in Wagners „Tristan und Isolde“ □ Frau Dr. S. Dahms: Pros: Notationskunde II: Orgel- und Lautentabulaturen – Pros: Ausgewählte Kapitel der Tanzgeschichte anhand des Materials der Derra de Moroda Dance Archives. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. P. R. Frieberger: Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert – Konversatorium zum Thema der Vorlesung. □ Dr. H. Metzger: Pros: Musikalische Satzlehre I. □ Dr. N. Nagler: Pros: Einführung in die Analyse I – Pros: Musikpsychologie. □ Mag. P. Widensky: Pros: „Claviermusik“ am fürstbischöflichen Hof in Salzburg (von Hofhaimer bis Houven).

**Salzburg.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Typen und Verfahrenstechniken musikalischer Produktion – Konzepte und Theorien der Vermittlung von Musik (gem. mit H. Ass. Dr. P. M. Krakauer) – Modelle und Praktiken der Einübung in Musik – Historische und systematische Aspekte der Polyaisthesis.

**Tübingen.** Prof. Dr. A. Feil: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. W. Dürr: Sprache und Musik. Überlegungen zu ihrem Verhältnis an ausgewählten Beispielen. □ Lehrbeauftragt. A. Haug M.A. S: Musik des Trecento. □ W. Horn M.A. S: Grundbegriffe älterer Musiktheorie. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Richard Wagner – S: Dufays Messen (3) – Das Menuett bei Mozart (3). □ Prof. Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (1600–1750) (3) – S: Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik – S: J. S. Bach, Ausgewählte Fugen des Wohltemperierten Klaviers II (3). □ Dr. A. Sumski: S: Von Scarlatti zu Bartók – die Sonatenform in musikhistorischer Perspektive (1).

**Wien.** Prof. Dr. O. Wessely: Die Frühzeit der italienischen Instrumentalmusik – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Dissertantenseminar (nur für eigene Dissertanten). □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Die Musik des nahen Ostens I: Vorislamische Zeit – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I – Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Analyse in der Ethnomusikologie – S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Schönberg (1) – Musikgeschichte III: 19. und 20. Jahrhundert – Historisch musikwissenschaftliches Seminar: Musik im Dienste der katholischen Erneuerung und ihre historischen Grundlagen (gem. mit Doz. A. Kohler) – Quellenkunde zur Musikgeschichte Österreichs I (Mittelalter) – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar I – Dissertantenseminar – S: Wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. J. Angerer: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde – Einführung in die einstimmige Musik des Mittelalters (Westkirche) und Semiologia Gregoriana I (gem. mit Mag. Beres). □ Doz. Hannick. Die Musik der Ostkirchen I. Überblick. □ Doz. Dr. Th. Antonicek: Entstehung und Frühgeschichte der Oper I: Vorläufer und Anfänge – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar I (1) – Ü: Musik in Wien zur Zeit Beethovens und Schuberts – Diplomanden- und Dissertantenseminar (1) – Philosophisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (gem. mit Prof. Klein). □ Doz. Dr. L. Kantner: Jugendopern Mozarts – Sacralmusik von F. Liszt – Dissertantenseminar □ Doz. Seifert:

Einführung in die Methoden der Analyse I – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar – Diplomanden und Dissertantenseminar (1) – Archiv-Praktikum (gem. mit Dr. Haas, Dr. Harten) (3). □ Doz. Tschulik: Ü: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik III. □ Doz. Dr. E. Schwarz-Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie I – Musiksoziologisches Seminar – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Frau Dr. S. Grossman-Vendrey: Richard Wagners Musikdramen. □ Dr. Schnürl: Notationskunde I. □ Dr. Knaus: Musikgeschichte III – Formenlehre I. □ Dr. J. Kubik: Einführung in die Volksmusik der West- und Ostslaven. □ Dr. Deutsch: Psychoakustik I – Psychoakustik III. □ Dr. Haas: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar. □ Dr. U. Harten: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Dr. Schüller: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar – Schallarchivpraktikum. □ Dr. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei alter Musik I. □ Dr. M. Angerer: Historischer Tonsatz I. □ Dr. Thiel: Ü: Ethnomusikologische Übungen: Feldforschung I. □ Dr. Kowar: Ü: Ethnomusikologie in Beispielen. □ Dr. Wolfram: Notationskunde II: Einführung in byzantinische Musik und ihre Notation I. □ Lektor Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts.

**Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.** Prof. Dr. G. Scholz: Einführung in die Musikanalyse und ihre Methoden – S: Darstellung analytischer Methoden anhand ausgewählter Beispiele – S: Die späten Opern Mozarts – Doktorandenseminar □ Prof. Dr. F. C. Heller: Musik nach 1945 – Musikästhetik – Aufgaben, Sinn und Grenzen der Biographik – Franz Schubert „Die Winterreise“ – S: Autobiographische Literatur als Quelle zur Musikgeschichte – S: Mozarts „Don Giovanni“ – Doktorandenseminar. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Musiksoziologie 1 und 3 (gem. mit Prof. K. Blaukopf) – Doktorandenseminar. □ Dr. D. Mark: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens – Musikrezeption und elektronische Medien – Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation – Kulturelles Verhalten und Kulturpolitik.

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Deutsche Spätformen der Symphonie (1915–1945) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) – Ü: Die antike Musik und ihre Auswirkungen auf das Abendland – Ü: Probleme der frühvenezianischen Oper (Francesco Sacratini wiedergefundene Oper Finta Pazza). □ Prof. Dr. M. Just: Die Musik im Hohen Mittelalter – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) – Haupt-S: Claude Debussy – Ü: Das Organum der Notre Dame-Epoche. □ Dr. R. Wiesend: Ü: Guido von Arezzo, Micrologus – Musikhistorischer Kurs: Von den Anfängen bis 1250 (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. F. Dangel-Hofmann: Mensuralnotation II.

**Wuppertal.** Prof. Dr. W. Breig: Musikgeschichte im Überblick III: Die Zeit von ca. 1750 bis ca. 1900 – Die Vertonung der Messe im 19. und 20. Jahrhundert – S: Kammermusik mit Klavier in der Wiener Klassik – S: Probleme der Musikästhetik (Auffassungen vom Wort-Ton-Verhältnis in musikästhetischen Schriften des 17.–20. Jahrhunderts). □ Prof. D. Hinney: S: Die Sinfonie der Klassik. □ Dr. A. Jerrentrup: Entwicklungsgeschichte der Pop- und Rockmusik im sozialen Kontext. □ H. W. Borech: Pros: Übungen zum Konzert im 18. Jahrhundert.

**Zürich.** Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musik der Romantik – Romantische Musik – S: Übungen zur Symphonie im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I. □ Prof. Dr. M. Lütolf: Die Musik in Frankreich von Antoine de Baif bis Jean Philippe Rameau (1) – S: Die Musik des Trecento – Pros: Musikalische Paläographie I – Ü: Arbeitsgruppe: Italienische Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (1). □ Priv.-Doz. Dr. W. Laade: Zur Musikgeschichte der Torres Strait-Inseln – Ü: Die Musikkulturen Ozeaniens – Ethnomusikologische Abhör- und Bestimmungsübungen. □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Akustik und Instrumentenkunde. □ Dir. H. U. Lehmann: Pros: Analyse neuerer Musik – Ü: Übungen zur Analyse neuerer Musik (1). □ G. Mazzola: Ü: Mathematische Betrachtungen in der Musik. □ P. Wettstein: Analytisches Musikhören I (1).

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing: Hans Schneider (1984). 132 S.*

Mit diesem ersten Band stellt sich das *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984* als neues Periodicum im drucktechnisch tadellosen Gewande vor; man möchte ihm eine kontinuierliche Fortsetzung wünschen. Es ist zugleich sichtbarer Ausdruck der Aktivitäten des erst vor wenigen Jahren gegründeten musikwissenschaftlichen Lehrstuhls der Augsburger Universität. Die Initiative zur Herausgabe eines solchen Jahrbuches ist auch deshalb zu begrüßen, weil es eine zügige Veröffentlichung von Einzelbeiträgen gewährleistet, nimmt doch die Drucklegung von Aufsätzen in Fachzeitschriften, Festschriften u. ä. bekanntlich heutzutage mindestens zwei bis vier Jahre in Anspruch, so daß sie ohne Schuld der Autoren bei ihrem Erscheinen oft schon nicht mehr auf dem neuesten Stand der Forschung stehen.

Die fünf Beiträge des Jahrbuches behandeln, mit einer Ausnahme, Themen der süddeutschen und österreichischen Musik. Christoph Petzsch untersucht die korrigierte neue Ausgabe des Hirtenhorn-Liedes des Mönchs von Salzburg, erkennt in ihr deutliche französische Einflüsse und stellt an den Schluß die wohlbegründete Hypothese, der Mönch von Salzburg sei mit Erzbischof Pilgrim II., der von 1365 bis 1396 amtierte, identisch. Friedhelm Brusniaks *Neue Aspekte der Messenkomposition und Werküberlieferung Conrad Reins* ergänzen die Erkenntnisse seiner 1980 veröffentlichten Dissertation über Rein in mehrfacher Hinsicht. Zu den am Nürnberger Heilig Geist-Spital wirkenden Chorales weiß er neue, meist biographische Daten beizubringen, die die Bedeutung dieser Schule als „Durchgangsstation“ zukünftiger Musiker nach einem meist abgeschlossenen Universitätsstudium (Baccalaureat) unterstreichen. Er kann ferner einerseits das Werkverzeichnis Reins um einen zweiten, neu identifizierten Ordinariuszyklus (*Missa super Kyrie Paschale*) erweitern,

dessen kompositorische Stärken und Schwächen er vorurteilslos darstellt, bezweifelt aber andererseits mit handfesten Argumenten Reins Autorchaft der fünfstimmigen Bearbeitung von *O Trinitas* und weist sie Leonhard Paminger zu. Schließlich setzt er sich in Anlehnung an Franz Krautwursts Definition für eine dreifach abgestufte, differenziertere Behandlung des Kleinmeister-Begriffs ein, die für eine Kategorisierung der Musiker nicht nur im 16. und 17. Jahrhundert dringend geboten erscheint.

Erich Trommel stellt einen 1833 gebauten Hammerflügel Wiener Typs des als Orgel-, kaum hingegen als Klavierbauer bekannten Augsburger Josef Bohl (1801–1878) aus eigenem Besitz vor. Günter Weiß-Aigner bemüht sich in seinem weit ausholenden Beitrag, die Themenverwandtschaft und strukturellen Gemeinsamkeiten der *Zweiten Sinfonie* (op. 73), des *Violinkonzerts* (op. 77) und der *Violinsonate* (op. 78) von Brahms analytisch zu ergründen; alle drei Werke sind kompositorische Früchte der drei in Kärnten verbrachten Sommeraufenthalte. Landschaftlich geprägte Musik, Verwandtschaft aufgrund enger Nachbarschaft oder nur Kompositionen einer spezifischen seelischen Hoch-Disposition – wer vermag letztlich diese Fragen zu beantworten? Franz Krautwurst macht auf das harmonische Phänomen einer „Pseudovariante“ aufmerksam, bei der der jüngere Bartók z. B. in der *Sonatine*, den *Zehn leichten Klavierstücken* und im *Ersten Streichquartett* eine (hypo-)phrygische melodische Schlußklausel auf die Basis von *C* stellt. Er erkennt in ihr Bartóks Neigung zur Kadenzverfremdung und zum Überraschungseffekt. (November 1985) Lothar Hoffmann-Erbrecht

*Quellenstudien zur Musik der Renaissance II, hrsg. von Ludwig FINSCHER: II. Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit. Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz 1983. 268 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 26.)*

Zum zweiten Male hat sich, wenn auch in leicht veränderter Zusammensetzung, das Wolfenbütteler Expertengremium unter der Leitung von Ludwig Finscher zu einem Arbeitsgespräch über Quellenprobleme der Renaissance-Musik zusammengefunden. Schon das erste Treffen des Jahres 1976, das noch ein wesentlich breiteres Themenspektrum zur Diskussion gestellt hatte, war immer wieder auf Fragen der Handschriften-Filiation gestoßen, so daß bereits damals vereinbart wurde, dieses Sonderproblem zum Gegenstand einer eigenen Tagung zu machen. Die Folge war, daß dieses zweite, 1980 durchgeführte Treffen erheblich an thematischer Vielfalt verlor; doch wurde dieser Verlust mehr als ausgeglichen durch einen beachtlichen Erkenntnisgewinn in eben jener Spezialfrage, die man zum Thema gewählt hatte: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit. Trotz aller Skepsis gegenüber einer aus der klassischen Philologie übernommenen Methode gewinnt der Leser dieses Tagungsberichts die Überzeugung, daß von weiteren Fortschritten auf dem Gebiet der Quellenfiliation noch viele wertvolle Ergebnisse für die musikalische Renaissanceforschung zu erwarten sind.

Die nicht allzu große Zahl der Teilnehmer dieses zweiten Wolfenbütteler Arbeitsgesprächs erlaubt es, die Hauptgedanken der einzelnen Beiträge kurz zu skizzieren. Charles Hamm, Spezialist für die „manuscript structure“ in der Musik der Renaissance, geht aus von der Beobachtung, daß unter den ganz unterschiedlichen Funktionen von Handschriften mit mehrstimmiger geistlicher Musik um 1500 die Bestimmung für praktische Aufführungszwecke am weitest häufigsten begegnet. Mit guten Gründen kann er jedoch ausschließen, daß unmittelbar aus gedruckten Ausgaben solcher Musik gesungen wurde. Für die Filiation und Bewertung von Quellen im Hinblick auf eine künftige Edition schlägt er deshalb vor, einem „Aufführungsmanuskript“ stets den Vorzug vor der gedruckten Ausgabe zu geben. An der alten Josquin-Ausgabe weist Hamm überzeugend nach, daß die bisherige Bevorzugung gedruckter Quellen oft zu sehr

unbefriedigenden Ergebnissen geführt hat. Howard M. Brown wählt für seinen Versuch, die musikalische „scribal practice“ der Renaissance darzustellen, einen besonders exemplarischen Fall: Alamires Abschriften der *Missa de septem doloribus* von Pierre de la Rue. Beide, Schreiber und Komponist, wirkten zur gleichen Zeit und am gleichen Ort in den habsburgischen Niederlanden. Die vermutete Sonderstellung der Handschrift Brüssel 15075 führt – vor allem in der Frage der Textunterlegung – zu einigen interessanten Hypothesen. Stanley Boorman untersucht die Bedeutung der Ligatur und des „minor color“. Entspringt ihr Auftreten in Handschriften dieser Zeit einer Laune des Schreibers, oder kommt ihnen eine aufführungspraktische Bedeutung zu? Boorman vermag, unterstützt durch eine große Zahl klug ausgewählter Musikbeispiele, überzeugend nachzuweisen, daß beiden vielfältige Funktionen zuzuschreiben sind, muß aber zugleich eingestehen, daß sich einige Fälle bis heute keiner dieser Funktionen haben zuordnen lassen. Auch ist eine nicht-funktionale, rein dekorative Verwendung manchmal nicht völlig auszuschließen. Dennoch liefert die systematische Untersuchung dieser Phänomene wichtige Erkenntnisse für die Wechselbeziehung von Notation und Aufführungspraxis.

Thomas Noblitt stellt die Frage, ob es Alternativen zur Filiationmethode gebe, die ja in der klassischen Philologie des 19. Jahrhunderts entwickelt und von der Musikwissenschaft erst in den letzten Jahrzehnten übernommen worden war. Aufgrund eigener Editionsarbeit an Obrecht-Messen zeigt er einige Probleme auf, kommt aber zu dem Ergebnis, daß der „stemmatic approach“ trotz aller Unzulänglichkeiten die zuverlässigste Methode ist, in einer Edition dem Willen des Komponisten so nahe wie möglich zu kommen. Martin Just erörtert, ausgehend von seinen Erfahrungen mit der Berliner Handschrift 40021, das Problem der „Examinatio von Varianten“. Er stößt dabei auf „wiederkehrende Ursachen und Merkmale“ und gelangt zu Beobachtungen, die – über den Einzelfall hinaus – „auf typische Wege oder Irrwege der Tradition“ schließen lassen. Reinhard Strohm wendet die Methode der Quellenfiliation auf eines der bekanntesten Werke des 15. Jahrhunderts an: auf die bisher Dufay zugeschriebene *Missa Caput*. Neue Funde aus den vergangenen Jahrzehnten haben zu erheblichen Verschiebungen im quel-

lenkritischen Bestand geführt. Die Autorschaft Dufays wird immer fraglicher, die englische Provenienz dagegen immer wahrscheinlicher.

Allan Atlas versucht, mit Hilfe einer „Filiation konkordanter Lesarten“ die Herkunft des sogenannten Foligno-Fragments zu bestimmen, dessen musikalischer Inhalt der Forschung seit den sechziger Jahren bekannt ist. Diesmal ist das Ergebnis jedoch negativ: Die Quellen verschließen sich in diesem Falle weitgehend der Filiationmethode, und es sind ganz andere, gewissermaßen sekundäre Indizien, die sich als ausschlaggebend für die These einer neapolitanischen Herkunft der Handschrift erweisen. Martin Staehelin setzt sich mit kritischen Einwänden gegen die Anwendung der filiatorischen Methode auf die Musik der Renaissance auseinander. Besitzt die Musik dieser Epoche schon jenen (aus der Kunstmusik späterer Jahrhunderte selbstverständlichen) Werkcharakter, der abweichende Lesarten als wirkliche Varianten der Überlieferung, nicht als das „Ergebnis von willkürlichen Eingriffen“ erscheinen läßt? Aus Überlegungen zu den musikgeschichtlichen Anfängen des Werkbegriffs sowie aus Einzelfallstudien von Abschriften einer Vorlage durch einen Kopisten zieht Staehelin die Schlußfolgerung, daß an der Filiationmethode festgehalten werden sollte.

Theo Gerardys Studie *Datierung mit Hilfe des Papiers* leitet über zu den beiden Schlußbeiträgen, die sich der Methode der Wasserzeichenforschung bedienen. Reinhard Strohms zweiter Beitrag schlägt im Anschluß an Arbeiten von Noblitt und Just vor, bei größeren Sammelhandschriften zunächst „andere Datierungskriterien“ auszuschöpfen und die so gewonnenen Ergebnisse erst nachträglich mit den Papierdaten zu konfrontieren. Im Falle des Codex St. Emmeram kommt Strohm zu einer verblüffenden Übereinstimmung beider Methoden. Adalbert Roth schließlich mahnt bei der Beurteilung der Möglichkeiten und Grenzen der Wasserzeichenforschung zu noch größerer Vorsicht, vermag andererseits aber in den frühen Chorbüchern der päpstlichen Kapelle einen „exemplarischen Fall“ zu benennen, bei dem die Bedingungen für eine verlässliche Datierung auf der Basis der Wasserzeichen erfüllt sind. Ein Kurzbeitrag von Martin Picker über das *Salve Regina* eines unbekanntes Komponisten rundet das Bild eines inhaltsreichen, sorgfältig redigierten Bandes, der für ein spezielles Forschungsgebiet der historischen Musikwissen-

schaft wertvolle neue Einsichten vermittelt.

(Oktober 1985)

Dietrich Kämper

CHARLES ROSEN: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Deutsch von Traute M. MARSHALL. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 526 S.*

Weit davon entfernt, es als „eine ziemlich geschwätzigte Kompilation“ (Mf 35, 1982, S. 309) abzutun, halte ich Rosens Buch, das in Englisch zuerst 1971 erschien, für eins der wichtigsten Bücher zum Verständnis der Klassik überhaupt. In der amerikanischen Musikwissenschaft hat es nahezu Epoche gemacht (dazu ausführlich Joseph Kerman, *Musicology*, London 1985, besonders S. 150–154); es ist gut, daß es jetzt auch in deutscher Übersetzung vorliegt – vor allem deshalb, weil so auch ein breiteres Publikum Gelegenheit hat, einen nicht einfachen, aber für den gebildeten Laien durchaus verständlichen Text kennenzulernen (während man von Studenten der Musikwissenschaft erwarten muß, daß sie den englischen Originaltext lesen).

Rosen steht in der Tradition des angelsächsischen „criticism“, das heißt der Tradition Toveys, und sein Buch ähnelt Toveys analytischen Schriften in seinem musikalischen common sense und in der Unbefangenheit der Werturteile; gleichzeitig ist es der ganzen Tradition überlegen durch einen analytischen Scharfblick, der zu einem guten Teil wohl an Rosens Arbeit als Pianist geschult ist – einer der brilliantesten analytischen Abschnitte des Buches, der über Beethovens opus 106, korrespondiert sehr bemerkenswert mit seiner Aufnahme des Werkes (CBS). Eindeutig sind die analytischen Teile denn auch generell die besten des Buches.

Rosen beginnt mit drei einleitenden Kapiteln über die musikalische „Gemeinsprache“ des späten 18. Jahrhunderts, über Formtheorien (im wesentlichen eine Schenker-Diskussion) und über die Ursprünge des klassischen Stils; nach zwei weiteren allgemeineren Kapiteln über den klassischen Stil, wie er sich bei den drei großen Komponisten darstellt, folgt der analytische Hauptteil, dessen Disposition das Verhältnis von Personalstil, Gattungsstil (und Rolle der Gattungen bei den Komponisten) und Zeitstil geschickt und überzeugend ausbalanciert: Haydn bis zu

Mozarts Tod (Streichquartett und Symphonie), opera seria, Mozart (Konzert, Streichquintett, komische Oper), Haydn nach Mozarts Tod (Volkstümlicher Stil, Klaviertrio, Kirchenmusik), Beethoven. Ein kurzer Epilog skizziert am Beispiel von Schumanns „Beethoven-Denkmal“ (*C-dur-Phantasie*) und Schuberts Spätwerk kompositionsgeschichtliche Tendenzen einer neuen Epoche.

Der große Vorzug des Buches, seine Konzentration auf die (brillante) Analyse der Werke, zeigt seine Kehrseite in den historischen Kapiteln, in denen eben diese Konzentration zu Verkürzungen der Perspektive führen kann. Die einleitende Diskussion von „Zeitstil“ und „Gruppenstil“ und die Konstruktion des letzteren als Synthese und „Ausfilterung“ der kompositionsgeschichtlichen Tendenzen eines Zeitalters sind geistreich und anregend, aber das als historiographischer Kompromiß vorgeschlagene Konzept des Gruppenstils bleibt fast ohne Konsequenzen, da in den Analysen dann doch Personalstil und Gattungsstil dominieren. Wohl auch um dieses Problem zu lösen, führt Rosen den Begriff der „dramatischen“ Instrumentalsprache ein, der – sehr nachdrücklich – für Haydn wie für Mozart gleichermaßen in Anspruch genommen wird. Aber ein so weiter Begriff von Dramatik ist vielleicht eher geeignet, den fundamentalen Unterschied zwischen dem, was Dramatik bei dem einen wie bei dem anderen sein könnte, einzubenen. Historisch wie analytisch läge es wohl näher, bei Haydn von einer besonderen Art von Diskursivität zu sprechen (die als „Konversationston“ bei Rosen tatsächlich, aber nur ganz en passant – S. 156f. – auftaucht). Historisch entschieden zu kurz greifen die Darstellungen der Ursprünge des klassischen Stils (schon die zeitliche Eingrenzung 1755–1775 ist höchst problematisch, und der Begriff „Manierismus“ für die chaotische Stilvielfalt dieser Zeit kann nur Verwirrung stiften) und der Barock-Rezeption Mozarts, und bei der für die analytischen Kapitel grundlegenden Diskussion der Periodenstruktur klassischer Musik (S. 60ff.) hätte man sich wenigstens ein kurzes Eingehen auf die (deutschsprachigen) Theoretiker von Mattheson bis Koch gewünscht, die ja gerade zu diesem Thema viel zu sagen hatten, so wie der Abschnitt über den „komischen“ Stil (S. 105ff.) ohne Diskussion der ideengeschichtlichen und musikästhetischen Hintergründe auf etwas schwachen Füßen steht.

