

Von der Sequenz zum Strophened

Eine neue Sequenzenmelodie „archaischen“ Stiles¹

VON BRUNO STÄBLEIN, REGENSBURG

Der Sachverhalt, der dem hier zu behandelnden Einzelfall zugrunde liegt, ist folgender:

I. Bereits vor über einem halben Jahrhundert hat als erster der Mittellateiner Paul von Winterfeld^{1a} eine kleine Gruppe von fünf lateinischen Sequenzen zusammengestellt, die sich in mehrfacher Beziehung von der klassischen liturgischen abheben, wie sie in einigen wenigen Beispielen schon vor Notker nachweisbar, dann aber der feste Typ bei diesem Dichter und im sonstigen Sequenzschaffen ist. In unserem Zusammenhang handelt es sich um folgende zwei differenzierende Erscheinungen:

1. Die einzelnen auf die gleiche Melodie zu singenden Versiculi treten bisweilen nicht nur gedoppelt, sondern bis zu viermal (und noch öfter) auf, was zwar auch im klassischen Notkerstil, aber mehr gelegentlich, nicht eigentlich als entscheidendes Stilmerkmal vorkommt; 2. eine bestimmte Folge solcher Doppel- (oder mehr) Versikel, also A(= aa), B(= bb oder bbbb), wird im Großaufbau des Stückes wiederholt (doppelter oder mehrfacher Kursus), z. B. ||: A(aa) B(bb) C(cccc); ACD(dddd) :|| A(aa); dies der Aufbau des gleich zu nennenden „Rex caeli“. Die genannten beiden Eigenheiten nähern diese sogenannte „archaische“ Sequenz mehr dem späteren Leich oder Lai. Nach Winterfeld wären diese Sequenzen um 880 entstanden. Dieser Winterfeldschen Gruppe fügte nun Handschin² ein sechstes Beispiel mit denselben beiden Merkmalen an. Ja, sein Beitrag ist der bis jetzt wertvollste, da er aus der Hs. Bamberg Staatl. Bibliothek Var. I (64—65) die Melodie mitteilt, nachdem sich zu den Winterfeldschen Beispielen bisher noch keine einwandfrei lesbare hat finden lassen. Auch dieses „Rex caeli“ reicht in die Zeit der Anfänge Notkers zurück (nach Handschin wäre der terminus ante quem 867; Notker, der von etwa 840 bis 912 lebte, hat seinen Sequenzenerstling um 860 geschaffen, 871 lag schon eine Anzahl in St. Gallen gesungener Stücke, genug für eine Sammlung, vor, aber erst 884 hat er für den Kanzler Liutward sein Repertoire zusammengestellt³). Dem systematischen Suchen Spankes ist es dann gelungen, zwei weitere lateinische Sequenzen des „archaischen“ Typs dazu zu finden⁴. Uns interessiert hier nur die

¹ (Erweitertes) Referat auf dem „Congresso Internazionale di Musica — Mediterranea“ vom 26.—30. 6. 54 in Palermo.

^{1a} Zeitschrift für deutsches Altertum . . . 45, 1901, 133 ff.

² ZfMw 12, 1929/30, 11 ff.

³ Wolfram von den Steinen, Notker der Dichter und seine geistige Welt, Darstellungsband 162, Bern 1948.

⁴ Studi medievali, Nuova Serie 4, 1931, 306—315; weitere Arbeiten Spankes zum vorliegenden Problem: Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen, Zeitschrift für romanische Philologie 51, 1931, 309 ff.; Zur Geschichte der lateinischen nichtliturgischen Sequenz, Speculum 7, 1932, 367 ff.; Rhythmen- und Sequenzstudien, Studi medievali, Nuova Serie 4, 1931, 286 ff.; Sequenz und Lai, ebenda 11, 1933 12—68; Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum . . . 71, 1934, 1 ff.