Problematisch wie der übergreifende Begriff von Dramatik ist schließlich das Übergreifen dessen, was Rosen gelegentlich „Sonatenästhetik“ nennt, auf die Beschreibung der opera buffa bei Mozart (also die Fortführung einer wohl von Hermann Abert und der Abert-Schule begründeten analytischen Tradition), so aufschlußreich auch hier die Detailbeobachtungen sind – während eine entsprechende Diskussion bei der Behandlung von Haydns und Mozarts Messen, wo sie mindestens ebenso nahegelegen hätte, fehlt. Als Korrektur zu den Opernkapiteln empfiehlt sich die Lektüre von Stefan Kunzes (im Ansatz ebenso pointierten) *Mozarts Opern*. Andererseits ist die Darstellung der Beziehungen von Mozarts Opern zur Geschichte und Ästhetik der französischen und italienischen Komödie (bis hin zur überraschenden Linie von Gozzi zur Zauberflöte) glänzend und so nirgendwo in der Mozartliteratur zu finden – hier liegt Stoff für Spezialuntersuchungen, die Rosens Hypothesen zu überprüfen hätten (übrigens bedauert man in diesem Abschnitt besonders Rosens – an sich gut verständliche – Entscheidung, auf alle Erwähnung von Sekundärliteratur zu verzichten).

Den hier skizzierten, dem Rezensenten problematisch erscheinenden Details steht nun aber der Hauptteil des Buches, der analytische gegenüber, der dem Leser ein höchst seltenes Vergnügen verschafft: die Lektüre von Analysen, deren Klarheit und Genauigkeit ebenso sehr ästhetisch wie intellektuellen Genuß verschafft. Leider entzieht sich diese Art von Analysen, eben wegen ihrer Genauigkeit und Sensibilität, fast ganz der kritischen Würdigung, so daß die vorliegende Rezension unausgewogen erscheinen kann – deshalb sei noch einmal betont, wie wichtig diese Analysen sind, als Muster eines zutiefst vernünftigen und künstlerischen Umgangs mit großer Musik, als weit über die bisherige Literatur hinausgehende Darstellungen einzelner Gattungen (Klavierkonzert und Streichquintett bei Mozart) und als „Entdeckung“ anderer (Klaviertrio bei Haydn). Natürlich freut es den Rezensenten ganz besonders, daß Rosen so klug wie musikalisch die „konventionelle“ Ansicht von der besonderen Bedeutung von Haydns opus 33 unterstützt.

Das Buch ist in einem außerordentlich nuancierten, dabei ganz unangestrengt wirkenden Englisch geschrieben und damit eigentlich unübersetzbar. Traute Marshall hat das Wunder

vollbracht, eine Übersetzung auszuarbeiten, die nicht nur den Sinn, sondern viel von der Eleganz des Originals vermittelt. Nur ganz wenige Stellen sind nicht ganz klar (S. 34 letzter Absatz – aber das ist auch im Original offenbar nicht ganz zu Ende formuliert), und nur ganz wenige sind sprachlich nicht geglückt (S. 259 „Alles kommt hier zum Tragen“ – ein scheußlicher colloquialism – für „Everything plays a role here“; S. 301 „Erhabenheit der Dimension“ für „grandeur“). Insgesamt ist die Übersetzung eine außerordentliche Leistung, die dem Rang des Buches entspricht. Bleibt nur zu hoffen, daß es gelesen und verstanden wird.  
(November 1985) Ludwig Finscher

*Der Gregorianische Choral, Europäisches Erbe. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (1983). 238 S. (Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, K. U. Löwen, Abteilung Musikwissenschaft.)*

Im Jubiläumsjahr des hl. Benedikt fand im Seminar für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven ein Colloquium statt, dessen Verlauf und Erträge dokumentiert und veröffentlicht worden sind. Die Teilnehmer orientierten sich an zwei thematischen Schwerpunkten, die in die Vergangenheit und in die Gegenwart wiesen: dem Offizium und seiner Geschichte bis 1600 und der Situation des Gregorianischen Chorals im Jahre 1980, verbunden mit einem Exkurs zur Choralrezeption in der Dritten Welt. Zu diesen Themenbereichen ist eine Reihe von informativen Beiträgen entstanden, die weniger der Diskussion von Einzelfragen dienen sondern überwiegend grundsätzlichen Charakter haben, Überblicke und Ergebnisse, Zusammenfassungen und Ausblicke bieten und sich insofern nicht nur an den Spezialisten wenden.

Das Thema *Das Gregorianische Choroffizium bis 1600* leitet Ambroos Verheul mit stichwortartig zusammengefaßten Überlegungen *Mönchtum und Europäische Kultur* ein, bestehend aus einem kurzen historischen Abriß über das monastische Chorgebet von Pachonius bis Benedikt und einer formalen und inhaltlichen Würdigung des benediktinischen Offiziums und seiner fortdauernden Bedeutung. Ausführlicher, dabei prägnant, übersichtlich und praxiserfahren beschreibt Jean Claire die sich wandelnde musikalische

Erscheinungsform und die Alternativen der Ausführung der Gattungen des Offiziums in ihrer Abhängigkeit von der vor-benediktinischen, missionarisch ausgerichteten Kirche, von der Kirche der Gebetshaltung und von der römisch-benediktinischen Liturgie.

Jozef Robijns befaßt sich mit polyphonen Vertonungen von Offiziumstexten bis 1600, einem nicht unbedingt vernachlässigten, aber doch unterbelichteten Kapitel aus der Geschichte der Mehrstimmigkeit, das der Autor eher anregend als erschöpfend behandeln möchte; von Wert sind hier auch die Literaturangaben. Der letzte Beitrag *Die Rolle und das Repertoire des Organisten der Renaissance in Abhängigkeit von der Liturgie* ist von Luigi Tagliavini ebenfalls als geordnete Zusammenfassung wesentlicher Forschungsergebnisse verfaßt worden und unterrichtet mit vielen Belegen über das Orgelspiel in Messe und Offizium im 15. und 16. Jahrhundert – nicht ohne abschließende Ermahnung, auch der Gregorianik in dieser Zeit zu gedenken, von der Mehrstimmigkeit und Instrumentalspiel abhängig waren.

Der zweite Themenbereich wird zunächst von einer ausführlichen, nicht unkritischen Standortbestimmung erfaßt, die Johannes Overath unter dem Titel *Die theologische und pastorale Bedeutung des Cantus Gregorianus* gibt, wobei er vom Gegensatz zwischen der „Kontinuität der kirchlichen Gesetzgebung zum Gregorianischen Choral“ und der beklagenswerten gegenwärtigen anthropozentrischen Auffassung im Gefolge einer falsch interpretierten Liturgiereform ausgeht. Diesen Differenzen entgegen stellt er seine Sicht vom Entstehen und Werden des Chorals, von dessen Spiritualität im Spiegel der Kapitel 8–20 der *Regula Sancti Benedicti* und schließlich die Betonung der pastoralen Bedeutung, wie sie aus jüngsten päpstlichen Zeugnissen hervorgeht. Der folgende Beitrag von Jos Lennards ist ebenfalls ein Plädoyer für den Gregorianischen Choral und ergänzt Overaths Sicht überzeugend mit Argumenten und Fakten aus Erhebungen und Erfahrungen zur aktuellen Choralpraxis, die in konkrete Vorschläge und Wünsche eingehen.

Josef Friedrich Doppelbauers Ausführungen zu den Möglichkeiten der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert münden in die Theorie von Forderungen nach einer transzendent bezogenen Musik, die „die Grenze zur privat-subjektiven Aussage oder zum ästhetischen Experiment als

Selbstzweck“ nicht überschreiten dürfe und „als Alternative zur bindingslos gewordenen Moderne gelten kann“; am Schluß wagt der Autor einen zögernden Ausblick auf mystische, meditative Musik als der Vorboten eines neuen spirituellen Zeitalters. Der kurze Beitrag des Komponisten – es ist kein geringerer als Olivier Messiaen – beschränkt sich demgegenüber auf die bescheidene Gegenüberstellung von liturgischer und religiöser Musik, von Choral in einem bedenkenwerten individuellen Verständnis und konzertanter Kirchenmusik von Bach bis Penderecki. Die dieses Kapitel abschließenden Zeilen von Herman Strategier verweisen den Komponisten neuer Kirchenmusik auf Beschränkungen, innerhalb derer die Gregorianik inspirierend wirken könne.

Schließlich setzen sich noch Joseph Kuckertz und Jos Gansemans durchaus ernüchternd mit ethnomusikologischen Problemen und mit Fragen der Akkulturation auseinander, und es ist sicher erfreulich, daß man sich in diesem Rahmen auch den Realitäten der Kirchenmusik in Afrika, Asien, in Teilen Amerikas und Australiens gestellt hat, die einer Verpflanzung des abendländischen Chorals Grenzen setzen. Alle Beiträge sind in der Landessprache der Autoren geschrieben und sollten auch in dieser Form gelesen werden, denn die nachgestellten Resümees sind gut gemeint, aber in der Regel ziemlich „sprachlos“.

(September 1985)

Karlheinz Schlager

*WOLFGANG IRTENKAUF: Staufischer Minnesang. Die Konstanz-Weingartner Liederhandschrift. Beuron: Beuroner Kunstverlag (1983). 120 S., 25 Kunstdruck-Reproduktionen.*

Der Büchermarkt von heute hat viele Untugenden. Es ließe sich eine ganze Liste von Unzulänglichkeiten aufstellen, über die sich der Liebhaber von Büchern ärgert. Nur zwei dieser Ärgernisse seien herausgegriffen: Bücher, denen man es nur allzu sehr ansieht, daß dem Verleger die Bilder die Hauptsache waren, so daß ihr Text nur geschrieben wurde, um Seiten schwarz zu machen, damit ein veritabler Band daraus wird, nicht nur eine gebundene Bildermappe. Zum ändern solche, die das Auge zwar bestechen, deren äußerer Schein aber nur die Schlampigkeit überdecken soll, mit welcher Autor, Verleger und Drucker zu Werke gegangen sind.

Gewiß, auch im vorliegenden Fall mag es dem Verlag in erster Linie darum gegangen sein, 25 meisterliche Farbaufnahmen von Idealporträts aus der Weingartner Handschrift zu publizieren, die P. Coelestin Merkle „geschossen“ hat. Aber dankenswerter Weise hat man es einem Fachmann par excellence, Wolfgang Irtenkauf, übertragen, den Text dazu zu schreiben. Es ist ein Name, der für Qualität bürgt. So wird es viele geben, die an diesem schmucken, schlanken Bändchen ihre Freude haben, zumal auch Druck und Einband wohlgelungen sind. Der Fachmann kommt auf seine Kosten und wird diese Publikation mit Dankbarkeit zur Kenntnis nehmen, und auch der Freund des Schönen wird mit Lust danach greifen und in seinen Erwartungen nicht enttäuscht werden. Voraussetzung ist freilich, daß es nicht untergeht in der Bücherflut unserer Tage. Deshalb unser Rat: vide, tolle, lege!

(November 1985)

Hans Dünninger

*WILLI APEL: Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983. X, 244 S. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXI.)*

Nach Thematik, Intention, Informationsfülle und Intensität der Quellenarbeit legt die Neuerscheinung den Vergleich mit Willi Apels *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (1967) nahe. Tatsächlich sollte zunächst eine Parallele mit ebenso universalem Anspruch veröffentlicht werden; doch ist daraus „nur“ eine Geschichte der Violinmusik von den Anfängen bis um 1700 in Italien geworden. Die gegenüber der Tastenmusik komplexere Quellsituation und die ungleich größere Materialfülle haben dem 90jährigen Verfasser die Verwirklichung seines ursprünglichen Konzepts leider nicht erlaubt.

Der eigentliche Akzent der Arbeit liegt auf der Violin-Musik, da bislang nahezu ausschließlich das Violin-Spiel die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, im auffälligen Gegensatz zur Situation bei den Tasteninstrumenten. Ursprünglich in einer neunteiligen Aufsatzfolge von 1973 bis 1981 im *AfMw* erschienen (und darum schon in Einzelheiten bekannt) ist die Monographie gegenüber der früheren Version nicht nur erweitert, sondern auch – im Rahmen der Möglichkeiten einer Buchveröffentlichung – konsequenter disponiert.

Nach einleitenden Untersuchungen der frühesten Zeugnisse, d. h., singulärer Kompositionen vom Ende des 16. Jahrhunderts (Frankreich, Italien, England), ist der Hauptteil eben der italienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts gewidmet. Das geschieht chronologisch anhand des jeweiligen Gesamtwerks von 62 Komponisten (unter bewußter Vernachlässigung weiterer, miniaturhafter Kompositionsbeiträge). Bei jedem Einzelfall wird, nach Entschlüsselung der Quellsituation, die kompositorische Faktur auf die zyklische Anlage und die Detailstruktur der Sätze und Abschnitte hin analysiert. Ein resümierendes Schlußkapitel wertet die kompositorisch-formalen Eigenarten der untersuchten Musik typologisch und terminologisch aus.

Was David D. Boyden (1965) für die Geschichte des Violinspielsouverän erarbeitet hat, das dürfte hier – im quantitativ verkleinerten Rahmen – für die Darstellung der Geschichte der Violinmusik gelten, und zwar ungeachtet der geradezu enzyklopädischen Behandlung von Violine, Violinspiel und Violinmusik durch Walter Kolneder (1972), der in der Summe andersartige Ziele verfolgt (im übrigen aber hätte Erwähnung finden sollen).

Im einzelnen: Verdienstvoll an sich ist schon die umfassende und systematische Erschließung der italienischen Violinmusik bis 1700. Die erst auf dieser Grundlage mögliche Vergleichswertung der 62 Komponisten führt zu manch neuer Beurteilung geläufiger Namen. Wohl zu Recht rücken Legrenzi, Stradella, Torelli u. a. stärker in den Blickpunkt historischen Interesses, wohingegen sich Corelli – bei ungleich größerer Geschichtsmächtigkeit – eine Relativierung seiner qualitativen und innovatorischen Leistung gefallen lassen muß. Schließlich werden formgeschichtliche Tendenzen und Spektren jetzt deutlicher sichtbar als bisher (mit beachtenswerten Ergebnissen auch für die Terminforschung). Dabei läßt sich beispielsweise gut verfolgen, wie Sonatentypen ausdifferenziert werden und wie die Sonate ihrerseits ein Fokus für die Entstehung konzertanter Gattungen ist.

Einige Unrichtigkeiten finden sich in Details; sie können die Bilanz der eindrucksvollen Arbeit aber nicht beeinträchtigen. So wird Lambert de Beaulieu, einer der Komponisten des ersten Ballet de cour, mit Girard de Beaulieu verwechselt (S. 4), der seinerseits im Personenregister den Vornamen Giscard erhält (S. 239). Rossi ist nach den einschlägigen Quellen um 1570, nicht

um 1560 geboren (S. 10). Der Ruggiero als Variationsmodell tritt nicht nur bei Rossi, Buonamente und Merula (S. 232), sondern mindestens auch noch bei Vitali auf.

(August 1985)

Jürgen Hunkemöller

*WALTHER DÜRR: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 351 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97.)*

Das von Dietrich Fischer-Dieskau thematisierte Problem „Töne sprechen, Worte klingen“ bestimmt auch den Inhalt dieses Taschenbuches. Es geht um das Wechselverhältnis von Sprache und Musik im vom Klavier begleiteten deutschen Sololied des 19. Jahrhunderts. Nur dieses wird hier in seinen „Gipfeln“ in Betracht gezogen, nicht hingegen die gesamte Breite der Liedwirklichkeit, also z. B. nicht jener „Hausbedarf an Liedern“, den sich nach Viktor von Scheffel „ein jeder selbst“ machte oder den 1843 Gottfried Wilhelm Fink als „Hausschatz“ für Jedermann zusammenfaßte. Einleitend zitiert der Autor die bekannten Definitionen von Heinrich Christoph Koch, Gustav Schilling, E. Th. A. Hoffmann u. a., aus denen vier Stadien der Liedkunst in diesem Jahrhundert ermittelt werden, deren letzte im Jahre 1811 Hans Georg Nägeli prospektiv ansprach in einer „bisher noch unerkannten Polyrhythmie“, die darin zu bestehen habe, „daß Sprach-, Sang- und Spielrhythmus zu einem höheren Kunstganzen verschlungen werden.“

Dieser intendierten Verbindung von Musik und Sprache, die „ein neues Kunstganzes“ ausmachen sollte, geht der Autor mit besonderem Augenmerk nach. Er analysiert ausgewählte Beispiele für die vorromantischen Möglichkeiten der Bezugnahmen von Kompositionen zu Texten, um sodann insbesondere bei Schubert die ideale Verwirklichung dieser spezifisch romantischen Liedidee zu finden. Wenn Josef von Spaun 1858 zu den Liedern Schuberts anmerkte, diese passen „nicht für den Konzertsaal, für die Produktionen. Der Zuhörer muß auch Sinn für das Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort: das Publikum muß ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt“, dann weist auch

er als Vertrauter der Komponisten auf diesen besonderen Anspruch hin, den dieses Lied stellte.

Nacheinander werden die Formprinzipien des Strophenliedes, des durchkomponierten Liedes, der Ballade sowie der „Liederzyklen“ exemplarisch abgehandelt. Nicht eingegangen wird leider darauf, was beispielsweise Johann Friedrich Reichardt mit der terminologischen Sonderung von „Vermischten Gesängen und Deklamationen“ (*EdM*, Band 58, S. 53ff.) gemeint haben könnte. Beim Strophenlied wird auch auf die Notwendigkeit hingewiesen, daß der Sänger das für alle Strophen gleiche Notat entsprechend dem jeweiligen Gehalt der Strophen im Ausdruck, in der Phrasierung und Verzierung abzuwandeln hat, daß er somit eine Praxis üben sollte, die im produktiven usuellen Liedgesang des 19. Jahrhunderts als „Umsingen“ noch selbstverständlich war. Die Zeit um 1830 wird als Wende dafür angegeben, daß aus dieser bis dahin dem Interpreten überlassenen Beliebigkeit der „deklamatorischen Variation“ (sprich: Variantenbildung) die Verbindlichkeit einer notierten Vorschrift durch den Komponisten wird. Der Lieddruck wird als eine Ursache dafür angegeben; es müßte indessen das Bezugssystem zwischen dem Notentext, dessen Verbreitung und Vermarktung, der Musizierpraxis „in geselligen Zirkeln“ oder im Konzertsaal sowie den Rezipienten noch detaillierter erhellt werden, um diese Annahme zu verifizieren.

Bis hin zu Hugo Wolf und Richard Strauss werden sodann die Phasen der Entwicklung im Durchkomponieren, der zunehmende Anteil des Klaviers und damit der Primat der Musik am Ganzen paradigmatisch dargestellt. Das in dem Kapitel „Die Ballade“ (S. 181ff.) gestreifte Problem der Unterscheidung dieser Liedform von der Romanze bedarf ebenfalls noch der Vertiefung. Umfangreiche, in Innsbruck betriebene Studien dazu werden in Bände abgeschlossen sein. In dem Abschnitt über die wenigen Liederzyklen wird dankenswerterweise darauf hingewiesen, daß diese – in die Hochkunst angehoben – aus geselligen Liederspielen hervorgegangen sind. Am Schluß dieses Bandes grenzt der Autor den Begriff des „romantischen Kunstliedes“ deutlich ein; „Polyrhythmie“ ist demnach eine konstitutionelle Voraussetzung für diesen besonderen Werkanspruch. Dieses Verständnis des Terminus Romantik sei hier deutlich unterstützt

zwecks Abwehr des allenthalben allzu unbestimmten Gebrauchs dieser Vokabel.  
(Oktober 1985) Walter Salmen

*HANS KLOTZ: Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 219 S.*

Bücher zum Thema Musikalische Aufführungspraxis und damit auch zur Ornamentik sind in erheblicher Zahl vorhanden und werden auch immer wieder neu geschrieben werden müssen, weil sie letztlich ein Stück Interpretation darstellen und somit bezüglich ihrer Gültigkeit dem Zeitwandel unterworfen sind. Der Freiraum ergibt sich unter anderem aus der Frage, was das gegebene Zeichen konkret bedeutet, wie es tatsächlich ausgeführt wird. Die vorliegende Monographie beschränkt sich auf die Ornamentik der Klavier- und Orgelmusik J. S. Bachs, nicht ohne freilich, der historischen Zusammenhänge wegen, weit auszuholen.

Leichte Verstehbarkeit, Faßlichkeit und praktische Nutzenanwendung werden notwendigerweise im Vordergrund stehen müssen. Dieses Ziel wurde im vorliegenden Falle in erfreulicher Weise erreicht. Diverse Tafeln, Verzeichnisse, ein dreisprachiges Glossar (deutsch, englisch, französisch), eine Zusammenstellung der verschiedenen Ornamente und ein Register garantieren eine gute Übersicht und einen raschen Zugriff. Besonders lobenswert – vor allem im Hinblick auf den Leserkreis – ist die Übersetzung der fremdsprachigen Zitate ins Deutsche und zwar unmittelbar im Textzusammenhang. Welcher Musiker versteht schon mühelos die französische, englische, italienische und spanische Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts? Aufschlußreich ist auch das Verzeichnis der wichtigsten Autographe und Originalstiche, und interessant sind die Faksimile-Wiedergaben der bedeutenden Ornamentafeln.

Den größten Raum nimmt naturgemäß die Beschreibung der einzelnen Ornamente ein. Hierbei verfährt der Autor nach einem festen Schema: Bezeichnung (Ornamentzeichen), Benennung (Etymologie in ihrer historischen Entwicklung), Explikation (Erklärung über die Notation), die verschiedenen Parameter (Dynamik,

Tempo, Dauer, Anschlagsart etc.) und zum Schluß einige einschlägige Beispiele aus der Literatur.

Wenn einige wenige Fragen oder Bedenken anzumelden sind, so zielen diese mehr auf die historische Position des Autors, die hinter seinen Ausführungen steht. Die Fragen historischer Aufführungspraxis müssen einerseits beantwortet werden aus der Notwendigkeit, für den Interpreten entsprechende Vorgaben hinsichtlich einer „richtigen“ Ausführung zu machen und andererseits aus der Aussagefähigkeit der Quellen. Der begriffliche Wunsch des Musikers nach einer eindeutigen Handlungsanweisung läßt sich aber auf Grund mangelnder Vorgaben durch die Quellen oft nicht erfüllen. Zudem scheinen wir heute durch die Vorstellung der romantischen Ästhetik vom absoluten Kunstwerk und seiner eindeutigen und authentischen Wiedergabe, auch durch den prägenden Einfluß der medialen Aufzeichnung und Vermittlung, also durch die beliebige Reproduzierbarkeit einer „mustergültigen“ Interpretation dazu verleitet zu werden, den Freiraum des reproduzierenden Künstlers in einem Maße einzuengen wie dies die Bach-Zeit mit ihren unterschiedlichen lokalen Traditionen nicht gekannt hat. Trotz der vorsichtigen Formulierung des Untertitels („Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung“) und anderer Textstellen („So etwa hat Bach also die Ausführung des Ornaments gedacht“; S. 99), wird dann doch teilweise mit allzu großer Ausschließlichkeit vorgegangen. Fraglich wird dies Verfahren dann allerdings, wenn Bach gegen sein eigenes System verstößt und ihm seine Fehler aufgerechnet werden. („Wenn wir uns die Mühe machen, eine größere Anzahl von Bachschen Clavierwerken wie . . . auf satztechnisch fehlerhafte Triller hin zu prüfen, so stellen wir deren Anteil an der Gesamtzahl der Triller in diesen Werken mit fast genau 1,5 % fest, kein Jota mehr, und von den 212 bei dieser Untersuchung geprüften Stücken sind es ganze fünf, auf die sich diese fehlerhaften Triller konzentrieren“, S. 193.)

Der Versuch, J. S. Bach und C. Ph. E. Bach mit ihrer jeweiligen Verzierungslehre möglichst deutlich zu trennen, ist gleichermaßen eine Konsequenz der historischen Grundposition (vgl. S. 44 ff.). Diese Darstellung ist, historisch gesehen, so wohl nicht haltbar.

Un erfreulich sind die verschiedentlich anzutreffenden nachlässigen Formulierungen. („Mit

dieser Art von Konsequenz . . .“, S. 17; „Nach all dem konnte es gar nicht anders ein, als . . .“, S. 45; „Bach-Jünger“, S. 192; „ . . . fast genau 1,5 %, kein Jota mehr . . .“, S. 193.) Trotz dieser Schönheitsfehler liegt der Wert dieses Buches, gerade im Hinblick auf den Leserkreis, für den es geschrieben wurde, auf der Hand.

(Oktober 1985)

Günther Wagner

ROBIN A. LEAVER: *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie. Mit einem Beitrag von Christoph Trautmann. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1983). XIV, 194 S., zahlr. Abb. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 1.)*

1928 veröffentlichte Hans Preuß in der *Festschrift für Theodor Zahn* die erste grundlegende bibliographische Bearbeitung der in Kapitel XII der *Specificatio der Verlassenschaft* Johann Sebastian Bachs unter der Überschrift „An geistlichen Büchern“ aufgelisteten 52 Titel. Wie etwa die Bach-Ausstellung 1950 in Göttingen und Fred Hamels Buch *J. S. Bach. Geistige Welt* (Göttingen 1951) zeigen, diente Preuß' Studie der Bachforschung jahrzehntelang als Bezugsquelle. Mit seinem verdienstvollen Überblick über „die noch vorhandenen Hand-Exemplare“ aus Bachs Bibliothek erinnerte Stanley Godman 1956 (*Musica* 10, S. 756–761) daran, daß die theologische Büchersammlung nur einen Teil der Gesamtbibliothek ausmachte. Anlässlich des 44. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Heidelberg 1969 wurden erstmals die erhalten gebliebenen Originalexemplare aus der persönlichen Bibliothek des Komponisten zusammengetragen. Dabei machte der 1985 verstorbene Berliner Bachforscher Christoph Trautmann die folgenreiche Entdeckung, daß der Thomaskantor in seinem Exemplar der 1681/82 von dem Wittenberger Theologen Abraham Calov herausgegebenen und kommentierten Lutherbibel eine Reihe von aufschlußreichen Eintragungen angebracht hatte (vgl. hierzu Trautmann, in: *MuK* 39, 1969, S. 145 ff. und den Ausstellungskatalog *EX LIBRIS BACHIANIS*, Zürich 1969, sowie die demnächst erscheinende umfassende Abhandlung in Buchform von Robin A. Leaver). Alfred Dürr hat diesen Nachweis im Bewußtsein, daß es auch im Bachjahr 1985 kein „allgemein anerkanntes

Bachbild“ geben werde, als „neue und bislang letzte Korrektur unseres Bachbildes“ bezeichnet (*Musica* 38, 1984, S. 510–515).

Bereits 1938 beklagte Hans Besch in seinem immer noch lesenswerten und hilfreichen Buch *J. S. Bach. Frömmigkeit und Glaube* mangelnde theologische Bemühungen in der Bachforschung und regte die Gründung eines Archivs für kirchlich-theologische Bachforschung an, aber noch 1947 stellte Friedrich Blume in seiner Bestandsaufnahme *J. S. Bach im Wandel der Geschichte* fest, daß „nicht einmal der Versuch einer wissenschaftlichen Bachforschung von der theologischen Seite her zustande kam und die evangelische Kirche diese Ehrenschild bisher nicht eingelöst habe“ (*Syntagma Musicologicum*, Kassel 1963, S. 441). Erst 1976 kam es zur Gründung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, die ihre Aufgabe in der theologisch-musikalischen Erforschung der Werke Bachs im Zusammenhang von Wissenschaft und Frömmigkeit seiner Zeit sieht. Zum Umfeld dieser Arbeit wird neben der kirchengeschichtlichen Überlieferung die gesamte Geisteswelt des Barock gerechnet (vgl. hierzu neuerdings Walter Blankenburg, *Theologische Bachforschung heute*, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2, Tutzing 1985, S. 91–106). Es darf daher als wegweisend bezeichnet werden, wenn die Arbeitsgemeinschaft ihre Schriftenreihe mit einer Bibliographie eröffnet, die „den Charakter eines Handbuches“ trägt (Gottfried Simpfendörfer, in: *MuK* 54, 1984, S. 245) und mit Recht bereits als „wichtiger Beitrag zur theologischen Bachgrundlagenforschung“ gewürdigt wurde (Christian Bunnens, in: *Der Kirchenmusiker* 3/84, S. 125).

Dem Theologen Robin A. Leaver geht es nicht nur um eine Weiterführung der Arbeiten von Hans Preuß und Thomas Wilhelmi (*BJ* 1979, S. 107–129), sondern er möchte auch dazu ermutigen, weiter „in den Bibliotheken der Welt nach Original Exemplaren von Büchern aus Bachs Bibliothek zu suchen“ und „so genau als möglich bestimmen, zu was Bach in seiner eigenen Büchersammlung Zugang hatte“, um den theologischen Standort des Komponisten differenzierter beschreiben zu können (Vorwort, S. VII). Der Bearbeiter hat selbst in mehr als zwölf Jahren 93 Bibliotheken in der Schweiz, der Bundesrepublik, der DDR, in Frankreich, Großbritannien, Polen und den USA durchforstet.

Nach Vorwort, Literatur-, Abkürzungs- und Bibliotheksverzeichnissen wird einleitend (1) über „Die Hinterlassenschaft Bachs“ (Christoph Trautmann), „Die Taxierung der Bibliothek“ und „Bachs Bücher“ informiert. Daß hier noch vieles hypothetisch formuliert werden mußte – so etwa Trautmanns Überlegungen zu einem pauschalen Aufkauf der Büchersammlung und Leavers Erklärungsversuche einer „Unterbewertung der Bibliothek“ (vgl. hierzu die umfangreiche Rezension von Martin Petzoldt, in: *Theologische Literaturzeitung* 109, 1984, Sp. 678–680) –, ist auf die schwierige Quellenlage zurückzuführen. Die deutsche Übersetzung des Vorworts und der Kapitel 2 und 3 der Einleitung besorgte Renate Steiger. Instrukтив ist der folgende Dokumententeil (2) mit Faksimiles und Neudrucken (Kap. XII der *Specificatio*, Erbteilung, Buchauktionsquittung von 1742, Unterschriften). Bei der Zusammenstellung der Bibliographie (3) (S. 45–190) wurde die in der *Specificatio* mitgeteilte Ordnung der Titel nach Folio-, Quart- und Oktavformat berücksichtigt; Preuß' Zählung wurde beibehalten; die Autoren sind mit kurzen biographischen Hinweisen vorgestellt; so weit wie möglich wurde die Identität des betreffenden Werkes ermittelt; hilfreich sind die faksimilierten Titelblätter (von denen einige allerdings unverständlicherweise von schlechter Qualität sind und einige fehlen; vgl. die Auflistung bei Simpfendörfer, a. a. O.); von jedem Titel sind die Hauptausgaben (in dem hier in Frage kommenden Format) und die Standorte von Parallelexemplaren vermerkt; ferner werden bibliographische Quellen und weiterführende Literatur mitgeteilt. Bei einer Bibliographie wird es immer Korrekturen und Ergänzungen geben (vgl. Petzoldt, a. a. O., und Thomas Wilhelmi, in: *Musik und Gottesdienst* 5/84, S. 209f.), bei einer wünschenswerten zweiten Auflage sollte jedoch im Interesse der Benutzer unbedingt das zu knapp bemessene Namen- und Sachverzeichnis (4) neu bearbeitet werden.

Das Bild, das sich nach Leavers kritischer Bestandsaufnahme von Bachs theologischer Bibliothek abzeichnet, berechtigt zu der Annahme, daß sie wesentlich umfangreicher gewesen sein muß als die 52 Titel, in 81 Bände gebunden, vermuten lassen. Da einzelne Titel in mehreren Teilen herauskamen und verschiedene Titel zusammengebunden wurden, erscheint eine Gesamtzahl von über 100 Bänden realistischer (S.

18). Es ist sicher richtig, daß „mancher Pastor zu Bachs Zeit stolz gewesen wäre, eine solche Sammlung von biblischen, theologischen und homiletischen Büchern zu besitzen“ (S. 16). Nicht nur die theologische Bachforschung im besonderen, sondern die Bachforschung ganz allgemein wird durch Leavers verdienstvolle Publikation neue Impulse erhalten. Wie ergiebig eine intensive Beschäftigung mit der Materie sein kann, zeigen u. a. der im Jubiläumsjahr 1985 herausgegebene Sammelband *Bach als Ausleger der Bibel* (Göttingen) von Martin Petzoldt und der Katalog zur Heidelberger Bach-Ausstellung *EX LIBRIS BACHIANIS II. Das Weltbild J. S. Bachs im Spiegel seiner theologischen Bibliothek* (vgl. hierzu neuerdings Renate Steiger, *J. S. Bachs Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung*, in: *MuK* 55, 1985, S. 231–234). (Oktober 1985) Friedhelm Brusniak

*GRETE WEHMEYER: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag / Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1983. 228 S., Abb., Notenbeisp.*

In einer attraktiven Mischung der Genres (Sozial-)Biographie und Werkkommentar, ergänzt durch ausgiebige Ausbreitung verschiedenster Quellen zu Musikkultur und Kultur des Vormärz, erfährt man einiges über Leben, Werk und Wirken des Komponisten, Pianisten, Herausgebers, Lexikographen Czerny, über Theorie und Praxis von Klavierunterricht, Interpretation und Konzertvortrag vorzugsweise in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Czerny und seine Zeit bilden aber nur den stofflichen Ausgangspunkt des Buchs. Sein Thema ist vor allem die Kritik an bürgerlichen Werten und Verhaltensweisen, die Grete Wehmeyer nicht zuletzt aufgrund eigener Erfahrungen im Unterricht und auf dem Konzertpodium ablehnt. Für diese Kritik spricht zwar vieles. Aber Wehmeyers antiautoritärer Affekt läßt nicht nur die Alternativen blaß oder problematisch erscheinen, sondern verzerrt ihr auch die Aneignung der Historie. Da sie, wie viele, den Fortschritt in seiner herrschenden Erscheinung weder als bestimmte historische (und damit transitorische wie veränderbare)

Form noch in seinen verschiedenartigen, durchaus widersprüchlichen Dimensionen begreift, verwirft sie ihn pauschal. Ebenso pauschal verfolgt sie seine Spuren in der Vergangenheit. Fast paradox verfehlt sie damit dann nicht nur deren volle Wirklichkeit, sondern bekämpft vor lauter Sehnsucht nach guter alter vorindustrieller Zeit als Vor- und Leitbild der „postindustriellen“ gerade auch Werte, die es gegen einen verzerrten und über „menschliches Maß“ (das Wehmeyer erwähnt) hinwegrollenden Fortschritt zu verteidigen und zu bewahren gälte.

So ist etwa die traditionelle normative Verhaltensweise im Konzert, zu der Schweigen und gespanntes Zuhören zählen, angesichts einer Umwelt, in der ein nicht zuletzt musikförmiger Lärm allgegenwärtig ist und in der im allgemeinen weder zur Musik geschwiegen wird noch diese selbst rechtzeitig zum Schweigen gebracht wird, humaner als die heutige „postindustrielle Kommunikation“, die Wehmeyer beschwört, ohne sie genauer zu beschreiben – es sei denn, so am Schluß (S. 206) in geradezu mystisch-auratischen Kategorien, wie sie ähnlich von mit dem herrschenden Konzert- und Opernzustand durchaus einverstandenen Interpreten nicht selten zu hören sind: sie versucht, „durch alle Sterilitäts- und Frostbarrieren der heutigen Konzertsituation hindurch so etwas wie Radarstrahlen abzusenden zum Zuhörer . . . Ich treibe also, wenn es gelingt, so etwas wie Hypnose, so weit möglich mit ausschließlich richtigen Tönen“. Letztere Konzession läßt nun doch Normen (die sinnvoll sind), noch gelten, trotz des Hangs zum guten Alten von „Fantasie, Improvisation, Verschwendung, Rausch, Ungebundenheit, Scharlatanerie“. Der Konsequenz, daß für richtige Töne Üben erfordert ist, verweigert sich Wehmeyer weitgehend und stützt ihre Ansicht, vieles vom Drill sei sowieso überflüssig, da die schnellen Sätze der Klassik nur halb so schnell seien, auf so nicht haltbare Thesen von Willem Retze Talsma. Einsichten wie die, daß bei freier Improvisation (für die Czerny wie fürs Üben Muster herstellte) zwar mehr „Spiel“ als „Arbeit“ ist, Innovatives und Kreatives haltbarer und intensiverer Art aber eher in Komposition entsteht, lehnt sie mit dem verabsolutierten Standpunkt einer Pianistin ab, die nicht auf Werk-Interpretation bis hin zum Auswendigspiel verpflichtet sein will. Wie hier verdeckter, so sind andernorts die Alternativen konventionell – etwa wenn Wehmeyer gegen

Czernys Vorschläge dynamischer Flexibilität beim Spiel auch Bachscher Fugen einwendet, das sei „Erhitzung“ und „Gefühlserwärmung“, wo es doch darum gehe, „polyphone Verdichtung nur als diese wahrzunehmen und darzustellen“ (S. 198).

So lehrreich und spannend viele Details sind, so brüchig und rudimentär ist der methodische Ansatz, der kaum über geistvolle Aperçus hinausragt. Grete Wehmeyer zieht Max Webers „innerweltliche Askese“ wie Norbert Elias' „Prozeß der Zivilisation“ heran und setzt „kapitalistische Arbeitsideologie in der Wirtschaft, der Industrie und der Wissenschaft“ mit der „in der Kunstübung“ ohne Rücksicht auf Bereichs-Spezifität allzu unvermittelt ineins, zieht dann die Analogie: „Wie Arbeit zum Wert an sich wurde, so wurde auch ‚üben‘ zum Wert an sich. Das Üben wurde zur ‚Arbeit am Instrument‘, die Musikausübung zum ‚Beruf‘“ (S. 163). Das reicht nun kaum aus, um die – unverkennbare – Besonderheit jenes Entwicklungssprungs zu erhellen, für den Czerny steht: Üben und damit Arbeit sind Implikate von professioneller Musikausübung schlechthin, welche nun dem Kapitalismus doch um einige Gesellschaftsformationen vorausgeht. Zu erwägen wäre etwa, ob der „Biedermeier-Komponist im Vormärz“ (ein Titel-Einfall, den Wehmeyer nicht entfaltet) und der durch ihn mitinaugurierte „oft sadistische und überzogene Drill“ (S. 163) genetisch nicht auch eine Überkompensation gegen den Schlendrian der von Beethoven als „Phäaken“ apostrophierten Wiener und des eben auch schon partiell industriell zurückgebliebenen Österreichs war. Verfehlt jedenfalls sind Ausführungen wie die zu der These, die „Veränderung der Klaviertechnik“ laufe „parallel zur Entwicklung des Turnens und des Sports“ (S. 158). Daran ist sicher einiges und es wäre im Zusammenhang der industriellen Arbeitstechniken zwischen Manufaktur und Fließband zu entwickeln. Wehmeyer verwickelt sich aber nur in Widersprüche, wenn sie nun die Metternichsche Unterdrückung der Turnerbewegung mit der (ergonomisch sinnvollen) „stillstehenden“ Hand am Klavier“ in Parallele setzt: die Restauration hatte gemäß dem Motto, das Volk solle sich nicht versammeln sondern zerstreuen, gegen Körperbewegung als solche wenig, viel jedoch gegen politisch-soziale Bewegungen. Bei aller Problematik in Ansichten wie Ansatz regt das, was Wehmeyer an Stoff darlegt und dazu

sagt, an – zum Widerspruch wie zum Nach- und Weiterdenken.

(September 1985)

Hanns-Werner Heister

*WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil II Opus 7–13. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 320 S., 132 Notenbeisp., 32 Bildtaf. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 10 A.)*

Wolfgang Boetticher hat parallel zu der seit 1974 von ihm im Henle-Verlag München besorgten Urtextedition der Klavierwerke Robert Schumanns nach dem 1976 erschienenen, die Werke op. 1–6 umfassenden ersten Band nunmehr im zweiten Teil neue biographische und textkritische Untersuchungen zu op. 7–13 (*Toccata, Allegro, Carnaval, 6 Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini, Sonate fis-moll, Phantasiestücke, Symphonische Etüden* in zwei Druckfassungen von 1837 und 1852) vorgelegt. Im Vorwort verweist er auf die Einleitung zum ersten Band und das dort enthaltene „Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen“, das man sich zur Erleichterung der Lektüre auch für diesen zweiten Teil abgedruckt gewünscht hätte, und ergänzt nur dieses Verzeichnis. Für jedes der angeführten Werke ist ein erster Teil der biographisch untermauerten „Datierung und Entstehung“ und ein zweiter durch Benutzung der Erstdrucke und zahlreicher Autographe und Skizzenbücher der „Urtextbestimmung“ mit „Haupt- und Nebenquellen“ gewidmet und eine „Kritik der Lesarten“ angeschlossen. Durch größtenteils bisher unveröffentlichte Notenbeispiele und durch einen 32 Tafeln umfassenden Bildanhang am Schluß des Bandes erfolgt eine anschauliche Illustrierung der einzelnen Abschnitte. Eine „Konkordanz der Taktzählung“ für die behandelten Werke betreffs der Gesamtausgabe und der Urtextausgabe Henle und ein Namen- und Sachregister vervollständigen diesen Band. Zu allen Werken erwähnt und beurteilt der Verfasser die wichtigsten Neuausgaben und Bearbeiter nach der Gesamtausgabe bis heute.

Bei der geradezu verwirrenden Fülle des zugrunde gelegten, aus vielen teilweise erstmalig zugänglichen Fundorten und Quellen im In- und Ausland in etwa 30 Jahren aufgebauten Materials sind leider Unklarheiten und Unrichtigkeiten

vorhanden. Dazu kommt, daß der Verfasser mehrmals auch Quellen anführt, die zu den behandelten Werken keine unmittelbaren Beziehungen haben, wie z. B. der höchstens als Anregung dienende Entwurf zu einem unveröffentlichten *Klavierkonzert F-dur* (S. 41 und 61 ff.) zu op. 7 und op. 8. Auf Seite 47, Anmerkung 2, hat der Verfasser übersehen, daß die 1831 von Schumann erwähnten „Variationen . . . in G-dur“ wohl identisch sind mit dem *Andante mit Variationen* in G-dur vom 4. Januar 1832 aus der ehemaligen Berliner Sammlung von Vietinghoff-Scheel, das der Rezensent in seiner Dissertation (*Robert Schumann und die Variation*, Kassel 1932, S. 49 ff.) ausführlich behandelt hat.

Seite 85 ff. bringt der Verfasser richtig Schumanns in mehreren Handschriften vorhandene Entwürfe zu unveröffentlichten Variationen über den *Sehnsuchtswalzer As-dur* op. 9 von Schubert in Verbindung mit dem *Carnaval* op. 9, insofern als er die ersten 24 Takte des *Préambule* in zwei Entwürfen feststellt. Dabei übersieht er, daß alle drei von ihm 1938 kopierten und hier angeführten Entwürfe zu diesen Variationen bereits 1929 vom Rezensenten in der oben genannten Berliner Sammlung entdeckt wurden, darunter auch die auf Seite 87 genannte, jetzt im Besitz der Westberliner Staatsbibliothek befindliche Handschrift, und bei ihrer Behandlung in seiner Dissertation von 1932 (S. o., S. 55 ff.) die darin enthaltenen ersten 24 Takte des *Préambule* von op. 9 nicht als „Eröffnungssatz“, sondern als *Sehnsuchtswalzer-Variation* analysiert sind. Hier wie auch später bei op. 13 nimmt der Verfasser überhaupt nicht Bezug auf die nur im ersten Band erwähnte Dissertation des Rezensenten (s. o.), die die meisten Handschriften gleichfalls zugrunde gelegt hat.

Der auf Seite 86 erwähnte 1954 verstorbene Ferdinand Schumann war nicht „Urenkel“, sondern Enkel des Komponisten. Eine vom Verfasser erwähnte (S. 87 und 96) Beziehung des *Préambule* zum Trio der *Marcia* in op. 54 von Schubert vor allem bezüglich der „Drehfigur“, die Schubert ganz anders fortsetzt, erscheint fraglich. Bei den Übertragungen aus dem auch dem Rezensenten zugänglich gewesenem Berliner Autograph der *Sehnsuchtswalzer-Variationen* auf Seite 88–90 sind dem Verfasser zahlreiche Notenfehler und Auslassungen unterlaufen. Bei dem ebenfalls aus dieser Handschrift im Auftakt falsch zitierten ersten Notenbeispiel auf Seite 95

vergißt der Verfasser Schumanns Bezeichnung „Burla“. Das „Minore“-Notenbeispiel auf Seite 218 gehört zu op. 124, Nr. 2 (*Burla*) und nicht zu op. 12 (*In der Nacht*). Seite 150 muß es heißen „Musik des Ostens II“, „Kassel“, nicht „Kiel“. Die Notenbeispiele aus dem Skizzenbuch II der Sammlung Wiede auf Seite 165 und 166 sind nicht „frühe Themenentwürfe“ zum *Scherzo* von op. 11, sondern zum Mittelteil des *Walzers* op. 124, Nr. 15 (das zweite Beispiel darin fast wörtlich übernommen).