3. *Ac mortalis vitae lapsus* A*
antea
pretioso / consecrasti / тыганиотим
sub duello martyrio.
4. *Hinc adeptus domini* y }
sacra contubernia y }
splendorum angelorum x } B¹
ductus es ad agmina; y }
illi tecum incorruptis x }
potiuntur praemiis y }
ac congaudent tibi laeti x }
triumphantes proeliis. y }
- 5a. *Hinc orantes conprecamur* A*
cominus:
condescende / nostrae vitae / medicando
scelerum cicatricibus,
- 5b. *Ut deo nostro tibi que,* A*
famulo
suo, cantu / expiato / modulis que
famulemur / innocuis.
6. *Castam sere voluntatem,* x }
pudica praecordia, y }
membra da sanitatem x } B
et vegeta viscera; y }
post occasum huius vitae x }
colloca y^v }
caeli aureis in templis⁶; z }
7. *Nec digneris pati laetum* A*
famulos
subiisse / Phlegetontis / ac Averni
detrimenta sulphurea,
8. *Qui tibi hic canimus* y }
laeta fide cantica y }
et votorum pangimus y } B²
sedula praecordia y }
ortu lucis fulgidae y }
vespere, meridie, y }
qui te semper laude dignum x }
conlaudemus carmine, y }
- 9a. *Laeto vultu de supernis* A*
siderum
nos tuere / et defende / ac conserva
venustis habitaculis.
- 9b. *Interventu, sancte, tuo* A*
niteat
laetabundo / corde semper / illustrata
mentis nostrae devotio

⁶ So emendiert auch Spanke 314.

9c. *Nosque labe emundatos* A*
 criminiunum
regis regum / fac post mortem temporalem
 praesentari conspectibus.

*

II. Es läßt sich aber nicht nur aus dem Text allein diese Ordnung ableiten. Weit wesentlicher ist die Bestätigung dieser Einteilung durch die *Melodie*. Sie ist nur — abgesehen von einer später zu besprechenden, vorläufig noch nicht beweiskräftigen Ausnahme — zu einem „*versus*“ genannten Gedicht des oberitalienischen, außerordentlich form- und sprachgewandten Dichters Petrus Damiani (1006—1072) erhalten. Diesen Text, „*Caelum terra pontus aethra*“, zu Ehren des spanischen Märtyrers Vincentius hat als erster Costantino Gaetani 1606 in seiner Gesamtausgabe der opera Petri Damiani veröffentlicht. Aus ihr, die eineinhalb Jahrhunderte immer wieder aufgelegt wurde, hat u. a. auch Migne geschöpft⁷. Hieraus entnahm ihn dann Drevès für seine Ausgabe der hymnologischen Dichtungen des Petrus Damiani in Band 48 der *Analecta hymnica* (Nr. 73) mit einer Neuordnung der reichlich willkürlichen Gliederung bei Gaetani. Aber auch diese Fassung, bei der außerdem ein Vers (6. 13) unter den Tisch fiel, kann nicht befriedigen. Inzwischen hat Bannister in der Hs. Vat. lat. 3797 die Quelle wieder entdeckt, die Gaetani vorgelegen hatte⁸. Auf die gewisse Identität des Gedichtes Damianis mit der Sequenz „*Dulce melos*“ hat schon Spanke hingewiesen⁹, ohne in der Melodie-Frage mehr als einen Zweifel über die Gleichheit zu äußern. Die Melodie steht auf Blatt 372 in italienischen Neumen mit klarer Diastematie und Schlüssel¹⁰. Das Entscheidende für die Formgebung ist, daß nur ein Teil des Gesamtgedichtes mit Text und Melodie gegeben ist, nämlich die erste Strophe. Um es gleich kurz zu sagen: das Gedicht Damianis besteht aus sechs vollkommen gleich gebauten Strophen, von denen die fehlenden natürlich auf die Melodie der ersten zu singen sind. Und zwar sind es von „*Dulce carmen*“ die „Strophen“ 1a, 1b, 2 und 3 oder A A* B A*, also eine der häufigsten überhaupt vorkommenden Formgebungen: zwei Stollen, ein Zu-Gesang (um den die musikalische Funktion des Mittelteils geradezu ins Gegenteil verkehrenden Begriff „Abgesang“ zu vermeiden) und die Wiederholung des Stollens. Hier die Melodie zur 1. Strophe und darunter der entsprechende Teil des „*Dulce carmen*“. Anschließend der Rest des „*Dulce carmen*“, wobei für x und y stets die gleiche melodische Halbzeile angenommen ist, ohne Gewähr für absolute Richtigkeit.