Die auf Seite 202 und 247 erwähnten Abschriften der Briefe von Anna Robena Laidlaw und von Hauptmann von Fricken wie auch vieler anderer Briefe an Schumann im Zwickauer Schumannhaus aus seiner „Correspondenz“ stammen nicht von dem damaligen Museumsleiter Martin Kreisig, sondern sind in dessen Auftrag für das Zwickauer Schumann-Museum 1929/30 in Berlin vom Rezensenten angefertigt worden und von diesem in *Musik des Ostens*, Band II, 1963, S. 217 ff., und Band VIII, 1982, S. 130 ff. veröffentlicht worden. Das ebenfalls fehlerhafte (*a* statt *gis*) Notenbeispiel G(5) Seite 262 kann nicht als „frühe Skizze in sehr vereinfachter Form“ zu der doch ganz anders verlaufenden, schon bei den *Beethoven-Variationen* (vgl. S. 272) vorweggenommenen *Etude* VI angesehen werden. Entgegen der Feststellung des Verfassers, die kurze Skizze G(16) auf Seite 266 sei „nirgends ausgearbeitet worden“, sondern erscheine nur „als Nebengedanke in der postumen Variation II“, ist dieses „Fanfarenmotiv“ doch in der veröffentlichten *Etude* II als beginnendes Hauptmotiv „*marcato il Canto*“ in der Oberstimme weiter durchgeführt.

Trotz aller dieser Beanstandungen wird die Schumannforschung und die Vorbereitung der Neuen Schumann-Gesamtausgabe auch diesen so umfangreichen zweiten Band wegen der wertvollen, teilweise aus neuen Quellen erschlossenen biographischen Mitteilungen und der Menge des zugrunde gelegten kompositorischen Materials zu berücksichtigen haben.

(September 1985)

Werner Schwarz

*PETER RUMMENHÖLLER: Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller. Köln: Gitarre + Laute Verlagsges. m. b. H. (1980). IV, 108 S.*

Peter Rummenhüller unternimmt es in *Der Dichter spricht*, Robert Schumann als poetischen Schriftsteller vorzuführen, der seismographisch Musikentwicklungen seiner Zeit literarisch nachzeichnet, in jenem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, in welchem das Virtuosenentum blühte und die Beethoven-Nachfolge das Feld beherrschte. In fünf Kapiteln – die teilweise untergliedert werden – ordnet Rummenhüller Schumanns Gedanken von den „Davidsbündlern“ über „gute“ und „schlechte“ Gegenwart, Musik der Vergangenheit und der Zukunft bis zu „Bedeutung und Wirkung Schumanns als Schriftsteller“. Als besonderen Akzent in den Schriften führt Rummenhüller Schumanns ambivalente Stellung gegenüber Beethoven als dem großen kompositorischen Vorbild und zugleich Gegenstand einer wohlwollend-kritischen Werkinterpretation vor. Schumanns rückhaltlose Bewunderung gegenüber dem „Mozart des 19. Jahrhunderts“ Mendelssohn, wie eine Reihe von Entdeckungen – angefangen mit Chopin und endend mit Brahms – kennzeichnen seinen wachen Sinn gegenüber zeitgenössischen Strömungen und Entwicklungen.

Rummenhüller versteht es, in erster Linie Schumann zu Wort kommen zu lassen, die einzelnen Zitate dabei behutsam kommentierend in ihren Gesamtzusammenhang zu stellen. Die Darlegungen im Abschnitt „Clara“ heben sich wohlthuend von einigen Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit ab, die meinen, in erster Linie den Sensationshunger unserer Tage befriedigen zu müssen. Rummenhüller konstatiert, „daß die Zusammenarbeit von Clara Wieck und Robert Schumann ein wichtiger kulturhistorischer Angelpunkt für das Verständnis des Musiklebens und der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts darstellt“. Bei aller teils beißenden Kritik z. B. an typischen Virtuosen seiner Zeit vermeidet Schumann Pauschalverurteilungen, indem er etwa Franz Liszt wohl abzuheben weiß von Herz, Hünten, Thalberg oder auch Czerny. Wie weit Schumann um 1830 einen Wendepunkt im Verhältnis von Komponist und Interpret, eben das Aufkommen des Virtuosenentums erkennt und in seinen Rezensionen mit sicherem Instinkt beider verurteilt, weiß Rummenhüller von der

Einleitung bis zum Schluß beispielhaft zu charakterisieren. Durch die Klammer der Fiktion einer Dichtersprache gelingt es ihm, die in Länge, Gehalt und Gewicht unterschiedlichen Schriften Schumanns als einheitliches Meinungsspektrum vorzustellen. So ist es die ausgewogene Mischung zwischen ebenso knapper wie kenntnisreicher Darlegung des Themas und die unerschöpflich ausgebreitete Fülle von Zitaten Schumanns, die das Büchlein Rummenhüllers auszeichnet: eine Schrift, die den Fachmusiker ebenso anspricht wie den interessierten Laien.

(Dezember 1985)

Paul Kast

*JOHANNES BRAHMS: Briefe (Hrsg. von M. HANSEN). Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 309 S., 12 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek, Band 980.)*

*JOHANNES BRAHMS: Briefwechsel mit dem Mannheimer Bankprokuristen Wilhelm Lindeck 1872–1882. Hrsg. vom Stadtarchiv Mannheim. Bearbeitet von Michael MARTIN. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt und Druckerei GmbH (1983). 51 S., Abb. (Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim Nr. 6.)*

*Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V. Ausstellungskatalog hrsg. von der Badischen Landesbibliothek (1983). [Redaktion, Zusammenstellung und Beschreibung der Exponate: Klaus HÄFNER.] 184 S., Abb., Notenbeisp.*

Der von Mathias Hansen an Hand von bekannten Veröffentlichungen Brahms'scher Briefe vorgenommenen Auswahl von 212 Briefen, der eine kurze Charakterisierung von Brahms als Briefschreiber vorausgeschickt ist, liegt die Absicht zugrunde, Brahms' Leben und dessen Ansprüche zu politischen und historischen Begebenheiten, zu philosophischen und ästhetischen Fragen und über das eigene Schaffen wie über das anderer Komponisten chronologisch zu einem Ganzen zu fügen. Die Briefe werden mit Anmerkungen (S. 269–293), einer „Zeittafel“ (S. 294–296) und einem „Personenregister“ (S. 297–[310]) dargeboten. Dieses Register weist einige irriige Angaben auf. So sei etwa darauf hingewiesen, daß es sich bei dem in den Briefen

Nr. 33 und Nr. 38 auftauchenden Namen Wittgenstein, nicht, wie angegeben, um die „Fürstin Wittgenstein“, sondern um Anna Wittgenstein, später verheiratete Franz (1840–1896) aus Wien handelt, die in den Jahren 1854 bis 1856 in Düsseldorf Klavierunterricht bei Clara Schumann und Brahms hatte. Sie ist daher mit der in den Briefen Nr. 89 und 188 genannten Anna Franz identisch. Deren Schwester hieß nicht, wie im Register zu Brief Nr. 89 angeführt, „Betty“, sondern Josephine Oser (1844–1933). Diese war niemals Schülerin von Clara Schumann, sondern studierte Gesang bei Joseph Gaensbacher in Wien. Der Meininger Klarinettist hieß Richard Mühlfeld, nicht „Mühlfeldt“. Bei Schwind (Nr. 67) handelt es sich um den Maler und Zeichner „Moritz von Schwind“ (1804–1871), den Brahms 1864 in München traf.

Bei dem von Michael Martin mit großer Sorgfalt herausgegebenen Briefwechsel von Brahms mit Wilhelm Lindeck (1833–1911), dem älteren Bruder des Dirigenten Hermann Levi, handelt es sich hingegen um erstmals im Druck vorgelegte Briefe. Im Gegensatz zu Brahms' Beziehungen zu anderen Mannheimer Freunden, wie Ernst Frank oder Felix Hecht, die in erster Linie musikalischer Natur waren, geht es hier um eine überwiegend geschäftliche Beziehung, da Lindeck von 1872 bis 1882 Brahms' Vermögen verwaltete. In seiner „Einführung“ (S. 9–23) schildert der Herausgeber den Werdegang Lindecks, der nach kurzem Jura-Studium Gesang und Musik am Pariser Conservatoire studierte und bei Auber absolvierte, sodann zehn Jahre als Opernsänger hauptsächlich in Köln wirkte, bevor er die Bank-Laufbahn im Bankhaus Ladenburg in Mannheim beschritt. Im Ganzen liegen 21 Briefe von Brahms und fünf Briefe und eine Quittung von Lindeck vor, die 1980 und 1982 aus Privatbesitz vom Stadtarchiv Mannheim käuflich erworben worden sind. Trotz dieser eher trockenen Materie lassen die Briefe typische Verhaltensweisen von Brahms sichtbar werden, so dessen großzügige Haltung gegenüber den Hamburger Anverwandten.

In Brahms' Freundeskreis in Baden-Baden und Karlsruhe, der sich hauptsächlich aus Persönlichkeiten wie Clara Schumann, Hermann Levi, Anselm Feuerbach, Julius Allgeyer und Gustav Wendt zusammensetzte, führte die Ausstellung *Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe*, die 1983 nacheinander in beiden Städ-

ten gezeigt wurde. Neben einer eingehenden Beschreibung von 192 Exponaten – darunter bisher unbekannte Dokumente – und mehreren umsichtig ausgewählten Abbildungen weist der Katalog auch acht Aufsätze verschiedener Autoren auf. In einer einführenden allgemeinen Würdigung charakterisiert Ludwig Finscher Brahms' Sparsamkeit, Arbeitsethos und Strenge gegen sich selbst als Züge eines protestantischen Ethos, das bei Brahms jedoch als „unkonventioneller Protestantismus“ zu deuten sei. Weitere Beiträge sind Brahms' Aufhalten in Baden-Baden und Karlsruhe und seinem dortigen Freundes- und Bekanntenkreis gewidmet. Jeannot Heinen beschreibt das seit 1967 im Besitz der Brahms-Gesellschaft Baden-Baden e. V. befindliche Brahms-Haus in Baden-Lichtental in seinem ursprünglichen und jetzigen Zustand und verweist auf die Kompositionen, die Brahms dort während seiner Aufenthalte in den Jahren 1865 und 1876 geschaffen hat, während Brigitte Höft Brahms' und Clara Schumanns Sommeraufenthalte in Baden-Baden schildert und Ekkehard Schulz Brahms' Karlsruher Freundes- und Bekanntenkreis, der vornehmlich Musiker, Vertreter der bildenden Künste, Theologen, Philosophen, Philologen und Literaturhistoriker umfaßte, näher erörtert. Joachim Draheim befaßt sich mit Brahms' Beziehungen zu dem Dirigenten und Komponisten Otto Dessoff (1835–1892), wobei er Brahms' hohe Wertschätzung von dessen Interpretentum hervorhebt. Frithjof Haas setzt sich mit Brahms' Verhältnis zu Hermann Levi auseinander und vergleicht die Fassungen des Liedes *Dämm'ring senkte sich von oben* von Brahms (op. 59, 1) und Levi (op. 3, veröffentlicht 1898). Zwei Beiträge schließlich sind Brahms'schen Kompositionen gewidmet. Klaus Häfner behandelt die Rezeption des *Triumphliedes* (op. 55), geht den Gründen nach, die dazu führten, daß dieses Werk weitgehend vergessen ist, und betont dessen durch den Bibel-Text bedingten zeitlosen Charakter, der eine Wiederaufführung, losgelöst vom historischen Anlaß, rechtfertige. Frithjof Haas geht der Frage der Erstfassung des zweiten Satzes der *Ersten Symphonie* (op. 68) anläßlich der Karlsruher Uraufführung (1876) nach, die er der Druckfassung gegenüberstellt. Mittels der durch Robert Pascall in Wien aufgefundenen Kopien der Stimmen von Violine I und II und Viola von 1876 (*The Musical Times* 122, 1981, S. 664–665, 667) rekonstruiert er die Erstfassung

des langsamen Satzes im Klavierauszug und weist nach, daß Brahms gegenüber der fünfteiligen Rondo-Form der Erstfassung dann 1877 zur dreiteiligen Liedform als einer vermutlich älteren Version des Satzes aus Gründen formaler Straffung zurückkehrte.  
(Dezember 1985) Imogen Fellingner

*ULRIK SKOUENBORG: Von Wagner zu Pfitzner. Stoff und Form der Musik. Tutzing: Hans Schneider (1983). 194 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 2.)*

Das Buch Skouenborgs stellt die überarbeitete und gekürzte Version einer 1977 in Kopenhagen entstandenen Magisterarbeit dar und hat – auf den satztechnischen Kern reduziert – die Dissonanzbehandlung bei Wagner und bei Pfitzner zum Thema. Vor deren Erörterung, die auch Fragen der Form und Harmonik einbezieht, holt der Verfasser jedoch weit aus. Er beginnt mit der Einfallsästhetik Pfitznerns, an der er – nicht ohne Gewaltamkeiten und Überinterpretationen – eine Abwertung der einheitsstiftenden Bedeutung der Form in der Musik zu erkennen glaubt: Einheit habe nur der musikalische Einfall, die Form sei dagegen eher akzidentell oder bestenfalls sekundär (im Gegensatz zur Dichtung). Indem Pfitzner der Form keine Eigenschaft über deren bloße Existenz hinaus zuerkenne (ihren Verlauf von der ersten bis zur letzten Note eines Werkes), ergebe sich die Analogie zu dem „Ding“ des Aristoteles, das unter allen Umständen geformter Stoff sei. In der Musik werde diese Form und ihre Einheit von der Substanz (dem Stoff, sprich „Einfall“) bestimmt und nicht oder nur sekundär durch ihre Struktur.

So originell und lebendig dieser Argumentationsgang dargestellt wird, so problematisch erscheint sein Fundament. Skouenborg stützt sich vornehmlich auf Pfitznerns *Zur Grundfrage der Operndichtung* und den dort dargelegten Unterschied zwischen dichterischer („allgegenwärtig“) und musikalischer Idee („gegenwärtig“), zu dessen Verdeutlichung Pfitzner sich mehrfach der Überpointierung bedient. Kann man aber auf Sätze wie „In der Musik . . . wirkt eine Stelle stets so, wie sie an sich ist, und wird durch keine veränderte Stellung, durch keinen anderen Zusammenhang anders“ eine Form-

ästhetik gründen? Bei allem redlichen Bemühen des Verfassers, einen Pfad durch das Dickicht der unterschiedlichsten Begriffe von „Form“ zu schlagen und durch eigene Prägungen („ästhetische Form“, „Entwicklungsform“) Verwirrung zu vermeiden, wird man des Ergebnisses seiner Vermählung von Pfitzner und Aristoteles nicht recht froh, wenn er „Übersichtlichkeit“ als Formqualität ansieht (S. 70) oder als ästhetische Form die Summe der Merkmale versteht, die es „leicht“ machen, die Form als Einheit aufzufassen (S. 68).

Die beiden folgenden Kapitel sind überwiegend der Dissonanzbehandlung bei Wagner und Pfitzner gewidmet. Wie schon im ersten Kapitel – trotz der dort verborgenen Fallstricke – wirkt auch hier die Eigenständigkeit des Ansatzes und seiner Durchführung sympathisch. Man muß allerdings die Geduld aufbringen, sich in Skouenborgs Terminologie satztechnischer Phänomene einzulesen, die mit der hierzulande gängigen nicht allzuviel gemein hat. Ausgangspunkt ist Wagners Vierklangsharmonik und die Beobachtung seiner spezifischen Technik, Dissonanzen dem Gesamtklang zu integrieren und zu entschärfen, wobei ihre Stützung auf einen Terzaufbau eine entscheidende Rolle spielt. Anhand zahlreicher Einzelanalysen geht Skouenborg dem zeitlichen Aspekt in Wagners Harmonik nach, dem Vorwärtstreben, das er im Falle eines abschließenden Teils als „Endgewichtung“ bezeichnet, aber auch der Statik mancher Partien. Alle diese Beobachtungen sind gestützt auf Hörerlebnisse und beziehen von daher ihre Legitimation, deren Subjektivität nur positiv bewertet werden kann. Auch mit dem Formproblem bei Wagner setzt sich Skouenborg auseinander, wobei er einerseits ein dynamisches Formprinzip („Entwicklungsform“) erkennt, jedoch gegenüber den Versuchen seiner Fundierung auf vorgegebenen Formprinzipien (die er nicht ohne Witz als „soll-sein“-Formen charakterisiert) skeptisch bleibt.

Die Pfitzner-Analysen zeigen in überzeugender Weise den zunehmenden Verzicht auf Integration der Dissonanz, die lineare Motivierung dissonanter Bildungen und das Hervortreten „terzfeindlicher“ Akkordbildungen aus Quinten und Quartan, die Skouenborg als „statische Dissonanzen“ bezeichnet. Als Beispiele dienen ihm *Der alte Garten* aus der Eichendorff-Kantate, *Wanderers Nachtlied* und der erste Satz des

*cis-moll-Quartetts*, Werke, deren erschöpfende Analyse große Erfahrung und ein vollentwickeltes analytisches Instrumentarium erforderte. Manche Aussparungen lassen erkennen, welchen Problemen der Verfasser aus dem Wege zu gehen vorzog. So vermißt man eine Erörterung dessen, was sich in Pfitzners Harmonieprogressionen gegenüber Wagner gewandelt hat, und die vereinzelt harmonischen Analysen tendieren ein wenig zur Vereinfachung komplizierter Sachverhalte. Dennoch wiegt das Engagement und die Eigenständigkeit seiner Untersuchung solche Schwächen auf. Skouenborgs Buch bleibt auch dort, wo es zum Widerspruch herausfordert, anregend.

(Dezember 1985)

Peter Cahn

*MICHAEL MÄCKELMANN: Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 511 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)*

Die Dissertation ist die erste einigermaßen umfassende, systematisch angelegte Studie über einen Problemzusammenhang, der für Schönbergs Identität, zumal nach einer seiner entscheidenden Wenden, der Rückkehr zur Religion, sicher wesentlicher ist, als es nach der bisherigen Publikationslage erscheinen mochte. Außer bereits bekannten Quellen und Dokumenten, die er in diesem Zusammenhang ausbreitet, zieht Mäckelmann auch bislang un- oder nicht wieder veröffentlichtes Material heran. Er fügt zwar dem Gesamtbild von dieser Dimension der Entwicklung Schönbergs nichts grundsätzlich Neues hinzu, ergänzt und präzisiert es aber doch in vielen Einzelaspekten. Die Gliederung in einen historischen Teil („Chronologie, Dokumentation und Bewertung“) und einen „systematischen“ („Zusammenfassung, Einzelaspekte und Beurteilung der politischen und religiösen Entwicklung Schönbergs“) wirkt freilich nicht sehr plausibel und verdunkelt, gerade durch Überschneidungen und Wiederholungen, manche Zusammenhänge.

Ausgangspunkt sind antisemitische Ausschreitungen im Kurort Mattsee (1921); sie betrafen Schönberg auch persönlich und wurden für ihn zu

einem Schlüsselerlebnis. Schon vor der (wahrscheinlich) ersten expliziten Begegnung mit dem Zionismus, Anfang 1924, artikuliert Schönberg, wie etwa in dem Brief an Kandinsky vom 20. Juni 1923, seine Abgrenzung gegen antisemitische Diskriminierung selbst in Kategorien der „Rasse“. Er übernahm damit in Umkehrung gegnerische Denkmuster: der Antisemitismus war, was bei Mäckelmann etwas vage bleibt, auch in Österreich längst schon von einer religiösen zu einer dominant rassistischen Begründung übergegangen. Die brisante Mischung von Rassismus und Nationalismus verband Schönberg nun seinerseits wiederum mit religiöser Ideologie, bis hin zur Rückkonversion zum mosaischen Glauben. Dabei verstärkte sich, als Reaktion auf eine Gesellschaft und Kultur, die ihn abgelehnt hatten, der Glaube des Außenseiters an ein persönliches Auserwähltsein durch das Gefühl, einer „auserwählten“ Nation anzugehören. Die Identifikation mit einem Kollektiv milderte sowohl die Isolierung als Künstler wie den Druck, dem er eben durch Zugehörigkeit zu dieser Minderheit in wachsendem Maß ausgesetzt war.