⁷ Patr. lat. 145, col. 947—949.

⁸ Vornotiz in *Rassegna Gregoriana* 8, 1909, 262 ff. Das von Bannister für die *Anal. hymn.* 51, S. 238/9 zusammengestellte Inhaltsverzeichnis hat André Wilmart in seinem Aufsatz in der *Revue Bénédictine* 41, 1929, 342—57, berichtigt, woraus es Moberg. Die liturgischen Hymnen in Schweden. I, 195—6, Kopenhagen 1942 übernommen hat; dort auch S. 194 ein Facsimile von Blatt 373 der italienischen Hs.

⁹ *Zeitschrift für deutsches Altertum* . . . 71, 1934, 3/4 und *Studi medievali* N. S. 11, 1938, 28².

¹⁰ Im demnächst erscheinenden ersten Band (Hymnen) der „*Monumenta Monodica Medii Aevi*“ ist es Mel. 793; die übrigen Gedichte des Petrus Damiani (von Blatt 372—375v) sind die Mel. 788 bis 797, ferner 10 u. 72.

A und A*

1. Strophe des Strophenliedes
 „Caelum terra“ (Petrus Damiani)
 2. Hälfte des 11. Jh.

1. {Cae-lum, ter-ra, | pon-tus, ae-thra, |
 qui le-o-nis | ru-gi-en-tis |

„Strophen“ 1-3 der Sequenz
 „Dulce carmen“ (9. Jh.)

1a. Dul-ce car-men et me-lo-dum |
 1b. Ni-hil di-gnum no-stra va-lent, |

2^{tes} mal: DC EE E EE

Lied: { pa - ri - ter | e - le - men - ta | cun - cta pro - munt |
 ra - bi - em | per ro - bu - stum | bel - la - to - rem, |

Sequ: ca - ni - mus | ec - ce ti - bi, | o be - a - te |
 o - pti - me, | com - pen - sa - re | ser - vi - tu - tis |

A. A*

Lied: { tri - um - pha - lem | sum - mi re - gis glo - ri - am, |
 mox vi - cto - rem | con - cul - ca - vit Vin - cen - ti - um. |

Sequ: mar - tyr Chri - sti, | can - di - da - te Mau - ri - ti. |
 et ho - no - ris | cor - da tu - is ob - se - qui - is. |

B x y

Lied: { Il - le nem - pe Da - ci - a - ni | spre - vit |
 tru - ces mi - nas et fu - ro - rem | ceu su -
 vin - cla, fla - gra, car - ce - ra - les | te - ne -

Sequ: { Nem - pe car - nem no - strae quon - dam | pos - si -
 mor - tis le - gi - bus sub - a - ctam | et tel -
 me - ri - to - rum san - cti - ta - te | cul - mi -

I. II. III.
 a h y* z

Lied: { i - ram ju - di - cis, bras; | i - psae pla - gae vul -
 sur - ros cu - li - cis, |

Sequ: dens con - si - mi - lem na | cae - li cel - sa scan -

A*

Lied: ne ran tur, | mor - tes mor - ti - bus ad - dun - tur, |
 Sequ: di - di - sti | 3. ac mor - ta - lis vi - tae la - psus |

Lied: sed do mus / su pra fir - mam / fi - xa pe - tram /
 Sequ: an - te - a / pre - ti - o - so / con - se - cra - sti /

Lied: ne - quit ster - ni / vi ven - to - rum vel flu - mi - num.
 Sequ: ty - ran - no - rum / sub du - el - lo mar - ty - ri - o.
 (die weiteren Strophen 2-6 siehe unten)

B¹ Fortsetzung der Sequenz:

4. { Hinc ad - e - ptus do - mi - ni /
 sa - cra con - tu - ber - ni - a / } { splen - di - do - rum an - ge - lo - rum /
 il - li te - cum in - cor - ru - ptis /
 ac con - gau - dent ti - bi lae - ti /

du - ctus es ad a - gmi - na } 5a. Hinc o - ran - tes con - pre - ca - mur
 po - ti - un - tur prae - mi - is } 5b. Ut de - o no - stro ti - bi - que,
 tri - um - phan - tes proe - li - is.)

co - mi - nus / con - de - scen - de / no - strae vi - tae /
 fa - mu - lo / su - o, can - to / ex - pi - a - to /

me - di - can - do / sce - le - rum ci - ca - tri - ci - bus,
 mo - du - lis - quel fa - mu - le - mur in - no - cu - is.

6. { Ca - stam se - re vo - lun - ta - tem, / pu - di - ca prae - cor - di - a,
 mem - bro - rum da - sa - ni - ta - tem / et ve - ge - ta vis - ce - ra;
 post oc - ca - sum hu - jus vi - tae / col - lo -

+) Hier könnte man mit mehr Recht eine andere melodische Wendung vermuten.

III.
y* z

ca | cae - li au - re - is in tem - plis; |

A*

7. nec di - gne - ris pa - ti lae - tum | fa - mu - los | sub - i - is - se |

Phle - ge - ton - tis | ac A - ver - ni | de - tri - men - ta sul - phu - re - a,

B² y (?) x

8. qui ti - bi hic ca - ni - mus | qui te sem - per lau - de di - gnum |
 lae - ta fi - de can - ti - ca |
 et vo - to - rum pan - gi - mus |
 se - du - la prae - co - ni - a |
 cr - tu lu - cis ful - gi - dae |
 ves - pe - re, me - ri - di - e, |

y A*

con - lau - de - mus car - mi - ne, 9a. lae - to vul - tu de su - per - nis |
 9b. In - ter - ven - tu, san - cte, tu - o |
 9c. nos - que la - be e - mun - da - tos |

si - de - rum | nos tu - e - re | et de - fen - de |
 ni - te - at | lae - ta - bun - dol cor - de sem - per |
 cri - mi - num | re - gis re - gum | fac post mor - tem |

ac con - ser - va | ve - nu - stis ha - bi - ta - cu - lis.
 il - lu - stra - ta | men - tis no - strae de - vo - ti - o.
 tem - po - ra - lem | prae - sen - ta - ri con - spe - cti - bus.

+) Hier könnte man mit mehr Recht eine andere melodische Wendung vermuten.

Strophen 2 bis 6 von „Caelum terra“ des Petrus Damiani:

2. *Fame corpus maceratum
cernitur
velut epulis nutritum / sumptuosus
ac cibis regalibus.*
- Angelorum quippe cibus
reficit
ventrem mentis / se quaerentis, / quae nil
praeter deum vel esurit. [sirit]*
- Saevit, fremet, efferatur
mox cruenta bestia,
feruet, frendet, movet cuncta
tormentorum genera,
ferrum, ignes, eculium,
fistulas,
torquet, torret et compages*
- Dividit articulorum,
imprimit
ignitarum / laminarum / sectis membris
caecus furor cauterium.*
3. *Christi miles premit vires
viribus
cordis igne / carnis ignes / extinguebat
sancto plenus spiritu.*
- Caesus flagris, fessus plagis
jubilat,
desides horret tortores, / solum timet
levitatem carnificum.*
- Bella fremunt, hostes caedunt,
haec est lex victoriae;
pugna surgit, palma crescit
et corona gloriae¹¹;
clarus Christi triumphator
curiam
summi caeli purpuratus*
- Introivit, comitatus
niveo
splendorum / angelorum / dulce car-
modulante collegio. [men (NB!)]*
4. *Mox in latos corpus agros
jacitur
insepultum, / pavent canes / tremunt
proprius accedere; [aves]*
- Dives arvum fert thesaurum
nobilem,
non praedones / non latrones / ut occul-
valent illud effodere. [tent]*
- Nam vesanus Dacianus
sunt hunc herunculo
velut in paricidalium
reum claudat culeo;
in marinis jubet mergi
fluctibus;
nequit pontus sacrum pondus*
- Cohibere, sed ad litus
caelitus
gubernatum / deportatur / et festinos
praevenit felix remiges.*
5. *Nunc serenum, victor caelum
introis,
o beate, / coronate / post triumphum,
martyr invictissime.*
- In aeterni luce regni
radians
lapis vivus / clarum sidus, / cum ignitis
angelorum agminibus.*
- Post sudorem et laborem,
post peractum stadium
tribuente justo rege
fers promissum bravium
trabeatus stola candi-
dissima,
solis ardor, lunae candor*
- Tuae cedunt claritati,
omnia
superantur, / quae mirandum / sui prae-
in hoc orbe spectaculum. [bent]*

¹¹ So statt „coronae gloria“ des Reimes wegen.

- | | |
|---|---|
| <p>6. <i>Rector caeli, nate dei,</i> <i>petimus,</i> <i>leva mersos, / solve nexos / magni sancti</i> <i>meritis Vincentii.</i></p> <p><i>Ти, quos multae premunt culpae,</i> <i>suscita,</i> <i>fige nostra / sursum corda, / quo amemus</i> <i>nihil praeter caelestia.</i></p> <p><i>Da terrenis in extremis</i> <i>caeli celsa scandere,</i></p> | <p><i>quos misertus redemisti</i> <i>pretioso sanguine,</i> <i>qui per aevum jura rerum</i> <i>ordinas,</i> <i>rex immensus et aeternus,</i></p> <p><i>Cujus nutum cuncta tremunt</i> <i>condita,</i> <i>qui cum patre / spirituque / sancto regnas</i> <i>infinita per saecula.</i></p> |
|---|---|

Die durch die Melodie gegebene Gliederung wird auch von den mannigfachen Beziehungen herstellenden Reimen bzw. Assonanzen, wie man sieht, bestätigt. Es ist ein gern verwendetes methodisches Mittel, aus der Gleichheit zweier textlicher Bauformen, besonders von verzwickteren, auf die Gleichheit der Melodien zu schließen. In unserem Falle wird eine solche, durchaus nicht immer schlüssige Folgerung aber durch ein Zweifaches unterstützt. Wie schon Spanke¹² bemerkt hat, findet sich in der Tegernseer Hs. München, Bayer. Staatsbibl. Clm 19417 auf dem recto und verso des vorderen Schutzblattes das „*Dulce carmen*“ mit Neumen. Er gibt (wohl auf Grund seiner Anfrage in München) als Zeit der Niederschrift das 9. Jahrhundert an. Nun ist zwar die Niederschrift außerordentlich flüchtig, fehlerhaft und unvollständig, die Neumen¹³ sind noch dazu z. T. sehr schwer oder überhaupt nicht zu erkennen. Doch ist so viel zu sehen, daß der Schreiber die Grundgestalt der Weise, wie sie uns zu den Damiani-Versus vorliegt, gemeint haben muß. Die nicht zahlreichen Abweichungen (viel ist überhaupt indifferent notiert) brauchen nicht zu beunruhigen; finden sich doch bei zwei Niederschriften eines anderen Liedes von Petrus Damiani, des „*Laetetur omne saeculum*“¹⁴, in den einzigen beiden Hss. noch weitergehende Abweichungen, obwohl es sich um dieselbe Melodie handelt¹⁵. Eine weitere Stütze erfährt die Identifizierung der Damiani-Melodie mit dem „*Dulce carmen*“ durch die stilistische Verwandtschaft, die das „*Dulce carmen*“ mit dem „*Rex caeli*“, der einzig bisher bekannten Sequenzenweise dieses Stils aus so früher Zeit, verbindet. Beide entstammen demselben Stil-Kreis. Beide sind eine außerordentlich verwandte Ausprägung jener terzschichtigen Melodik innerhalb des E-Modus mit den Stütztönen