Auf diesem Hintergrund lehnte Schönberg etwa den Kampf gegen den Antisemitismus als sinnlos ab, da er diesen als sozusagen „natürliches“ Schicksal verstand. Trotz der fragwürdigen Fundierung erwies er sich dann, zumal nach 1933, als hellstichtiger und politisch realistischer als viele in ähnlicher Situation; anders auch als Webern (den Mäckelmann in puncto Affinität zu autoritärer Ideologie etwas geschönt darstellt) oder auch Berg machte sich Schönberg keine Illusionen über den Nazismus. Allerdings steckt in seiner überwertigen, strikt anti-internationalistischen Ablehnung etwa eines „linken“ Zionismus ein ideologischer Überschuß, der das praktische Ziel, Rettung des jüdischen Volks vor dem Faschismus, zumindest kaum förderte. Mäckelmann übertreibt die einem Deutschen auferlegte Zurückhaltung, wenn er die rassistischen und nationalistischen Komponenten des Zionismus, die schon bei Schönberg militant genug hervortreten, fast ganz der Diskussion und Kritik entzieht. Auf der anderen Seite fehlt weitgehend – etwa in dem knappen Überblick über Antisemitismus in Österreich – eine Analyse des Verhältnisses von Rassen-Ideologie und Klassen-Interessen sowohl bei denen, die ihn in Diensten nahmen als auch bei seinen sozialen Trägern. Wie die politisch-historische, so bleibt auch die psy-

chologische Dimension des Problems etwas kon-  
turlos. Konsequenzen schließlich für die Musik  
sind nur angedeutet mit Ausführungen zu den  
unmittelbar religiös-politisch einschlägigen Wer-  
ken (einschließlich des *Biblischen Wegs*) bis zu  
den *Modernen Psalmen*, wobei die zum *Überle-  
benden* am ergiebigsten sind; auf Spekulationen  
darüber, ob die Rückkehr zum „vergessenen  
Glauben“ mit musikalisch-materialelem Voran-  
schreiten einerseits (wofür etwa die *Jakobsleiter*  
sprechen könnte) und mit einer Rückkehr wie  
der intermittierenden zur Tonalität („on toujours  
reviens“) zusammenhängen, verzichtet Mäckel-  
mann. Trotz der Schranken aber stellt er für  
(fällige) erweiterte und vertiefte Untersuchungen  
zu Weltbild, Biographie und Musik Schönbergs  
unverzichtbare Ansatzpunkte bereit.  
(August 1985) Hanns-Werner Heister

*NORBERT DIETRICH: Arnold Schönbergs  
Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und  
sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. Mün-  
chen-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler  
1983. 196 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikfor-  
schung. Band 12.)*

Norbert Dietrichs Studie, aus einer Disserta-  
tion (Heidelberg 1981) hervorgegangen, gehört  
zu den in den letzten Jahren erfreulicherweise  
zunehmenden Arbeiten, die sich mit Form und  
musikalischem Gehalt von Schönbergs Werk be-  
schäftigen, ohne dabei reihentechnische Kon-  
struktions-Kunstgriffe ungebührlich in den Vor-  
dergrund der Untersuchungen zu stellen. Ob-  
wohl Schönberg selbst wiederholt darauf hinge-  
wiesen hat, daß seine Werke Zwölfton-Kompo-  
sitionen seien, nicht aber Zwölfton-Komposi-  
tionen und die Untersuchung mit deren „geistiger,  
klanglicher, musikalischer Substanz“ zu be-  
ginnen habe, die Analyse habe den Gedanken  
herauszuheben und „seine Darstellung und  
Durchführung“ zu zeigen, beherrscht leider das  
theoretische Schrifttum immer noch eine minu-  
ziöse analytische Kleinarbeit, deren Parallele  
etwa eine Beschreibung von Goethes *Faust* wäre,  
deren Grundlage die Untersuchung der Zahl  
häufig wiederkehrender Wörter und Reime, das  
Verhältnis von Verszahlen von Szene zu Szene  
und die Analyse syntaktischer, grammatikali-  
scher Strukturen sind – leider wird diese Art

mathematischer und unkünstlerischer Analyse  
gerade auch von den Kreisen um die Internatio-  
nale Schönberg-Gesellschaft und die *Schönberg-  
Gesamtausgabe* angewandt, die dazu besonders  
berufen wären, Schönbergs oft zitierte Forderung  
zu befolgen, man müsse erkennen, was ein  
Kunstwerk ist, nicht wie es gemacht ist. In  
einem weniger bekannten Text, einem Interview,  
das Schönberg kurz nach der Uraufführung sei-  
nes *Vierten Streichquartetts* dem Publizisten José  
Rodriguez im Frühjahr 1937 in Los Angeles gab  
(*Conversation with a Legend*, veröffentlicht in  
Merle Armitages' Anthologie *Schönberg*, New  
York 1937, reprint Greenwood Press 1977), sagte  
Schönberg, er „warte immer noch darauf, daß  
man mich von meiner Musik her gesehen beurteile.  
Meine Arbeiten sollten beurteilt werden, wie  
sie von Ohren und Sinnen von Hörern aufgenom-  
men werden, nicht wie sie jemand für die Augen  
von Lesern beschreibt“.

Sowohl Christian Möllers (*Reihentechnik und  
Musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine  
Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30*,  
Wiesbaden 1977 – Beihefte zum Archiv für  
Musikwissenschaft) wie jetzt auch Norbert Diet-  
rich weisen mit Recht darauf hin, daß Schönberg  
selbst in seinen Beschreibungen und Analysen  
seiner Werke niemals auf zugrundeliegende  
Zwölftonreihen oder Techniken eingegangen ist.  
Schon Möllers formulierte richtig: „Die musika-  
lischen Qualitäten dieser Stücke verdanken sich  
nicht den starren Formeln der Reihentechnik,  
sondern kompositorischen Entscheidungen und  
Verfahrensweisen, die nicht nur unabhängig von  
der Zwölftönigkeit sind, sondern ihr in vielfacher  
Hinsicht widersprechen“ (S. 2) oder: „Die engen  
Grenzen des Zwölftonsystems wurden von ihm  
streng eingehalten, reizten aber seine musika-  
lische Phantasie so, daß schließlich das System  
hinter der beziehungsreichen Vielfalt seiner  
Zwölftonwerke verschwand; es spielte nur noch  
die Rolle einer theoretischen Begründung für  
eine Musik, die auch ohne diese Begründung  
nichts von ihrer Bedeutung einbüßt“ (S. 61).

Norbert Dietrich findet die von Möllers vertre-  
tene extreme Auffassung, daß das hinter Schön-  
bergs *Drittem Quartett* „verborgene“ Zwölfton-  
system letztlich sinnlos sei, weil es sich nicht in  
ein Verhältnis bringen lasse zum formalen Ver-  
lauf der Komposition, „etwas überspitzt“ und  
weist Fälle nach, wo die Reihenstruktur durchaus  
zur Markierung wichtiger formaler Einschnitte

beiträgt. Während Möllers vor allem die „Integration von Horizontale und Vertikale“, die Bedeutung der „thematischen Grundgestalt“ und die Frage erörtert, ob die Reihe als Ersatz für die Tonalität gelten könne, untersucht Dietrich dasselbe *Dritte Streichquartett* von allen nur möglichen Aspekten her. Für jeden der vier Sätze des Quartetts analysiert er die Gesamtform jedes Satzes und ihre einzelnen Teile und fügt jedesmal Vergleiche mit Quartett-Expositionen (Haupt- und Seitenthemen), Durchführungs- teilen, Reprisen und Coda von Haydn, Mozart, Beethoven und „nach Beethoven“ bei, die unter dem Aspekt „Gattungsgeschichtliches“ zusammengefaßt sind. Schönberg-Beispiele und Vergleiche sind mit zahlreichen, zuweilen ausführlichen Notenbeispielen belegt. Dabei tritt als Untersuchungsergebnis der von mancher Warte aus erkennbare „klassizistische“ Charakter der Form- und Ausdruckswelt Schönbergs in den Vordergrund. Darüber hinaus wird ein zentrales Werk Arnold Schönbergs überzeugend und anschaulich in die Gesamtgeschichte des Streichquartetts gestellt und ein neuer Zugang zur Kunst Schönbergs gewonnen. Norbert Dietrichs Studie kann von vielen Gesichtspunkten her – als historischer Beitrag, als Beispiel Musik-bezogener ebenso wie theoretisch fundierter Analyse vor allem – modellhaft genannt werden und sollte künftigen Versuchen zur Deutung bedeutender Werke neuer Musik als Vorbild dienen, rein mathematischen Tüfteleien zur Musik mit Zwölftonreihen ein Ende bereiten.

(Oktober 1985)

Peter Gradenwitz

*PETER WILSON: Empirische Untersuchungen zur Wahrnehmung von Geräuschstrukturen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984. 235 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 23.)*

Wie schon Wilhelm Busch wußte, ist Musik stets mit Geräusch verbunden. Aber erst mit dem Futurismus beginnt die eigentliche Emanzipation des Geräusches in der abendländischen Musik. Dabei bereitet bis heute die Klassifikation von Geräuschen erhebliche Schwierigkeiten – ganz im Gegensatz zur Klassifikation von distinkten Tönen. Wie Geräuschstrukturen rezipiert, in Sinnzusammenhänge gebracht und „verstanden“

werden, versucht Peter Wilson in seiner Hamburger Dissertation zu ergründen, in der Hoffnung, auf der Grundlage des Wahrnehmungsprozesses Anhaltspunkte zur Systematisierung von Geräuschen zu erhalten. Kernstück seiner Arbeit sind, nach einer kurzen historisch orientierten Einführung in die Problematik, mehrere Versuchsreihen mit synthetisch erstellten und in ihrer akustischen Struktur exakt definierten Geräuschfolgen. Versuchspersonen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Ausbildung hatten die Geräuschfolgen zu beurteilen. Dabei ging es um die Einschätzung des Ordnungsgrades eines jeden Geräusches, um den Versuch einer graphischen Darstellung und um die Benennung von assoziativen Feldern. Die Ergebnisse der mit erheblichem Arbeitsaufwand betriebenen Auswertungen sind bescheiden. Der Ordnungsaspekt wird von Gruppen mit unterschiedlicher musikalischer Sozialisation unterschiedlich beurteilt, die graphischen Darstellungen spielen sich auf verschiedenen, kaum untereinander vergleichbaren semantischen Ebenen ab, der Assoziationsgehalt der Geräusche ist in Anlehnung an allvertraute Stereotype ziemlich fixiert. Für einen Systematisierungsversuch von Geräuschstrukturen nach rezeptionsorientierten Kriterien ergeben sich somit wenig Anhaltspunkte. Schon in dem aufschlußreichen, den Untersuchungen vorangestellten Interview mit György Ligeti wird diese Problematik – allerdings aus kompositorischer Sicht – evident. (September 1985)

Helmut Rösing

*COLIN LAWSON: The Chalumeau in Eighteenth-Century Music. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press (1981). XIII und 204 S. (Studies in British Musicology.)*

Lange Zeit galt das Chalumeau, das u. a. J. G. Walther 1732 in seinem Lexikon beschreibt, als das Irrlicht (Adam Carse) unter den Blasinstrumenten, an dessen realer Existenz man zweifelte. Erst der Konzertklarinettenist Oskar Kroll, der sich für die Geschichte seines Instruments interessierte, konnte 1932 in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* den Grund für die Forschung legen. Bemerkenswert genug: den ersten Schritt in das Dunkel dieses Forschungsbereiches vollzog ein Praktiker. Dennoch glaubten auch weiterhin viele Forscher an eine bloße terminologische Ver-

wechslung mit der frühen Klarinette. Erst als es gelang, in den Stockholmer Barockklarinetten die langgesuchten Chalumeaux zu erkennen, war der Weg gewiesen.

Colin Lawson durchstreift in seinem Buch die Geschichte des Instruments, trägt alles Wissenswerte zusammen und beschreibt den Stand der Forschung. Leider ist es auch ihm nicht gelungen, die nur namentlich bekannten Instrumentenbauer Liebav, Klenig und Stuehwal zu lokalisieren. Somit bleibt der erstaunliche Vorgang, daß das Chalumeau nahezu zeitgleich an verschiedenen Orten entwickelt wurde, vorerst ein Rätsel. Wir kennen heute insgesamt acht originale Chalumeaux, unter denen das Stockholmer Instrument Liebav Sign. 143 z. Zt., als verloren gilt. Obwohl wir wissen, daß auch Chalumeaux in Baßlage gebaut wurden, hat sich hiervon kein Exemplar erhalten.

Das Chalumeau erweist sich nach heutiger Kenntnis nicht als der eigentliche Vorfahre der Klarinette, für den es immer gehalten wurde, sondern als der Nachfahre der Blockflöte, deren zu geringe Lautstärke man in einer Zeit des sich stabilisierenden Orchesters als unzureichend empfand. Zu den entscheidenden Verbesserungen gehörte nicht nur die Aufschlagzunge, die mit dem Chalumeau ihren Einzug in das Orchester-Instrumentarium vollzieht, sondern auch die geschliffene Mundstückbahn, die das neue Instrument zu dynamischem Spiel befähigte und seine Einsatzmöglichkeit in der Übergangsphase vom Barock zur Klassik begünstigte.

Das geradezu vehemente Aufblühen dieser neuen Instrumentenfamilie während der Endphase des Barock und ihr ebenso überraschendes Verschwinden um die Jahrhundertmitte, läßt sich heute durch das gleichzeitige Auftreten der Klarinette erklären. Obwohl die Klarinette zunächst als Ersatz für die schwer zu blasende Clarinrompete gedacht war, schloß sie den Tonbereich des Chalumeau mit ein. Dieser technische Vorteil sicherte der Klarinette die eindeutige Überlegenheit über das Chalumeau, das sich somit nicht weiterentwickelte und aus dem verfügbaren Instrumentarium verschwand, als hätte es nie existiert.

In mühseligen Recherchen hat Colin Lawson alle Kompositionen ermittelt, die mit Chalumeaux besetzt sind. So bietet er in seinem Buch das umfassendste Repertoire für das Chalumeau und schon allein dadurch ist ihm ein wichtiger

Beitrag zur Barockmusik zu danken. Indem der Autor seine Darstellung nicht auf die solistische Literatur begrenzt, sondern auch auf die Ensembledliteratur ausdehnt, darf er für sich in Anspruch nehmen, die ganze Vielfalt der Chalumeaufamilie in der damaligen Literatur dokumentiert zu haben, die sich auch in den 115 beigegebenen Notenbeispielen spiegelt.

Lawson geht es wesentlich darum, die Literatur für das Chalumeau zu erschließen, um aus der Art, wie diese Instrumente verwendet wurden, aus ihrem angesetzten Tonumfang und den Transpositions-Üsancen Erkenntnisse für den Gebrauch der Chalumeau-Familie abzuleiten. Der im Appendix B (S. 178–182) angeführte „Catalogue of Music for Chalumeau“ weist über dreißig Namen von Komponisten auf, die für das neue Instrument komponierten oder seine Besetzung forderten. Telemann und Graupner, der als eifrigster Komponist für das Chalumeau auffällt, erhalten in Lawsons Buch Sonderkapitel. Das respektable Defilee der Namen belegt unbezweifelbar die spontane wie allgemeine Zuwendung der damaligen Komponisten zu diesem neuen Instrument, dessen Kenntnis für das Spektrum der Aufführungspraxis und das intendierte neue Klangbild im verblassenden Barock unerlässlich ist.

Allein die Literaturnachweise durch Lawson belegen eindrucksvoll, daß es sich beim Chalumeau um keine modische Sonderform handelte und schon gar nicht um eine Kuriosität, sondern um den Versuch, das herkömmliche Klangbild der Barockmusik konzeptionell zu verändern und weiterzuentwickeln. Man kann Lawsons Buch, das methodisch einwandfrei und mit großer Sorgfalt im Detail gearbeitet ist, nur wünschen, daß es dazu beiträgt, auch den Nachbau der Chalumeau-Familie, den Otto Steinkopf begann, zu beleben und zu intensivieren.

(Dezember 1985)

Heinz Becker

**NIKOLAUS HARNONCOURT: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg und Wien: Residenz Verlag (1982). 283 S. Mit einer Diskographie. – Taschenbuchausgabe: Kassel/München: Bärenreiter/dtv 1985. 286 S. Mit Diskographie.**

Harnoncourt ist als einer der wichtigsten Verfechter einer Orientierung an der Aufführungspraxis der Vergangenheit allzu bekannt, als daß eine Sammlung seiner verstreuten Publikationen erst auf ihn aufmerksam machen müßte. Zu einem großen Teil gilt das gleiche von seinen Thesen im einzelnen. Dennoch hat die vorliegende Auswahl ihre großen Verdienste, denn oft genug möchte man natürlich die Details nachlesen. Und unter diesem Aspekt läßt der Band in einem wichtigen Punkt unbefriedigt: Es sind weder die Daten angegeben, zu denen die Texte erschienen, noch die Anlässe, zu denen sie verfaßt wurden. Lediglich der älteste und der jüngste sind datiert (1954 bzw. 1980); ersterer wird immerhin als das „Credo“ des damals gegründeten *Centus musicus* charakterisiert, während letzterer als die Dankrede, die Harnoncourt anläßlich der Verleihung des Erasmus-Preises in Amsterdam hielt, kenntlich gemacht ist.

Harnoncourt schreibt in der Nachbemerkung, er habe bei der Auswahl vor allem die allgemeinen Themen berücksichtigt; Arbeiten über Monteverdi, Bach und Mozart, die wohl im Zentrum seines Wirkens stünden, habe er ausgeklammert. Sie seien einer späteren Publikation vorbehalten. Im vorliegenden Band sind die Texte unter folgenden Überschriften zusammengefaßt: I. „Grundsätzliches zur Musik und zur Interpretation“, II. „Instrumentarium und Klangrede“, III. „Europäische Barockmusik und Mozart“. Der jüngste und der älteste Text folgen unmittelbar aufeinander; sie eröffnen den Band. Ein wenig entsteht auch dadurch der Eindruck, es werde der Anspruch eines in sich geschlossenen theoretischen Werkes erhoben, während es sich doch um Begründungen für eine äußerst wichtige, jahrzehntelange Praxis handelt.

Aber von solchen editionstechnischen Mängeln abgesehen, darf man für den Band dankbar sein. Harnoncourts Position bis zum Jahre 1980 wird kontrollierbar deutlich: Historische Musik, ob wir wollen oder nicht, beherrscht unser Musikleben. Ihre Aussage verarmt, wenn man sie nicht im Stil ihrer Entstehungszeit spielt. Es sind vor allem die

aufführungspraktischen Momente der historischen „Klangrede“ (hier kommt der Artikulation entscheidende Bedeutung zu), die Dimensionen der alten Musik zur Geltung bringen, welche bei Aufführungen in der Art des 19. Jahrhunderts verlorengehen. Die einschlägigen historischen Kenntnisse des Praktikers Harnoncourt muß man bewundern; wesentliche Momente der alten Aufführungspraxis hat er zweifellos richtig erfaßt (und zum Teil über sein eigenes Wirken hinaus durchgesetzt). Wo Fragen bleiben, muß man festhalten, daß eine eindeutige Klärung vieler Probleme unmöglich ist bzw. der geschichtlichen Wirklichkeit nicht entspräche. Harnoncourt setzt mehr oder weniger stillschweigend voraus, daß die Klangrede auch vom heutigen Hörer verstanden werden kann.

Wenn man das letztere wenigstens eingeschränkt gelten läßt – und es spricht kaum etwas dagegen –, so läßt sich gegen den skizzierten Kern von Harnoncourts Aussage wenig vorbringen. Daß er Aufführungen in anderen Stilarten als Verarmungen ansieht, wird man nicht in jedem Fall billigen können, ihm aber doch zugute halten. Schwieriger wird es, wenn er kulturelle Probleme unserer Zeit mit bestimmten Stilarten der Interpretation in Verbindung bringt. Sicher ist es heute ein Grundübel, daß wir „den Glitzerkram der Bequemlichkeit“ (S. 9) überbewerten. Aber weist nicht jede engagierte Kunstübung in eine andere Richtung? Und lassen sich grundlegende Veränderungen wirklich über eine neuartige Ausbildung der Musiker bewirken?

(Oktober 1985)

Dieter Krickeberg

**HELMUT FLEINGHAUS: Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1984). 223 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 135.)**

Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam (1469–1536), des letzten großen Repräsentanten des Renaissance-Humanismus, ist bisher nur sporadisch behandelt worden. Für seine als Dissertation (Köln 1983) entstandene Untersuchung hat Helmut Fleinghaus deshalb die auf Musik bezogenen Passagen und Textstellen sämtlicher Erasmus-Werke herangezogen. Da er in diesem Untersuchungsmaterial keinen „zeitgebundenen Wandel“ der Musikanschauung feststellen konnte, orientiert sich seine Darstellung

ausschließlich „an inhaltlichen Gesichtspunkten“ (S. 13). Zunächst werden Erasmus' Äußerungen zur Theorie und zur Praxis der Musik untersucht, abschließend wird Erasmus' Musikanschauung mit der Luthers verglichen. „Da Erasmus sich nicht in einer geschlossenen Theorie über Musik“ geäußert hat und „sich sein Musikdenken nur fragmentarisch“ erschließt, hat Fleinghaus seine Aufgabe darin gesehen, die „vorhandenen Bruchstücke . . . zu ordnen und dabei möglichst in einen einheitlichen Zusammenhang zu bringen“ (S. 13f.).

Über diese Methodenreflexion hinausgehend, wäre aber zu fragen, ob sich aus den theologischen und satirischen Schriften, den Gedichten und den *Adagia* (der großen kommentierten Sprichwörtersammlung) Erasmus' Musikanschauung überhaupt rekonstruieren läßt – eine Frage, die Fleinghaus selbst nur ganz am Anfang seiner Untersuchung andeutet, wenn er schreibt, daß das „Vorhandensein“ einer Musikanschauung des Erasmus „möglicherweise überhaupt angezweifelt werden könnte“ (S. 3). Hier liegt in der Tat das Problem. Denn bei dem Untersuchungsmaterial handelt es sich weitgehend um Passagen und Textstellen, in denen antike Musiktheorie zitiert, Topoi der antiken und der christlichen Überlieferung verwendet oder antike Sprichwörter und Redensarten kommentiert werden. Demgegenüber wird die zeitgenössische Musik so gut wie nicht berücksichtigt, sieht man einmal vom Epitaph auf Johannes Ockeghem und von satirischen Äußerungen zu kirchenmusikalischen Mißständen ab, etwa der Polemik gegen die Mönche, die die „Psalmverse mit ihren Eselsstimmen in den Kirchen herunterplärren“ (Welzig II,145; Fleinghaus, S. 101). Fleinghaus' Feststellung, Erasmus reflektiere und kommentiere die überkommenen Gedanken und komme so „zu einer kritischen Wertung der Musik seiner Zeit“ (S. 16), trifft deshalb nur sehr bedingt zu. Auch konkrete Vorschläge für die Verbesserung der kirchenmusikalischen Praxis lassen sich den Texten nur in sehr begrenztem Umfang abgewinnen. Fleinghaus nennt im wesentlichen: Befürwortung der Nationalsprache in der Kirchenmusik und – abweichend von Luther – Ablehnung des Gemeindegesangs zugunsten geschulten Chorgesangs sowie Eindämmung der Polyphonie zugunsten von Textverständlichkeit.

Überblickt man die herangezogenen Texte, so gewinnt man den Eindruck, Fleinghaus habe

ihnen etwas entnehmen wollen, was in ihnen meist nicht enthalten ist: persönliche Überzeugungen des Autors und sachliche Informationen über die zeitgenössische Musik. Das heißt nicht, daß sich die musikwissenschaftliche Untersuchung der Erasmus-Texte nicht lohnen würde. Doch müßte – über die Inhaltsanalyse hinausgehend – auch gefragt werden, welche pragmatische Funktion die verwendeten Topoi innerhalb der Texte haben, d. h., in welchem Zusammenhang sie stehen und mit welcher Absicht sie eingesetzt werden. Sollen sie die Belesenheit des Autors dokumentieren, sind sie ein unentbehrliches rhetorisches Stilmittel des Humanisten?