die ich als eine urtümliche, unterschichtige ansprechen möchte, auf die ich immer wieder hingewiesen habe¹⁶ und über die an anderer Stelle noch mehr zu sagen sein

¹² Studi medievali N. Ser. 4, 1931, 308.

¹³ Es sind nur ein Zeichen für den Hochtton und zwei: wagrechte oder zumindest noch schrägere Virga und Punkt für den tieferen.

¹⁴ Text: Anal. Hymn. 48, 56; Melodie: Monumenta Monodica I, 746.

¹⁵ Die Vergleichung in der Habilitationsschrift des Verf., Hymnenstudien 722–725.

¹⁶ MGG I, 150/51, II, 276/77, III, 276/77, Hymnenstudien passim.

wird. Schon im altgallikanischen Gesang nachweisbar¹⁷, taucht dieser Melodietyp im 11. bis 13. Jahrhundert immer wieder in vereinzelt Beispielen in der Hymnenmelodik auf, um dann vom Ende des 13. Jahrhunderts an vor allem in der Hymnen-, Cantiones- und teilweise der Ordinarius-Melodik Süddeutschlands von der Schweiz bis nach Böhmen eruptiv durchzubrechen,

*

III. Die Formgebung des „*Dulce melos*“ innerhalb der Gruppe der sogenannten „archaischen“, also der mehr primitiven, urtümlichen, nicht liturgisch oder sonstwie stilisierten Sequenz und des Leichs, wozu u. a. auch das von Peter Wagner aus dem Graduale der Thomaskirche zu Leipzig veröffentlichte Orgellied „*Audi chorus organicum*“¹⁸ gehört, kann man — vorausgesetzt, daß die Zuteilung der Melodie so stimmt — wie folgt umreißen:

Man muß zwischen der potenzierten (höheren) und der einfachen Wiederholung unterscheiden.

1. Kursus oder höhere Responion (betrifft die „Strophen“). Sie ergibt sich aus dem oben (S. 258) mitgeteilten Schema. A ist zweimal, wie in der klassischen Sequenz üblich, verdoppelt, wobei die sowieso nur einmalige zarte, musikalisch schwer wahrnehmbare Schlußdifferenzierung im letzten Vers im Vergleich zu den verhältnismäßig kraftvollen ouvert- und clos-Schlüssen der Estampie, des Leichs und des Lais außer Betracht bleiben kann. Einmal (am Ende) ist A getripelt. Zweimal steht es allein. Auch diese Erscheinung des Fehlens einer Beantwortung (abgesehen vom Anfang und vom Ende, wo es auch die stilisierte liturgische Sequenz kennt) ist dem Leich nicht fremd. Ein Beispiel für viele: Tannhäusers Tanzleich, von Anglès und Spanke¹⁹ veröffentlicht, hat folgenden geschickten und fesselnden Großaufbau:

¹⁷ Dazu Gastoué, *Le chant gallican*, *Revue du chant grégorien* 41, 1937, 131 ff.; wo besonders das Beispiel S. 170 — dieses auch in MGG II, 1271 — sehr instruktiv ist; hier könnte man die Finalis D nach der üppigen Klangentfaltung C-E-G-c geradezu als eine Rettung für den liturgischen Bereich mit seinem approbierten D-Modus ansprechen.