Die vorliegenden Untersuchungsergebnisse wären eingehender zu diskutieren, wenn die ihnen zugrundeliegenden Textinterpretationen zuverlässiger wären. Da aber Fleinghaus dazu neigt, aus Erasmus-Zitaten Folgerungen zu ziehen, die durch den Wortlaut nicht gedeckt sind, ist manches indiskutabel. So liest er aus Erasmus' Kommentar zur Redensart „Cantilenam eandem canis“ („Immer singst du dasselbe Lied“) die Forderung nach kompositorischer Varietas heraus, obwohl Erasmus nur davon spricht, daß Sänger „den Ohren Überdruß bereiten, wenn sie längere Zeit dasselbe Lied hören lassen“, und „Erfahrene deshalb in ihren Liedern öfter das Genus wechseln, um Langeweile zu vermeiden“. Bezieht sich Erasmus' Kommentar demnach auf die Praxis der Sänger, so stellt Fleinghaus fest, „der Grad der varietas“ sei für Erasmus „ein Kriterium für die handwerkliche Qualität eines Musikstücks“ (S. 39, ähnlich S. 145f.). Ist an der zuletzt genannten Stelle die freie Auslegung ohne weiteres ersichtlich, da der lateinische Text im Wortlaut zitiert ist, so wird der freie Umgang mit den Texten an anderen Stellen erst deutlich, wenn man sich die Mühe macht, die angegebenen Textstellen nachzuschlagen und ihren Kontext zu überprüfen. Wenn Fleinghaus z. B. von „der Kennzeichnung des Neuen Testaments als einer ‚divina cithara‘“ bei Erasmus spricht (S. 20), ist an der angegebenen Stelle nur von Merkur die Rede, „der wie mit einem Zauberstab und mit seiner göttlichen Zither den Schlaf nach Belieben schickt und auch wieder verscheucht“ (Welzig III,3); wenn ein Zitat mit der Bemerkung angeführt wird, in ihm formuliere Erasmus „mehr auf die Antike bezogen . . . den Anfang der Musik“ (S. 20), handelt es sich um eine Anrede an den zeitgenössischen Dichter John Skelton: „Aber

dir hat Apoll die goldene Leier gegeben, und die Musen gaben dir das tönende Plektron“ (Welzig II,329).

Als irreführend wirkt sich insbesondere aus, daß Textstellen, die sich nicht auf Musik beziehen, von Fleinghaus als Belege für Erasmus' Musikanschauung angeführt werden, ohne daß diese Übertragung in jedem Fall für den Leser ersichtlich wird. Wenn es z. B. bei Erasmus heißt, „die Betrachtung eines einzigen Verses wird dich mehr erfreuen und dir mehr geben als der ganze Psalter, den du einfach herunterleierst“ („quam universum psalterium ad litteram tantum decantatum“), und wenn im weiteren gleichwohl die gerechtfertigt werden, die „die tiefsinnigen Psalmen in einfältigem und reinem Glauben hersagen“ („mysticos psalmos simplici puraque fide pronuntiantes“; Welzig I,90f.), bringt Fleinghaus die Stelle als Beleg für Erasmus' Einstellung zum „Psalmengesang“ (S. 24 und 164); wenn Erasmus von der „Macht der Rede“ („dicendi vis“) spricht, „die den Zuhörer verändert entläßt, viel anders, als sie ihn empfangen hat“ (Welzig III,5), verwertet Fleinghaus die Stelle als Beleg für Erasmus' Ansichten über die Wirkung der Musik („Sofern die Musik Wirkung hat, nimmt sie sehr tiefgreifenden Einfluß auf den menschlichen Geist . . .“; S. 55); und wenn Erasmus die Bedeutung betont, die das Studium der „litterae“ – einschließlich der „Schriften der Heiden“ – für die Erkenntnis Christi hat, spricht Fleinghaus zunächst von „Kunst und Wissenschaft“, dann nur noch von „Kunst“, zieht im folgenden Konsequenzen für die Musik („Damit tritt das klangliche – äußerliche – Erscheinungsbild der Musik zurück . . .“; S. 27f.) und schreibt in einem späteren Abschnitt unter Hinweis auf dieselbe Textstelle, ein „Genuß durch Kunst“ sei nach Erasmus „nur dann wünschenswert, wenn in der Kunst und durch sie Christus erfahren“ werde, „wenn es sich also um geistliche Musik“ handele (S. 167). Ein ähnliches assoziatives Vorgehen könnte an zahlreichen weiteren Beispielen nachgewiesen werden. Dem Leser ist deshalb nur zu empfehlen, bei allen fraglichen Textstellen und Zitaten selbst zu überprüfen, ob tatsächlich von Musik die Rede ist.

(August 1985)

Erich Reimer

H. FLORIS COHEN: *Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580–1650.* Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company (1984). 308 S. (The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science. Volume 23.)

„At the beginning it had all looked so beautifully simple. There were few consonant intervals. What, beside their pleasant effect, distinguished them from all other, dissonant intervals? Answer: their ratios are defined by the first few integers. New question: what distinguished those few consonance-generating integers from all other numbers? And what enabled numbers to determine sense experience anyway?“ (S. 231) . . . H. Floris Cohen bietet einen gelungenen historischen Überblick der Begründungsversuche für die in der Neuzeit immer komplizierter werdenden musiktheoretischen Sachverhalte. Nach einer kurzen Skizze der Situation um 1600 folgen ausführliche Darlegungen der Systeme von Johannes Kepler, Giovanni Battista Benedetti, Marin Mersenne, Galileo und Vincenzo Galilei und René Descartes. Weniger bekannte Traktate wie der von Isaac Beeckman, Christian Huygens und Simon Stevin vervollständigen diesen historischen Überblick, der den Eindruck hinterläßt, daß, so wie in späteren Zeiten der Entwurf einer Philosophie eine Ästhetik vorsehen mußte, innerhalb einer mathematischen oder naturwissenschaftlichen Konzeption eine Begründung musiktheoretischer Probleme die Regel war. Das fällt besonders auf an der Schrift *Van de Spiegheling der Singconst* des niederländischen Mathematikers Stevin, einer nicht publizierten Abhandlung, der Cohen einen erheblichen Mangel an Musikalität vorwirft.

Cohens Buch leistet nützliche Hilfe, weil sie die einzelnen Systeme im Hinblick auf Probleme vorstellt und damit sehr einfach vergleichbar macht. Die Probleme betreffen vor allem die Teilung der Oktave und die Erklärung der Konsonanz. Zugleich stellt dieses Buch einen Traktat dar, der eine logische Entwicklung aufzeigen will von den algebraisch-pythagoräischen und den geometrisch-keplerianischen Erklärungen hin zu einer physikalischen „Koinzidenztheorie“ der Konsonanz, die ihrerseits zunächst nur auf dem Zusammenpassen von Schwingungen beruhte, sich mit der Entdeckung der Differenztöne aber vertiefte. Daß es Cohen vor allem um die Darstellung dieses Zusammenhangs zwischen den

mathematischen und den physikalischen Theorien geht, macht die Beschränkung ihrer Betrachtungen auf einen begrenzten Zeitraum verständlich. Die weitere Entwicklung, die dieser Wandel der „Musikwissenschaft“ zur Folge hatte, wird in einem resümierenden Schlußkapitel angesprochen. Einer der späteren Kulminationspunkte ist die Theorie von Hermann von Helmholtz (von dem ein wenig bekanntes, sehr schönes Jugendfoto abgedruckt wurde). Cohen verweist darauf, daß die Lösungsversuche für uralte Probleme im 20. Jahrhundert neurophysiologischer Art sind. Der letzte Satz ihres überaus lesenswerten, aus überlegener Warte geschriebenen Buches ist ein Zitat von dem sehr bekannten Gehirnforscher Roederer.

(September 1985) Helga de la Motte-Haber

*Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Helmut RÖSING. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. VI, 443 S. (Wege der Forschung. Band LXVII.)

Nach den beiden von Bernhard Dopheide herausgegebenen Sammelbänden *Musikhören und Hörerziehung* ist in der Reihe *Wege der Forschung* ein dritter Band ähnlicher Thematik vorgelegt. Der Band-Titel, der auch über Helmut Rösings Einleitung (S. 1–21) steht, mag erstauen angesichts der Tatsache, daß „Rezeptionsforschung . . . bislang überwiegend von Psychologen, kaum von Musikwissenschaftlern betrieben wurde“ (S. 3); dementsprechend stehen auf die Musik bezogene wahrnehmungspsychologische Themen im Vordergrund. Es wäre insgesamt wohl hilfreich, wenn eine begriffliche Klärung des Feldes *Perzeption*, *Apperzeption*, *Rezeption* usw. angestrebt wäre; dies könnte vielleicht dazu beitragen, den Mangel an Bedeutungsschärfe von *Musikrezeption*, den auch Rösing beklagt (vgl. S. 1), etwas zu beheben und die schwierige Abgrenzung der beteiligten Disziplinen und Methoden voneinander etwas deutlicher hervortreten zu lassen, zumal wenn „Rezeption der Musik“, wie S. 2 festgestellt wird, „den auditiven Wahrnehmungsvorgang in seiner Gesamtheit“ umschreiben soll. Es geht um die Wirkung von Musik im allgemeinsten Sinne.

Die fünfzehn chronologisch geordneten Beiträge umfassen den Zeitraum eines halben Jahrhunderts, wobei zwei Drittel von ihnen eigens ins

Deutsche übersetzt worden sind; dies ist ebenso verdienstvoll wie die Tatsache erfreulich, daß die (für uns) vielfach an entlegenen Orten publizierten Arbeiten handlich zusammengefaßt sind. *Individuelle Unterschiede beim Anhören von Musik* von Ch. S. Myers (1923) ist die früheste, Zofia Lissas gewichtiger Mainzer Akademie-Vortrag *Zur Theorie der musikalischen Rezeption* (1973) die späteste Abhandlung. Beiträge von R. H. Gundlach, Kate Hevner, R. Francès, A. L. Sopchak, M. G. Rigg, L. Crickmore, M. Imberly, O. Preu und L. Wedin kommen von der Psychologie überwiegend empirischer bzw. experimenteller Observanz her. Die (deutsche) Musikwissenschaft ist durch Walther Siegmund-Schultze und Siegfried Bimberg (mehr mit Forderungen dessen, was sein soll, als durch Analysen dessen, was ist) sowie Hans-Peter Reinecke (mit einer Polaritätsprofil-Studie zu musikalischen Stereotypen) vertreten. Die Auswahl ist begründet und instruktiv; ein anderer Herausgeber hätte sie – wie stets in solchen Fällen – ein wenig anders getroffen.

Neben allen einzelnen Einsichten und Aufschlüssen, die er vermittelt, dokumentiert der Band die allmähliche Verfeinerung der Befragungs- und Auswertungsmethoden, die den individuellen Voraussetzungen der Versuchsperson(en) vermehrt Rechnung tragen. Er dokumentiert aber bis hinein in die pädagogischen, soziologischen, physikalischen, physiologischen und gelegentlichen historischen Verästelungen aufs eindringlichste auch den (von Anfang an vorhandenen) Grundzug der psychologisch betriebenen „Rezeptionsforschung“ weg vom Objekt Musik hin zum Subjekt Hörer, der manches Mal (und wohl nicht immer von Natur aus notwendig) von einer bemerkenswerten Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit gegen die Musik und vor allem gegen ihre Werke (in ihrer Individualität eigenen Rechts) zeugt. Dazu gehört insbesondere der Beitrag von M. G. Rigg (1964) über verschiedene Wege zur Erforschung der „Stimmungseffekte“ (Mood Effects) von Musik. Hier wird am Schluß (S. 241) die Frage nach der interkulturellen Bedeutung solcher Effekte aufgeworfen und referierend abgewogen: Gundlach bejahe sie, aber „Morey berichtet, daß deutsche Musik, die Liebe und Furcht ausdrückt, dies nicht für Liberianer tat. Diese Art Forschung sollte fortgesetzt werden“. Vielleicht ohne es zu wissen, erwiesen sich die Liberianer

wohl doch als die Kundigeren; denn die Behauptung, Musik bringe Liebe zum Ausdruck, könnte sich denn doch als eine jederzeit und zu allen Orten falsifizierbare Hypothese (im Kopfe der Tester oder der Testpersonen) herausstellen. Hier (wie gelegentlich in dem Band) schwimmt alter ästhetischer Wein in porösen neuen Schläuchen, und es wäre bestimmt vorteilhaft, wenn die „Rezeptionsforschung“ immer wieder auch ihre eigenen ästhetischen und historischen Voraussetzungen reflektierte und diskutierte. Es sei aber eigens vermerkt, daß der Herausgeber sich, freilich aus anderen Gründen, kritisch zu Beiträgen wie denen von Rigg stellt (vgl. S. 11f.).

Peter Ross hat den einzigen Originalbeitrag des Bandes beigezeichnet: *Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung* (1978; S. 377 bis 418). Er gibt einen informativen (historischen) Überblick, der dann darauf abzielt, der Rezeptionsforschung ihren systematischen, interdisziplinären Ort im Haus der Musik (Musikwissenschaft) anzuweisen und sich damit am alten Glasperlenspiel der (Wissenschafts-)Klassifikation beteiligt (die Tafel dazu auf S. 416).

(September 1985) Albrecht Riethmüller

*KURT EGGER: Ethnomusikologie und Wissenschaftsklassifikation. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1984. 92 S. (Böhlau Philosophica 6.)*

Die vorliegende Schrift ist eine Fallstudie: anhand der Ethnomusikologie werden die Schwierigkeiten der Klassifizierung von Wissenschaften aufgezeigt. Für die Klassifikation der Ethnomusikologie erwachsen die Schwierigkeiten daraus, daß in diesem Fach Komponenten aus Wissenschaften zusammenwirken, die nach traditioneller Auffassung durch unüberbrückbare methodologische Differenzen voneinander getrennt sind. Um die Ethnomusikologie in den Bezugsrahmen „Naturwissenschaften-Geisteswissenschaften-Sozialwissenschaften“ einzuordnen, geht Kurt Egger in den Hauptteilen der Frage nach, was der Gegenstand dieser Fachwissenschaft und welches seine Methoden sind. Da die Untersuchung des Fachbereichs dazu führt, daß das genannte Klassifikationsschema keine klassifizierende Funktion erfüllen kann, schlägt der Autor vor, bei der Klassifizierung der Ethnomusikologie von ihrer Methodik auszugehen.

Egger unterscheidet logisch (nicht zeitlich) die drei Stadien Informationsbeschaffung, Informationsverarbeitung und Informationsableitung. Um den Forschungszweig zu klassifizieren, der im Rahmen der traditionellen Unterscheidung nicht klassifizierbar ist, geht er davon aus, daß zwei Klassen von Methoden in der Ethnomusikologie ihre Gültigkeit haben: die Methoden der Informationsbeschaffung und diejenigen der Informationsverarbeitung.

Die mit philosophischem Scharfsinn verfaßte Schrift richtet sich keineswegs nur an einen Leser, der über das Phänomen Wissenschaft reflektiert. Da Kurt Egger sich bei seinen Erörterungen der theoretischen Ansätze oder des interdisziplinären Charakters der Ethnomusikologie sowie bei der ausführlichen Auseinandersetzung mit ihrer Methodik auf zentrale Schriften der Ethnomusikologie stützt, erfüllt der schmale Band auch die Funktion, den Leser kompetent in den Fachbereich einzuführen. Egger versteht es, die Quintessenz aus den ihm als Wegweiser dienenden Schriften zu ziehen (A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*; Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*; John Blacking, *How Musical is Man?*; ferner einschlägige Arbeiten von Fördermayr, Graf, Simon und so fort). Bei den Methoden zur Informationsbeschaffung kommen Tonaufnahme, Fotografie, Filmaufnahme, Archivierung, Bi-musicality und Transkription ausführlich zur Sprache; desgleichen werden die Methoden der Informationsverarbeitung im einzelnen geschildert (Beschreibung der Musik als empirisches Phänomen und im sozialen Kontext) und werden das Vergleichen, die Stilforschung sowie die historische Forschung angesprochen.

(Juli 1985) Hans Oesch

*B. CHAITANYA DEVA u. JOSEF KUCKERTZ. Bhārūd, Vāghyā-murali and the Daff-gān of the Deccan. Studies in the regional folk music of South India. A Research Report. (Textteil, Notentranskriptionen, Kasette.) München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1981 141 S., 12 Abb. und XXVII, 78 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 6.)*

Vor den Erfolg des alleserhellenden interkulturellen Vergleiches haben die Götter den Schweiß monographischer Kleinarbeit gesetzt.

Die Verfasser vorliegenden musikethnographischen Werkes, B. (B steht vermutlich für Bigamudre) Chaitanya Deva und Josef Kuckertz, gehen denn auch den beschwerlichen Weg über die Feldforschung, die Erhebung von Daten, zur beschreibenden Deutung. Und in der Tatsache, daß hier ein Europäer und ein Inder gemeinsame Sache machen, dürfte ein Beispiel gesetzt und nachfolgenden vergleichenden Untersuchungen ein fruchtbarer Boden bereitet worden sein. Die Feldforschung wurde 1976 in Maharashtra, Nord-Karnataka und Nordwest-Andhra durchgeführt, in kulturell durchaus verwandten Gebieten des Hochlandes von Deccan. Als verwandt erweisen sich auch die „cultural patterns“ in den verschiedenen Regionen des Deccan, wie sich am Ende der Untersuchung gleichermaßen „mutual resemblances of various forms“ ein wenig pauschal feststellen lassen.

„Bhārūd“ ist eine Art des Straßentheaters, das auf jahrhundertealte Tradition zurückblickt, eine Art epischen Gesanges mit Instrumentalbegleitung und einem kleinen Chor. Unter „Vāghyā-Murali“ finden sich Stücke zusammengefaßt, die als „jāgaran“ bezeichnet werden. „Vāghyā“ bezeichnet den männlichen, „Murali“ den weiblichen Vertreter einer Musik- und Tanzgruppe, die kultisch eingebunden und von besonderem Interesse ist. Denn die erhobenen Daten lassen eine Bindung des Tanzes, den die Frauen ausführen, an besondere rhythmische Strukturen zu: Sie bezeichneten ihren Tanz als „tāl“. Und als „Tala“ werden ja noch die rhythmischen Modelle benannt, die den Raga-Darstellungen zugrunde liegen.

Die Trennung zwischen Volks- und Kunstmusik erweist sich auch in Indien als durchaus problematisch. Auf diesen Mißstand hingewiesen zu haben, ist nicht das geringste Verdienst der Verfasser. Die einzelnen Musikgattungen des Daff-gān aufs genaueste zu studieren, muß man jedem Ethnomusikologen empfehlen, der einen Zugang zu anthropologischer Feldarbeit und den Methoden ihrer Auswertung sucht. Es bleibt nur zu wünschen, daß das Beispiel Schule macht, daß fürderhin sich Wissenschaftler unterschiedlicher Kulturen zusammentun, um ihre kulturelle Identität unter Beweis zu stellen.

(Dezember 1985)

Jens Peter Reiche

*JOHANNES GALLICUS: Ritus Canendi (Pars prima, Pars secunda). Ed. by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1981. VIII, 78 S., III, 89 S. (Colorado College Music Press, Critical Texts: No. 13, 14.)*

„Nach Inhalt und Umfang eine der bedeutendsten Musikabhandlungen der Zeit zwischen 1420, dem Erscheinungsjahr der Musica des Ugolino von Orvieto, und 1482, dem Erscheinungsjahr der Musica des Ramis de Pareja“ bezeichnet Heinrich Hüschen in *MGG* Band 4 den Traktat des um 1415 in Namur geborenen und 1474 (nicht 1473, wie überall irrtümlich nach *Coussemaker* IV, S. 421 zitiert) in Parma gestorbenen Karthäusermönchs Johannes Legrense, bekannt unter dem Namen Gallicus. Der Schüler von Vittorino da Feltre in Mantua und Johannes Hothby in Pavia schrieb seinen *Ritus canendi* während des Pontifikats von Pius II. zwischen 1458 und 1464. Zwei Abschriften dieses Traktats befinden sich im Britischen Museum in London. In der Quelle Harley 6525 wird der Inhalt vollständig mitgeteilt, der Text ist sorgfältig korrigiert und diente daher sowohl Coussemaker als auch Albert Seay in der hier vorzustellenden Neuausgabe als Grundlage. Die Handschrift Add. 22315 (1473–1478) stammt von Gallicus' Schüler Nicolaus Burtius aus Parma (vgl. Giuseppe Massera, *Nicolai Burtii Parmensis Florum Libellus*, Firenze 1975). Sie bietet neben der Möglichkeit des Textvergleichs vor allem auch die von Coussemaker kaum genutzte Chance der Textergänzung. Darüber hinaus enthält sie jene wichtigen biographischen Daten über Gallicus, die Coussemaker an das Ende seiner Edition von Harley 6525 stellte und damit suggerierte, daß alle Teile dieses Manuskripts aus der Hand von Burtius stammen. Mit Recht weist Albert Seay nun in seinem mit philologischer Gründlichkeit vorgenommenen Textvergleich darauf hin, daß lediglich die beiden ersten Partes, beginnend mit „Praefatio libelli musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo“ und „Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio“ mit Sicherheit Gallicus zuzuschreiben sind (*Coussemaker* IV, S. 298 bis 396), die Autorschaft der folgenden Abhandlungen in Harley 6525 (*Coussemaker* IV, S. 396–421) aber durch Burtius nicht gesichert ist.

In seiner – für die Reihe *Critical Texts* üblichen – knappen Einführung (Pars prima, S. III–VII) stellt der Bearbeiter noch einmal die wenigen bekannten Daten des Musiktheoretikers zusam-

men und charakterisiert kurz den Inhalt der beiden Teile des *Ritus canendi*, von denen jeder wieder in drei Bücher untergliedert ist. In der Prima pars werden die Geschichte der Musik von den Anfängen, die Intervalle, das Monochord sowie Konsonanz und Dissonanz erörtert, in der Secunda pars gibt Gallicus eine Einführung in den Gesang und erläutert die Modi und Psalm-töne, die Solmisation und den Kontrapunkt. Boethius und Guido von Arezzo gelten als nicht anzuzweifelnde Autoritäten, während vor allem Marchettus von Padua, der Boethius mißverstanden habe, hart kritisiert wird. Gallicus' Traktat ist besonders wertvoll aufgrund seiner zahlreichen instruktiven Notenbeispiele und Tabellen.

Wie notwendig eine Überprüfung von Coussemakers Edition war, wird beim direkten Vergleich mit Albert Seays Neuausgabe rasch deutlich. Es mußten nicht nur einige wichtige Tabellen (vgl. z. B. Prima pars, Lib. sec., Cap. X und XII) nachgetragen, sondern auch der Text selbst an zahlreichen Stellen korrigiert und ergänzt werden. Zwei besonders folgenreiche Irrtümer Coussemakers seien ausdrücklich genannt, der bereits erwähnte Lesefehler bei der Angabe des Todesjahres von Gallicus und die fehlerhafte Abschrift mit Übertragung des dreistimmigen Notenbeispiels *Ave mitis, ave pia* am Ende des Liber primus der Secunda pars (*Coussemaker IV*, S. 369f.), wodurch die Komposition um eine Mensur gekürzt wurde und in M. 10 eine Generalpause entstand, die jedoch in Harley 6525 gar nicht gewünscht (im Diskant sind Brevis und Brevispause notiert) und in Add. 22315 durch den vorgezogenen Einsatz von Contratenor und Tenor sogar bewußt umgangen wird. (Leider ist auch Albert Seay ein Versehen unterlaufen – Fassung H, Diskant, M. 4: Punktierung der ersten Note *d'* statt der zweiten *c'*; vgl. dagegen die richtige Lösung in Fassung A –, das die Frage aufwirft, ob nicht in Ausnahmefällen auch in dieser Reihe Faksimiles mitabgedruckt werden könnten.) Die Benutzer der neuen Gallicus-Edition sollten unbedingt die nützliche Satzzählung berücksichtigen, die das Auffinden der Textstellen erleichtern wird.