¹⁸ ZfMw. 12, 1929/30, 67–69. Die Einteilung Wagners, der diesen Typ vom einseitigen Standpunkt der kirchlichen Sequenz aus als „wilde Sequenz“ (69) bezeichnet, wird dem Bau des Stückes nicht ganz gerecht. Folgende Anordnung, die allerdings auch nicht alle die feinen Beziehungen darzustellen vermag, sucht diesen Mangel zu beheben:

- A (Audi/Modernorum)
- B (Canentem/Ludentem)
- C (Leniter/Dulciter) = 1. Hälfte von A
- D (Cieo/Jubeo) mit Vert und Clos
- E (Musice/Usum)
- F (Habitem/Facilem) mit Vert und Clos, = E'
- G (Follibus/Beneflantem)
- H (Ista)
- I (Sonum/Modum)
- G (Vox/Dyaphonico)
- H (Nunc acutus/Nunc per voces)
- K: a (Manu mobili/delectabili)
- b (cantabili/laudabili)
- c (tali modulo/mellis aemulo/placens populo)
- L (Qui)

} = eine Art „Durchführung“ des nach abwärts ausgespielten Tetrachords, wie schon in A, B, D u. J

Melodisch (modal-melodisch) gehört natürlich das Stück einem anderen Typ an, als der „*Rex caeli*“ und „*Dulce carmen*“, wenn auch der gleichen Gesamtschicht, einem spielmännisch betonten, urtümlichen, noch nicht „klassizierten“ Musizieren.

¹⁹ ZfMw. 14, 1931/32, 391–397.

Man sieht, die Handhabung der Parallelität ist recht bunt, aber künstlerisch ausgewogen. Auf der anderen Seite sind die parallelen Glieder nicht zahlreich, meist nur zwei. Das Stück arbeitet also mit wenig Material, mischt dieses aber als Ausgleich in mehrfacher Weise, und da ist wieder zu unterscheiden zwischen der ruhigen Haltung der A-Glieder, die gegenüber den elastisch und lebendig gehandhabten Mittelstücken B das ruhende Element darstellen. Mir scheint, daß die Strebungen sowohl nach der Vielfalt wie nach der Einheit sich die Waage halten und so das Ganze, nun einmal vor ein ästhetisches Forum gerufen, wohl bestehen kann.

3. Eine Korrespondenz des verwirklichten Form-Organismus mit dem Inhalt des Textes ist nicht zu erkennen.

4. Die Beschränkung auf zwei „Strophen“ innerhalb der sequenzartig gebauten Musikstücke des Mittelalters mit ihrer höheren Anzahl von „Strophen“ ist ein Grenzfall. Der Gedanke einer Verselbständigung des Kursus A B A lag durchaus nahe, und dieser Schritt ist im Strophenlied des Petrus Damiani getan²¹, das uns damit auch die Rekonstruktion einer nunmehr zweiten Sequenzmelodie des sogenannten „archaischen“ Stilkreises neben dem „*Rex caeli*“ gestattet.

Caput

Bemerkungen zur Messe Dufays und Okeghems

VON BERNHARD MEIER, FREIBURG I. BR.

Bukofzers Studie¹, die die Herkunft dieses so lange rätselhaften cantus firmus geklärt hat, läßt bei aller sorgfältigen Besprechung der über ihn komponierten Messen doch eine wesentliche Frage, die nach ihrer „Harmonik“ und „Tonalität“, ungelöst. Offensichtlich ist Bukofzer hier, obgleich der „Tyrannei“ der Harmonik im heutigen musikalischen Denken wohl bewußt², dennoch der Verleitung durch diese gewohnte und daher zu leicht in ihrer Gültigkeit überschätzte Denkweise nicht entgangen. Das muß umso mehr verwundern, als er die über „Tonalität“ mehrstimmiger Musik aussagende Tinctoris-Stelle sogar zitiert³. Leider wird aber, wie aus seiner Kommentierung hervorgeht, die hier und in den übrigen Kapiteln des Traktats niedergelegte Terminologie der tonus-Lehre (samt ihrer Anwendung in den Beispielen) nicht in