(September 1985)

Friedhelm Brusniak

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke, im Auftrag der Hindemith-Stiftung hrsg. von Kurt von FISCHER und Ludwig FINSCHER. Band I, 1: Mörder, Hoffnung der Frauen. Oper in einem Akt op. 12, Text von Oskar KOKOSCHKA, hrsg. von Ludwig FINSCHER und Marianne REISINGER. Mainz: B. Schott's Söhne 1979. XXI, 135 S. – Band I, 6: Szenische Versuche, hrsg. von Rudolf STEPHAN, ibid. 1982. XXXVIII, 236 S. – Band VI, 1: Klavierlieder I, hrsg. von Kurt von FISCHER, ibid. 1983. XXIV, 186 S.*

Unter den derzeit in Arbeit befindlichen Musiker-Gesamtausgaben nimmt die Paul-Hindemith-Gesamtausgabe insofern eine Sonderstellung ein, als sie ausschließlich aus Mitteln der Hindemith-Stiftung finanziert wird und solch gezielte Verwendung eines Teils der Tantiemen-Einnahmen eine Subventionierung überflüssig macht. Ihr erster Band ist 1975, ein Dutzend Jahre nach dem Tode des Komponisten, erschienen, und seither konnten in regelmäßiger Folge weitere Bände vorgelegt werden. Ermöglicht wurde dies vor allem durch die weise Verfügung seiner Witwe, den gesamten Nachlaß geschlossen in einem Paul-Hindemith-Institut zu verwahren – mit gutem Grund wurde es in Frankfurt am Main angesiedelt –, so daß der äußerst umfangreiche Bestand, ergänzt durch die im Schott-Verlag Mainz befindlichen Quellen, zügig und dennoch sorgfältig wissenschaftlich erschlossen werden kann. Durch die Gesamtausgabe und die im *Hindemith-Jahrbuch* seit 1971 dokumentierte Forschung sind Persönlichkeit, Musik und Theorie des Komponisten in jene differenzierte historische Distanz gerückt worden, die Hindemiths wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte unseres Jahrhunderts jenseits von Polemik und Apologie in seinen vielfältigen Aspekten allererst zu verdeutlichen vermag. Dies gilt auch für die drei hier anzuzeigenden Bände, die, von ausgewiesenen Experten herausgegeben, die Vorzüge dieser Gesamtausgabe in ein schönes Licht treten lassen. Als historisch-kritische Gesamtausgabe dient sie der Wissenschaft und der Praxis gleichermaßen, denn einerseits bietet sie über den kritisch bereinigten Notentext hinaus alles Wissenswerte zum geschichtlichen Verständnis der Werke, ihrer Genese und ihrer frühen Wirkung – und zwar, da Einleitung und Kritischer Bericht in die einzelnen Bände aufgenommen sind, ohne eine (von anderen Fällen bekannte) ärgerliche Verzögerung des wissenschaftlichen Kommentars

–, und andererseits druckt sie den Notentext klar „lesbar“ und „benutzbar“, weil er das Ergebnis, und nicht einen Teil der Quellenkritik darstellt.

Wie bereits für *Sancta Susanna* (vgl. meine Rezension in *SMZ* 121. Jg. 1981, S. 319f.) zeichnen Ludwig Finscher und Marianne Reißinger auch für *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das erste Werk des frühen „Triptychons“ von Einaktern, verantwortlich. Hindemith hat Kokoschkas Bühnenerstling von 1907, der für das expressionistische Drama bahnbrechend wirkte, 1919 komponiert, in einer Zeit also, in der der deutsche Expressionismus nach dem Kriege seinem „öffentlichen“ Höhepunkt zustrebte. Die Edition stützt sich vorab auf das Partitur-Autograph des Werkes und zieht den Erstdruck und weitere Quellen nur in Ausnahmefällen für die Textgestaltung hinzu. Finschers Einleitung beleuchtet mit aufschlußreichen Dokumenten den historischen Charakter des Stücks und macht deutlich, aus welchen Gründen es nach seiner erfolgreichen Uraufführung – am 4. Juni 1921 in Stuttgart – bzw. nach der skandalträchtigen Uraufführung des gesamten Triptychons in Frankfurt am Main (am 26. März 1922), deren Verlauf im *Sancta Susanna*-Band näher beschrieben ist, in seiner Wirkungsgeschichte unterbunden wurde. Die sorgfältige Edition stellt nicht nur einen weiteren wichtigen Beitrag zur Erforschung des Musiktheaters jener Epoche dar, sondern müßte, da der „Geschlechterkampf“ heute, wenn auch nicht im Zeichen Weiningers, eine stoffliche Aktualität besitzt, auch zum Versuch einer Neuinszenierung der Hindemithschen Einakter anregen, einem Versuch, der ohne Zweifel aus künstlerischen Gründen lohnen würde.

Im Band 6 derselben Reihe I (Bühnenwerke) legt Rudolf Stephan *Hin und zurück* opus 45a, *Der Lindberghflug* und *Lehrstück* vor, drei für die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927“ bzw. „1929“ entstandene Kompositionen also, die treffend als „Szenische Versuche“ bezeichnet werden, da sie aufgrund ihrer experimentellen, offenen Anlage eines traditionellen Werkcharakters entbehren, ohne andererseits eine einheitliche neue Gattung zu konstituieren. Dieser Band beansprucht unser besonderes Interesse, da er ein zentrales Stück Musikgeschichte der späteren zwanziger Jahre erhellt und für jede weitere Beschäftigung damit grundlegend bleibt. Bei *Hin und zurück*, dem seit 1927 häufig gespielten, innerhalb von drei Tagen direkt in

Partitur geschriebenen „Sketch mit Musik“ nach einem Text von Marcellus Schiffer (Stephan deutet ihn zu Recht als Vorstudie zur Oper *Neues vom Tage*), ergibt die Untersuchung des Partitur-Autographs, daß die Szene des Weisen, die als Mittelpunkt und Symmetrieachse des Werkes dient (T. 231–257), erst nachträglich komponiert worden ist. Hat dieser Sketch zwar Bedeutung aufgrund seiner anti-dramatischen, symmetrischen Zeitstruktur, so gewinnt die Kategorie des „Versuchs“ doch besonderes Gewicht erst bei den beiden anderen Stücken des Bandes, die 1929 in Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstanden sind.

*Der Lindberghflug*, ein Radiohörspiel Brechts mit Musik von Kurt Weill und Hindemith, dokumentiert die Ende der zwanziger Jahre virulenten Bemühungen um eine gattungsspezifische Dramaturgie und Komposition von Hörspielen bzw. von Hörspielmusik, bei welcher der Hörer als aktiver Partner in das Geschehen einbezogen werden sollte. Offenbar geht aus den erhaltenen Quellen nicht eindeutig hervor, aus welchen Gründen hier eine Gemeinschaftskomposition zweier Exponenten der jungen Generation der neuen Musik angestrebt und realisiert wurde. Mit Nachdruck ist indes hervorzuheben, daß es dem Herausgeber gelungen ist, hier erstmals die originale Fassung des *Lindberghflug* vollständig vorzulegen, wie sie 1929 in Baden-Baden aufgeführt worden ist (mit Ausnahme zweier verlorengangener Nummern, die jedoch zum Teil rekonstruiert werden konnten). Denn bisher war dieses „Stück“ nur in der Gestalt bekannt gewesen, in der es durch Weill, nachdem er die Hindemithschen Nummern selbst nachkomponiert und die eigenen uninstrumentiert hatte, als Kantate 1930 veröffentlicht worden war. Minuziös legt der Herausgeber dar, daß die nach Nummern aufgeteilten Partitur-Autographe Weills und Hindemiths zum Zweck der Aufführung zusammengebunden worden waren – sie enthalten auch Eintragungen Hermann Scherchens, der die ersten Aufführungen dirigierte –, wenig später jedoch wieder aus diesem Verbund herausgelöst und an verschiedenen Orten bis heute aufbewahrt wurden, so daß sie der Edition als primäre Quelle zugrundegelegt werden konnten. Wie sehr man auch bedauern mag, daß die Vertreter der Rechte Brechts heute noch keine Einwilligung zu einer öffentlichen Aufführung oder Sendung des *Lindberghflug* in seiner ursprünglichen Hörspielfas-

sung zu geben bereit sind, so wird man um so mehr die Tatsache begrüßen, daß das Werk nunmehr für die wissenschaftliche Forschung erschlossen ist (und im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe auch die Kompositionsanteile Weills erstmals in der Originalfassung veröffentlicht sind).

Der *Lindberghflug*, als „Heldenlied“ geschrieben in Bewunderung von Charles Lindbergh, dessen Bericht über seine Atlantik-Überfliegung 1927 in deutscher Übersetzung erschienen war, und das *Lehrstück*, in dem der Held als gestürzter ins Negative gewendet erscheint, stehen miteinander in engem Zusammenhang. Die erste Nummer des *Lehrstück*, der *bericht vom fliegen* für Chor, Orchester und Fernorchester, ist eine musikalisch völlig verschiedene Komposition fast desselben Textes, den Hindemith in der letzten (16.) Nummer des *Lindberghflug* – dem *bericht über das unerreichbare* für Chor a cappella – vertont hat. Brecht hat ein Jahr später, also 1930, das Wort vom „Unerreichbaren“ in das vom „Noch nicht Erreichten“ umgeändert – im Zuge seiner Wendung zum Kommunismus, wie früh schon, vom Herausgeber hervorgehoben, Karl Thieme erkannt und beschrieben hat. Daß die beiden Texte Brechts in dem ursprünglichen Wortlaut, in dem sie den Kompositionen zugrunde gelegt hatten, abgedruckt sind, stellt eine zusätzliche Bereicherung des Bandes dar.

Auch die Geschichte des *Lehrstück* ist gekennzeichnet durch die Trennung in einen „musikalischen“ Teil (mit Hindemiths Partiturdruk bei Schott von 1930) und einen „literarischen“ Teil (mit Brechts veränderter Textpublikation als *Badener Lehrstück vom Einverständnis* im zweiten Teil seiner *Versuche* von 1930), eine Trennung, die das Zerwürfnis der beiden Künstler spiegelt, das im Laufe des Jahres 1930 unvermeidbar geworden war. Zu Recht betont der Herausgeber den Fragmentcharakter, der dem *Lehrstück* eigen ist, und zwar nicht allein von seiten Brechts, sondern ebenso von seiten Hindemiths, der den Notentext – sein Vorwort von 1930 ist unmißverständlich – eher als Vorlage für eine (variable) Einrichtung für eine spezifische Aufführung denn als verpflichtende Vorschrift verstanden wissen wollte. Lassen sich mithin die Kriterien, die üblicherweise an die historisch-kritische Edition eines Werkes zu richten sind, nur mit Einschränkung auf das *Lehrstück* anwenden, so erwies sich andererseits gerade in diesem Fall die Quellen-

kritik als überaus kompliziert. Die Untersuchung des Partitur-Autographs hat ergeben, daß das Werk noch vor seiner „Uraufführung“ in Baden-Baden umgearbeitet und die berühmte „Clown“-Szene erst nachträglich komponiert worden ist. Und fraglos spiegeln die verschlungenen Quellenprobleme, wie Stephans faszinierende Kommentare zeigen, den experimentellen Charakter dieser „Szenischen Versuche“.

Als letzter hier anzuzeigender Band ist der von Kurt von Fischer herausgegebene Band 1 in der Reihe VI (Lieder) 1983 erschienen, der Hindemiths frühe Klavierlieder bis einschließlich der ersten Fassung des *Marienlebens* (1922/23) enthält. Dieser Band bietet nicht nur mannigfache Einsichten in den Weg, den Hindemith als Komponist in diesem wichtigen Gattungsbereich stilistisch durchmaß, sondern er bringt – und dies macht seinen besonderen Wert aus – mehrere Lieder bzw. Liedwerke überhaupt zum ersten Mal im Druck. Einzig die Opera 18 und 27 waren bereits verlegt worden. Da deren Bedeutung allgemein bekannt ist (wenngleich im Konzertrepertoire der Sängerinnen noch viel zu wenig berücksichtigt), sei hier der Akzent auf die erstmals publizierten Lieder gesetzt. Wohl zu Recht sind *Sieben Lieder für Sopran oder Tenor* aus den Jahren 1908/09, Kompositionen eines Dreizehnjährigen, in den Anhang verwiesen worden; es ist ein Jugendwerk, kompositionstechnisch zum Teil noch unbeholfen. Der Hauptteil wird eröffnet mit *Nähe des Geliebten* (Goethe), einem 1914 für einen Wettbewerb komponierten Gesang in stilistischer Nähe Hugo Wolfs. Es schließen sich an *Lustige Lieder in Aargauer Mundart* opus 5 (1914–1916), eine Folge von insgesamt sieben Liedern auf Texte in dieser Schweizer Mundart, die Hindemith während seiner häufigen Ferientaufenthalte im Hause von Dr. Gustav Weber in Aarau kennengelernt hatte. Die *Zwei Lieder für Alt und Klavier* von 1917, darunter eine erste Vertonung eines Gedichts von Else Lasker-Schüler (*Ich bin so allein*), sollten zeitweise mit den *Drei Hymnen von Walt Whitman*, die Hindemith 1919 komponierte, zu einem Werk vereinigt werden, doch sah der Komponist letztlich davon ab. Die Whitman-Hymnen zeigen, wie der Herausgeber (der diese Entwicklung im Blick auf Komposition und Literaturverständnis detailliert und kenntnisreich beschreibt) betont, eine beträchtliche und eigenständige Erweiterung des musikalisch-lyrischen Ausdrucksbe-

reichs. Ins Zentrum des Hindemithschen Expressionismus führen dann die acht *Lieder* opus 18 (nach Gedichten von Lasker-Schüler, Morgenstern, Trakl u. a.) aus dem Jahre 1920. Bereits wiederum von ihm weg, in Richtung auf einen religiösen Symbolismus, bewegt sich danach die als Hauptwerk betrachtete Komposition von Rilkes *Marienleben* opus 27, ein in der Tat zentrales und im Vergleich mit der Neufassung von 1948 vieldiskutiertes Werk, das freilich erst dann in seiner vollen Bedeutung für den Entwicklungsgang Hindemiths wird bewertet werden können, wenn die recht bald nach der Publikation der Erstfassung einsetzenden und sich über Jahre hin erstreckenden Revisionen, die in die Zweitfassung mündeten, im Detail bekannt sein werden. Daß nunmehr die Erstfassung philologisch musterergütig – und in einem eigenen Band – veröffentlicht ist, wird nicht allein von ihren zahlreichen Freunden begrüßt werden, sondern dereinst eine umfassende Würdigung dieses Werkkomplexes im Vergleich beider Fassungen erheblich erleichtern. Einleitung und Kritischer Bericht sind auch hier präzise und gewissenhaft erarbeitet, Skizzen (die bei Hindemith ein vergleichsweise geringes Gewicht besitzen, da eine Werkkonzeption sich bis zur Reinschrift in der Regel kaum verändert hat) sind in Faksimile-Reproduktion beigelegt, und der Notentwurf ist so sauber und übersichtlich gestaltet wie bei den andern Bänden dieser Edition.

(Dezember 1985)

Hermann Danuser

HARTMUT BRAUN. *Tänze und Gebrauchsmusik in Musizierhandschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Artland. Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg 1984. 186 S. (Materialien zur Volkskultur nordwestliches Niedersachsen. Heft 9.)*

Seit 1979 wird im Auftrag der Stiftung „Museumsdorf Cloppenburg“ die Schriftenreihe *Materialien zur Volkskultur des nordwestlichen Niedersachsens* herausgegeben, die jährlich ein- oder mehrmals erscheint und bereits in neun Heften zur Bau-, Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte vorliegt. In dieser verdienstvollen, von Helmut Ottenjann betreuten und herausgegebenen Reihe liegt nun die von Hartmut Braun besorgte Edition von Tanz- und Musizierhand-

schriften aus dem Artland vor, von neun kommentierten Manualien, die zum Gesellschafts- und Volkstanz Neuland erschließen.

Einmal mehr gelang es, Materialien vorzulegen, die das „noch immer weit verbreitete Zerrbild des schriftunkundigen Landmannes, der nur ‚Volkstracht‘ trägt, nur ‚Volkslieder‘ singt und hört, nur ‚Volkstänze‘ spielt und tanzt“ (Vorwort Ottenjann) zerstreuen helfen zugunsten einer differenzierter zu betrachtenden ländlichen Alltagskultur. Nicht nur orientierte sich die bäuerliche Oberschicht des Artlandes seit dem 18. Jahrhundert am modischen Standard des gehobenen Bürgertums, denn „bereits in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte Pastor Gerding für das Kirchspiel Menslage eine Lesegesellschaft gegründet“ (Ottenjann), man nahm auch am musikalisch-tänzerischen Usus der Stadtbevölkerung teil und erlernte etwa die neuesten Gesellschaftstänze von ausgewiesenen Tanzmeistern. So lebte von 1786 bis zu seinem Tode der „Marionettenspieler und Tanzmeister J. W. Heine“ im Artländischen Kirchspiel Badbergen und begründete eine schulmäßig betriebene Tanztradition, die durch die nachfolgenden Tanzlehrerfamilien bis zum heutigen Tag unter regem Zuspruch der Bevölkerung kontinuierlich fortgesetzt wurde.

Aus Johann Wilhelm Heines Feder stammen auch zwei der hier faksimiliert wiedergegebenen Manualien, die um 1797/98 aufgezeichnet wurden und 51 bzw. 39 damals gebräuchliche zweifarbige Bodenpläne zum herkömmlichen Gesellschaftstanz enthalten, vorwiegend Ecossais, Quadrilles, Kontratänze, Anglaises, Schottische oder Walzer. Sie haben sich zusammen mit Melodienotaten, einer Abschrift und den weiteren Handschriften für diverse Instrumente im Besitz der Badbergener Tanzlehrerfamilien als praktikable Gedächtnisstütze für Tänzer und Musiker erhalten. Den ländlichen Verhältnissen nicht zuletzt durch Vereinfachung der Touren und onomatopoeische Schreibweise, wie sie im Süddeutschen bisweilen in Zeitungsnotizen bspöttelt wurde, angepaßt, bilden diese Handschriften das Pendant etwa zu *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, das in Leipzig in den Jahren 1791 bis 1831 erschienen ist und unter anderem zum Nachvollzug gedachte Raumskizzen sowie Melodieaufzeichnungen zu den Modetänzen bot.

Leider gelang es dem Herausgeber Hartmut Braun im vorliegenden Falle nur zum Teil, den

bemerkenswerten Fund in einen notwendigen Kontext etwa zu oben genanntem Almanach zu stellen oder neuere Arbeiten über Gesellschaftstanz und die Geschichte des Tanzunterrichts zu berücksichtigen, die mehrfach Gegenstand etwa der tanzhistorischen Studien des Deutschen Bundesverbandes Tanz e. V. waren (Heft 7, 1982; Heft 9, 1984). Die überdies durch pädagogisierend vorgenommene Reihenfolgeveränderungen manipulierte Edition bedarf so gesehen über die dankenswerte Publikation wertvollen Bildmaterials im Einleitungsteil und Konkordanzlisten hinaus einer an der Brauchtumsgeschichte dieses Teils von Norddeutschland orientierten Aufarbeitung.

(Oktober 1985)

Gabriele Busch-Salmen

*MATTHIAS WECKMANN. Four Sacred Concertos. Ed. by Alexander SILBIGER. Madison: A-R Editions, Inc. (1984). XXX, 124 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume XLVI.)*

Aus dem nicht sehr zahlreich überlieferten Repertoire geistlicher Vokalkompositionen des Schütz-Schülers und Hamburger Jacobi-Organisten Matthias Weckmann legt Alexander Silbiger vier geistliche Konzerte vor, die sämtlich auf ein größtenteils autographes Manuskript aus der Lüneburger Ratsbücherei zurückgehen. Drei dieser Sätze (*Weine nicht, Zion spricht, Wie liegt die Stadt so wüste*) existieren bereits in Ausgaben von Max Seiffert aus dem Beginn des Jahrhunderts (*DDT* 6, *Organum* 1, 17, 19). Bisher unedierte war der Satz *Herr, wenn ich nur Dich habe*. Er ist in der Quelle völlig ausgestrichen und galt als unentzifferbar. Da die alten Ausgaben aufgrund zahlreicher Interpretationszusätze, Kürzungen und z. T. verfälschter Generalbaßaussetzung modernen Ansprüchen nicht mehr genügen können, bildet die hier zu besprechende Edition die erste wissenschaftliche Ausgabe dieser Stücke.

In einer umfangreichen Einleitung referiert Silbiger die Quellenlage und teilt darüber hinaus auch eigene Forschungsergebnisse mit. Es ist daher unerlässlich, auf dieses Vorwort näher einzugehen. Während der größte Teil des Manuskriptes eindeutig als Autograph identifiziert worden ist, stammen die ersten vierzehn Seiten

von einem bisher nicht bekannten zweiten Schreiber. Als mögliche Erklärung für diesen Sachverhalt stellt Silbiger die Vermutung auf, das Manuskript habe ursprünglich eine fünfte Komposition von Weckmann (möglicherweise die verschollene, wie die anderen Kompositionen ebenfalls im Jahre 1663 verfaßte Sterbemotette *In te Domine speravi*) enthalten. Bei der späteren Abtrennung dieses auf den letzten Seiten der Handschrift notierten Satzes seien auch die damit verbundenen ersten Seiten entfernt und später ergänzt worden. Ebenfalls unbekannt ist der Grund für die Ausstreichung der dritten Komposition. Es scheint jedoch sicher zu sein, daß das auf Seite 1 enthaltene Inhaltsverzeichnis sowie die Ausstreichungen auf den unbekanntem zweiten Schreiber zurückgehen.

Im Folgenden geht der Herausgeber ausführlich auf die vorliegenden Werke ein, analysiert die unterschiedlichen Satztypen der einzelnen Kompositionen und ordnet sie in ihren stilistisch-historischen Zusammenhang ein. So lassen die deklamatorischen und monodischen Passagen der Weckmannschen Concerti eindeutig die Anlehnung an Heinrich Schütz erkennen. Doch gehen die einzelnen Teile in ihrer Ausdehnung und Geschlossenheit sowie in der wachsenden Bedeutung der Instrumentalritornelle weit über das Vorbild des Lehrers hinaus und bilden somit ein Verbindungsglied zu den Kantaten von Buxtehude und seinen Zeitgenossen. Die herbe und oft kühne Harmonik steht ganz im Dienste der Expressivität und Textausdeutung.

Etwas fragwürdig erscheint der Versuch des Herausgebers, mit den Konzerten IV, II, I (unter Auslassung von Concerto III) einen von Weckmann geplanten Zyklus zu konstruieren. Ebenfalls z. T. bedenklich sind die „Notes on Performance“, besonders was die Abschnitte „Besetzung“, „Dynamik“, „Verzierungen“ und „Vibrato“ betrifft. Für einen stilsicheren Musiker sind sie überflüssig. Dem nicht mit dieser Art von Musik vertrauten Laien, für den sie offenbar gedacht sind, können sie jedoch in ihrer Kürze nur eine sehr geringe Hilfe bei der Erarbeitung einer angemessenen Interpretation bieten.

Editionsrichtlinien, ein ausführlicher Kritischer Bericht, eine Zusammenstellung der Texte mit englischer Übersetzung und Angaben über die Provenienz sowie zwei Faksimile-Seiten der zugrundeliegenden Quelle ergänzen den umfangreichen Textteil der Edition. Der Druck des

Notentextes ist übersichtlich und gut lesbar. Übertragung in moderne Schlüssel und eine hinzugefügte schlichte Generalbaßaussetzung machen diese fundierte wissenschaftliche Edition von reizvollen Kompositionen auch einem breiten Kreis von Musikliebhabern zugänglich. (November 1985) Gabriela Krombach

## Diskussion

*RISM und Giornovichi (Jarnovick)*  
Eine Antwort der Zentralredaktion des RISM

„Beide Vorlagen hätten bei RISM genannt sein müssen, sie sind dort aber unauffindbar“ ist in *Mf* 38, 1985, S. 281 zu lesen. Zitiertes Satz, in vorliegender und ähnlicher Form recht häufig geäußert, stellt einen nicht geringfügigen Vorwurf – „hätten sein müssen“ – an das Internationale Quellenlexikon der Musik dar; er darf nicht unwidersprochen bleiben.

Nach anfänglicher, teilweise sehr harter (mitunter nicht durchdachter) Kritik an den Bänden der Serie A/I des RISM in den Jahren 1972 und 1973 setzte sich die Erkenntnis durch, daß ein Projekt von derart großem Ausmaß weder fehlerfrei noch vollständig sein kann, daß es einem Spezialisten oftmals leicht ist, zusätzliche, in A/I nicht angeführte Fundorte bzw. auch nicht verzeichnete Drucke zu nennen. Es wurde eingesehen, daß die zugegebenenmaßen abgekürzte Dokumentation der Musikdrucke weitere Quellenforschung nicht ersetzt, die vorliegenden A/I-Bände aber sehr wohl Arbeiterleichterung und generelle Einstiegshilfe für jedwede weitergehende Spezialforschung bieten. Die Serie A/I des RISM ist aus der heutigen Musikforschung nicht mehr fortzudenken.

Das belegt bereits die einfache Statistik: In neun Bänden RISM A/I sind 78170 Drucke nachgewiesen; 7616 Komponistennamen wurden aufgenommen; zig-tausende (wer mag sie zählen) von Fundorten genannt. Allein diese Zahlen machen deutlich, daß Spezialforscher immer in der Lage sein werden, für einen(!) Komponisten weitere Konzerte nachzuweisen, oder herauszufinden, daß zwei Konzerte mit unterschiedlichen Musiktexten unter einer(!) RISM-Kennziffer zusammengefaßt worden sind.

Auch sollten Einleitungen genauer gelesen werden; in jener des ersten Bandes zu A/I ist deutlich dargelegt, daß die nach Kassel gemeldeten Musikdrucke viele nationale, nicht ohne weiteres interpretierbare Eigenheiten aufweisen, und daß ein beträchtliches Qualitätsgefälle von kompletten Titelaufnahmen mit vollständigem diplomatischem Titel, ungekürztem Impressum und der Aufzählung aller Stimmen bis zu willkürlich gewählten Kurztiteln, denen im ungünstigsten Fall noch nicht einmal ein Erscheinungsort beigelegt wurde, aufweisen.

Trotzdem sollte nicht von „untrüglichen Zeichen dafür, daß – bezogen auf die bibliographische Dokumentation – unüberwindliche Kommunikationsschwierigkeiten (. . . zwischen der Zentralredaktion, einzelnen Bearbeitern oder den RISM-Ländergruppen) bestanden haben müssen“ gesprochen werden. Die nicht hoch genug einzuschätzende bibliographische Arbeit und Mühe der ca. 30 aktiven RISM-Ländergruppen mit ihren über 100 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verdient (bei allen eingestandenen Mängeln) die Arroganz „hätten sein müssen“ keineswegs.

Noch im Jahr 1986 wird der erste Supplementband zur Serie A/I vorgelegt. Dieser Band enthält Addenda und Corrigenda zu den Buchstaben A bis F. Auch ein Band mit Korrekturen und Ergänzungen zu dem Komponisten Giornovichi wird erscheinen. Aber bereits vor der Herausgabe wissen wir, daß damit immer noch nicht „alle“ Einzeldrucke vor 1800 dieser betreffenden Komponisten nachgewiesen sein werden.

## Eingegangene Schriften

FRANK A. D'ACCONTE: *The History of a Baroque Opera. Alessandro Scarlatti's Gli equivoci nel sembianze*. New York: Pendragon Press (1985). 187 S., Notenbeisp. (Monographs in Musicology No. 3.)

NINO ALBAROSA/RENATO DI BENEDETTO/GIOVANNI MORELLI/ANTONIO POLIGNANO/ANGELO POMPILIO/MERCEDES VIALE FERRERO: *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*. Casalmorano: Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano o. J. 366 S., Abb., Notenbeisp.

Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes, Michel Serres, and Bernard Teyssède. Translated by Sharon KANACH. New York: Pendragon Press (1985). 133 S. (Aesthetics in Music No. 2.)

Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Hrsg. von Hans Conrad FISCHER. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1985. 248 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Suite III C-dur für Violoncello solo BWV 1009 für Violoncello und Klavier bearbeitet von Robert SCHUMANN. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Erstdruck. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1985). 26 S.

Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux. Bericht über das Symposium anlässlich des 58. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft 24.–29. Mai 1983 in Graz. Hrsg. von Johann TRUMMER und Rudolf FLOTZINGER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. 100 S.

Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays. Edited by Peter WILLIAMS. Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). XIV, 363 S., Notenbeisp.

Bach-Bibliographie. Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach (Bach-Jahrbuch 1905–1984). Mit einem Supplement und Register. Hrsg. von Christoph Wolff. Kassel: Merseburger 1985. 464 S. (Edition Merseburger 1199.)

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF 71. Jahrgang 1985. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1985). 194 S., Notenbeisp.

STEPHEN BANFIELD. Sensibility and English Song. Critical Studies of the Early 20th Century Teil 1 und 2. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). Teil 1: XII, 316 S., Notenbeisp. Teil 2: IX, S. 319–619, Notenbeisp.

ENNIO BASSI. 20 Anni di Festival Internazionale di Concerti per Organo ad Aosta. Aosta. Musumeci Editore (1985). 222 S., zahlreiche Abb.

Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR Magdeburg 12. bis 18. März 1981. Hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Ar-

beitskreis „Georg Philipp Telemann“ Magdeburg im Kulturbund der DDR. Redaktion: Günter FLEISCHHAUER, Wolf HOBHOHM, Walter SIEGMUND-SCHULTZE. Magdeburg 1983. Teil 1: 128 S., Teil 2: 120 S., Teil 3: 128 S.

Beiträge zur Gegenwartsmusik. Band I: Radiophonische Musik. Hrsg. von Günther BATAL, Günter KLEINEN, Dieter SALBERT. Celle: Moeck Verlag (1985). 138 S. (Edition Moeck Nr. 4031.)

Alban Berg 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek 23. Mai bis 20. Oktober 1985. Wien. Österreichische Nationalbibliothek in Zusammenarbeit mit der Universal Edition 1985.

JENS BLAUERT. Räumliches Hören. Nachschrift. Neue Ergebnisse und Trends seit 1972. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1985. 118 S., 41 Abb.

ERNST BLOCH. Essays on the philosophy of music. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). 250 S.

GEORG BÖHM. Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1985). 63 S.

BEATRIX BORCHARD. Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim–Basel. Beltz Verlag 1985. 351 S. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 4.)

Johannes Brahms und seine Freunde. Werke für Klavier von J. Brahms, M. Bruch, O. Dessoff, A. Dietrich, K. G. P. Grädener, J. O. Grimm, H. und E. von Herzogenberg, J. Joachim, Th. Kirchner, E. Rudorff, R. und Cl. Schumann. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1983). 130 S. (Edition Breitkopf 8303.)

FRANCESCO BUSSI. Il canto liturgico nel Medioevo Piacentino attraverso la tradizione manoscritta. Storia di Piacenza. Vol. 2. Dal Vescovo Conte alla Signoria. Piacenza 1985.

The Cambridge Music Guide. Edited by Stanley SADIE with Alison LATHAM. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). 544 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

MOSCO CARNER. Giacomo Puccini. Tosca. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). 165 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

LOUIS COUPERIN: Pièces de Clavecin. Publiées par Paul BRUNOLD. Nouvelle révision par Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco. Éditions de L'Oiseau-Lyre (1985). 224 S.

ALFONS MICHAEL DAUER: Tradition Afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz. 2 Bände. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 240 und 204 S. (Beiträge zur Jazzforschung 7.)

Félicien David 1810–1876. A. Composer and a Cause. Hrsg. von Dorothy Veinus HAGAN. Syracuse, New York: Syracuse University Press 1985. X, 239 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG DÖMLING: Franz Liszt und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 336 S., Abb. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

PETER DORMANN: Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner Mit thematischem Katalog der Werke. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1985. 480 S. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 6.)

ALBRECHT DÜMLING: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler Verlag (1985). 736 S., Notenbeisp., Abb.

Edison-Zylinder Bild- und Tonträger-Verzeichnisse, hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv Nr 16. Zusammenge stellt und bearbeitet von Susanne GROSSMANN-VENDREY, Klaus STOESEL, Elisabeth VOGT, Wilfried ZAHN. Frankfurt am Main: Deutsches Rundfunkarchiv 1985. XLV, 308 S.

edition MGG. Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen. Band 2: Die Messe. Mit einer Einleitung von Walter BLANKENBURG und weiterführender Literatur von Peter TENHAEF. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel – Basel – London: Bärenreiter-Verlag (1985). 534 S., Notenbeisp.

PAOLO FABBRI: Monteverdi. Torino: Edizioni di Torino 1985. IX, 460 S.

KARL GUSTAV FELLERER: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 239 S.

RUDOLF FLOTZINGER: Fux-Studien. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 109 S., Notenbeisp. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.)

HERMANN FORSCHNER: Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph

Kochs. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1984. 289 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikforschung. Band 13.)

F. ALBERTO GALLO: Music of the Middle Ages II. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). XIV, 159 S.

CLEMENS VON GLEICH: Haags Gemeentemuseum. Over het ontstaan van de Muziekafdeling. Portret van de verzameling-Scheurleer. Den Haag: Haags Gemeentemuseum 1985. 44 S.

PHILIP GOSSETT: Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti. Oxford: Clarendon Press 1985. XI, 183 S., Notenbeisp.

RENATE GRASBERGER: Bruckner-Bibliographie (bis 1974). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 296 S. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 4.)

FRANK GREENE: Composers on Record. An Index to Biographical Information on 14.000 Composers. Metuchen, N. J. – London: The Scarecrow Press, Inc. 1985. 604 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759): Haec est Regina Virginum. Antiphon für Sopran, Streicher und Basso continuo. Hrsg. von Roberte GORINI. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1985). 7 S. (Edition Breitkopf Nr. 8422.)

GEORG FRIEDRICH HANDEL: The Roman Vespers of 1707. Edited by Ian CHEVERTON, Robert COURT, Robin STOWELL. Edition supervised by H. C. Robbins LANDON. Cardiff: University College Cardiff Press 1985. X, 254 S.

MALOU HAINE: Les Facteurs d'Instruments de Musique à Paris au XIXe Siècle. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles (1985). 472 S. (Faculté de Philosophie et Lettres XCIV.)

ALICE M. HANSON: Musical life in Biedermeier Vienna. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). XI, 241 S.

FRIEDEMANN HELLWIG: Atlas der Profile. An Tasteninstrumenten vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt: Verlag Erwin Bochinsky (1985). 175 S. (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum. Band 1.)

THEO HIRSBRUNNER: Pierre Boulez und sein Werk. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 244 S., 28 Abb., Notenbeisp.

B. HUYS: Peter Benoits Religieuze Muziek en zijn Betrekkingen met de Sint-Goedelekathedraal te Brussel tot Omstreeks 1865. Overdruk uit Academiae Analecta. Brussel: Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 45/1984, Nr. 2.

CHRISTIAN KADEN: Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1985). 475 S., 32 Abb.

JOŽA KARAS: Music in Terezín 1941–1945. New York: Beaufort Books publishers in association with Pendragon Press (1985). 223 S., Abb.

INGRID KAUSLER/HELMUT KAUSLER: Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1985). 297 S., Notenbeisp.

HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ: Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch. Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628. Hrsg. von Annerose KRAUSE-MANN. Leipzig: Heinz Krause-Graumnitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR 1985. 563 S.

Ligeti, a cura di Enzo RESTAGNO. Torino: Edizioni di Torino 1985. XI, 265 S.

ANATOLIJ LUNACARSKIJ: Musik und Revolution. Schriften zur Musik. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1985. 316 S., 22 Abb.

DESMOND MARK: John H. Mueller – Ein Pionier der Musiksoziologie. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1985. 106 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft, Heft 19.)

ANTONIO MAZZEO: I tre „Senesini“ musici ed altri cantanti evirati senesi. o. O. u. J. 53 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Early Works for Piano. Edited by R. Larry TODD. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). X, 49 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Early Works for Violin and Piano. Piano Part. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). VIII, 15 S.

JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL: Band II. Chorbearbeitungen: Orgelwerke. Hrsg. von Rüdiger

WILHELM. Innsbruck – Neu-Rum: Musikverlag Helbling (1985). 40 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 2: Mesopotamien. Hrsg. von Subhi Anwar RASHID. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1984). 182 S., zahlreiche Abb.

Musikpädagogische Forschung. Band 6: Umgang mit Musik. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Hans Günther BASTIAN. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 285 S., Abb., Tab.

HUBERTI NAICH: Opera Omnia. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag 1983. LVII, 197 S. (Corpus Mensurabilis Musicae 94.)

FIAMMA NICOLodi. Musica e musicisti nel ventennio fascista. Fiesole: Discanto Edizioni 1984. 488 S.

JAN NOVÁK: Cantica Latina. Poetarum veterum novorumque carmina ad cantum cum clavibus modis instruxit. München – Zürich. Artemis Verlag (1985). 107 S.

Œuvres Complètes de FRANÇOIS COUPERIN V. Musique Vocale – 2. Leçons de Ténèbres Élévations et Motets Divers. Publiés par Paul BRUNOLD et revus d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1985). 181 S.

Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel – Basel – London. Bärenreiter (1985). 188 S.

KLAUS OSSE: Violine. Klangwerkzeug und Kunstgegenstand. Ein Leitfaden für Spieler und Liebhaber von Streichinstrumenten. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1985). 178 S., Abb.

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXIV: The Works of JOHANNES CICONIA. Edited by Margaret BENT and Anne HALLMARK. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre 1985. XIX, 230 S.

GIOACCHINO ROSSINI: Quelques Riens pour Album. A cura di Marvin TARTAK. Pesaro: Fondazione Rossini 1982. 223 S. (Edizione Critica delle Opere di Gioacchino Rossini, Sezione Settima, Pêchés de Viellesse, Volume 7.)

DOMENICO SCARLATTI: La Dirindina. Partitur. Hrsg. von Girolamo GIGLI. Milano: Ricordi (1985). XXXII, 148 S.

MANFRED HERMANN SCHMID: Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1981. 368 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 33.)

ELISABETH SCHMIEDECKE: Günter Raphaels Chormusik. Versuch einer kritischen Wertung. Kassel: Merseburger 1985. 345 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 137.)

Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik. Walter Gieseler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf KLINKHAMMER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1985). 274 S.

Seite *Variazioni a Luigi Rognoni, musiche e studi dei discepoli palermitani*. Palermo: S. F. Flaccovio, Editore 1985. 183 S.

CHRISTIAN STRAUSS: Kausale Musiktherapie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1985). 189 S., Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 102.)

RICHARD STRAUSS: Der Rosenkavalier. Vollständiger Text, Notenbeispiele, Kommentar. Originalausgabe. Zweite, überarbeitete Auflage. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schotts' Söhne (1985). 428 S.

REINHARD STROHM: Essays on Handel and Italian opera. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). X, 303 S., Notenbeisp.

REINHARD STROHM: Music in Late Medieval Bruges. Oxford: Clarendon Press 1985. 273 S., Notenbeisp.

Studien zur Italienischen Musikgeschichte XIV Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Sabine HENZE-DÖHRING und Wolfgang WITZENMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 204 S. (Analecta Musicologica. Band 23.)

## Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Eric WERNER, New York, am 1. August 1986 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Hellmut FEDERHOFER, Mainz, am 6. August 1986 zum 75. Geburtstag,

Dr. Werner SCHWARZ, Nebel auf Amrum, am 21. August 1986 zum 80. Geburtstag,

Frau Prof. Dr. Anna Amalie ABERT, Kiel, am 19. September 1986 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Dragotin CVETKO, Ljubljana, am 19. September 1986 zum 75. Geburtstag.

\*

Für seine Beiträge zur italienischen und österreichischen Musikgeschichte wurde Prof. Dr. Warren KIRKENDALE, Regensburg, am 2. Juni die Doktorwürde *honoris causa* und die Theresienmedaille der 1361 gegründeten Universität Pavia verliehen, die ihm 1982 einen Lehrstuhl angeboten hatte. Während der Feier in Cremona gab Prof. Dr. Raffaello Monterosso, Direktor der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, eine lateinische *laudatio*; Prof. Kirkendale hielt dann einen Vortrag über *Francesco Rasi, prima protagonista dell'Orfeo di Monteverdi*. Nach Willi Apel ist Kirkendale der zweite Musikwissenschaftler, der die Ehrendoktorwürde von einer italeinischen Universität erhält.

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER hat den Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft (C 4) an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland – Abt. Köln – angenommen.

Privatdozent Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Freiburg i. Br., hat einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M. erhalten.

Heribert ESSER, Generalmusikdirektor des Staatstheaters Braunschweig, wurde von der University of Adelaide, Südastralien, auf den Elder Chair of Music berufen. Er wird sein neues Amt am 1. August 1987 antreten und damit die Direktion des gesamten Musikdepartements der Universität übernehmen.

\*

Die Internationale Albrechtsberger-Gesellschaft Klosterneuburg veranstaltet vom 2. bis 5. Oktober 1986 in Klosterneuburg unter Leitung von Univ. Doz. Dr. Theophil Antonicek, Wien, das I. Internationale Albrechtsberger-Symposium. Namhafte Experten aus dem In- und Ausland werden Forschungsergebnisse zum Leben und Wirken und zur Bedeutung Johann Georg Albrechtsbergers vorlegen. Adresse: A-3400 Klosterneuburg, Rathaus, Rathausplatz 1.

Die Gesellschaft für Musikpädagogik e.V. (Bundesgeschäftsstelle Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg 1) veranstaltet am 24. und 25. Oktober 1986 in der Pädagogischen Hochschule Flensburg ein Symposium über das Thema *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung*.

Das Zentralinstitut für Mozart-Forschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg führt

vom 28. bis 31. Mai 1987 in Salzburg eine Wissenschaftliche Tagung durch, bei der in vier Symposia und drei öffentlichen Vorträgen folgende Themen behandelt werden sollen: *Johann Michael Haydn (1737–1806)*, *Mozarts Hornkonzerte*, *Leopold Mozart (1719–1787)*, „*Don Giovanni*“ Prag 1787 – Wien 1788–1987. Schriftliche Anfragen und Anmeldungen an: Tagung 1987 c/o Internationale Stiftung Mozarteum, Postfach 34, A-5024 Salzburg.

\*

Am 2. April 1986 wurde auf Initiative von Prof. Dr. Warren Kirkendale, Universität Regensburg, am Palazzo Bonelli-Valentini in Rom, dem heutigen Sitz der römischen Präfektur und Landesregierung, eine Gedenktafel zur Erinnerung an den längeren Aufenthalt von G. F. Händel in diesem Palast als Gast des Marchese Francesco Ruspoli angebracht. Sie wurde in Gegenwart der deutschen und britischen Botschafter von Frau Prof. Dr. Ursula Kirkendale enthüllt, die Händels umfangreiche Tätigkeit für Ruspoli rekonstruiert hat (*JAMS* 1967). Ansprachen hielten der Präsident der Landesregierung, der Präfekt, der Präsident der Società Italiana di Musicologia Prof. Dr. Nino Albarosa und der Prinz Sforza Ruspoli. Drei Händelsche Kantaten wurden von Donatella Ramini an ihrem Entstehungsort wieder gesungen.

Die Bayerische Staatsbibliothek, die den musikalischen Nachlaß des Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) verwahrt, konnte aus Privatbesitz zwei bisher unbekannte Sonaten Hartmanns für Solovioline aus dem Jahr 1927 erwerben. Die beiden jeweils fünfsätzigen, technisch sehr anspruchsvollen Sonaten sind die frühesten erhaltenen Kompositionen des geborenen Münchners. Viele Stileigentümlichkeiten wie die

rhythmische Vitalität oder auch der große Atem der langsamen Sätze in den späteren Werken treten bereits deutlich in Erscheinung. Da das Schaffen Hartmanns überwiegend Werke für große Instrumentalbesetzung umfaßt, ist die Wiederentdeckung der beiden Violin-Solosonaten von besonderem Interesse.

Beim Forschungsunternehmen *Geschichte der Cappella Sistina* am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg ist zum 1. Januar 1987 die Stelle eines Wissenschaftlichen Mitarbeiters nach BAT IIa (Bezahlung nach BAT III) für zunächst 15 Monate (Verlängerung ist vorgesehen) zu besetzen. Der Mitarbeiter muß ein abgeschlossenes Studium (Magister oder Promotion) nachweisen und sollte Erfahrungen in der Arbeit mit musikgeschichtlichen Quellen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit haben. Bewerbungen sind an den Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg zu richten.

Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität – GH – Paderborn wurde im November 1985 mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft eine Forschungsstelle eingerichtet, die unter der Leitung von Prof. Dr. Detlef Altenburg eine neue kritische Gesamtausgabe der Schriften von Franz Liszt vorbereitet. Im Gegensatz zu der Ausgabe von Ramann sollen alle unter dem Namen Liszts publizierten Texte zugänglich gemacht, die zahlreichen Fassungen der einzelnen Schriften berücksichtigt und nach Möglichkeit alle verfügbaren Manuskripte erfaßt werden. Hinweise, insbesondere zu in öffentlichen Bibliotheken, Archiven und in Privatbesitz befindlichen Manuskripten Liszts werden erbeten an folgende Anschrift: Liszt-Forschungsstelle, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität – GH – Paderborn, Allee 20, D-4930 Detmold.