²¹ Wenn man nicht überhaupt den umgekehrten Fall annehmen will, daß eine ursprüngliche Strophe AABA durch Reihung zu einer Sequenz geworden ist; doch spricht der bisher bekannte und hier dargelegte Tatbestand dagegen. — Daß der im Prinzip fast gleichgebaute (nur ist nach den beiden Stollen aa das folgende ba zur gleichen Länge eines Stollens zusammengezogen), aber in der Ausdehnung wesentlich kürzere Anfang aaba des sequenzartigen Gebildes im dreifachen Kursus „Aurea personet lyra“ aus dem 10. Jh. (Melodie in Adler Handbuch, 2. Aufl. 162) als selbständiges Strophenlied verwendet wurde, ist mir nicht bekannt; es gibt wohl zahlreiche Hymnenmelodien und solche unter den ersten Aufzeichnungen von etwa 1000 ab mit dem Bau aaba (so daß sich die These Genrichs, die Troubadourkanzone, womit er den Bau mit Stollenwiederholung meint, sei aus dem durchkomponierten Hymnus durch Voranstellung der ersten Melodiezeile entstanden, schon deshalb nicht aufrecht erhalten läßt, Grundriß einer Formenlehre des mittelalt. Liedes 1932, 240). Die Mel. 140 in Monumenta Monodica Medii Aevi I (schon im 11. Jh. bekannt; nach der Quellenlage könnte man italienischen Ursprung vermuten; im vatikanischen Antiphonale zum Text „O quot undis lacrimarum“) hat nur die erste 15silbige Langzeile mit dem „Aurea personet lyra“ gemeinsam.

¹ Manfred F. Bukofzer, Caput: A Liturgico-Musical Study, in: Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, 217—310.

² 290

³ *ibid.*

ihrer tatsächlichen Bedeutung, d. h. als vollgültiger Ausdruck einer uns fremd gewordenen Denkweise, gewürdigt, sondern nur als eine Art auch möglicher Bezeichnung von Dingen gesehen, deren durch die moderne Terminologie erfaßte Wesenheit, von der Geschichtlichkeit dieser Terminologie losgelöst, schon für die Zeit eines Tinctoris vorausgesetzt wird. Das Ergebnis ist, daß im Gegensatz zur sonstigen Präzision von Bukofzers Analysen die auf die „Tonalität“ besonders von Ockeghems Messe bezüglichen Ausführungen sehr vage und im Grunde nur Zeugnisse des Versagens einer mit modernen Begriffen arbeitenden Betrachtungsweise sind.

Demgegenüber gilt es, einer Musik, wie sie in den Messen Dufays und Ockeghems vorliegt, einmal allein mit Hilfe der aus Tinctoris und anderen zeitgenössischen Quellen erkennbaren Terminologie nahezukommen. Das bedeutet zunächst eine gründliche Trennung von tonus- (modus-) und Konsonanzlehre. Noch bei Gafurius⁴, Wollick⁵, Cochlaeus⁶, Ornitoparch⁷ — um nur diese zu nennen — gehört die tonus-Lehre, gleich gültig für einstimmige und mehrstimmige Musik, zum Stoff der musica choralis, dargestellt an gregorianischen Melodien oder frei erfundenen „formulae“. Aber nicht nur in diesen, sondern auch in der Terminologie („*tonorum melodia*“, „*repercussio*“, „*natura et essentia*“ u. ä.) tritt der Modellcharakter der toni klar zutage. Dieser festgefügt Typik der Melodiebildung steht keine ebensolche der als gleichberechtigter Eigenwert erfaßten Klangbildung oder gar Klangverknüpfung gegenüber. Die Mehrheit gleichzeitig erklingender Konsonanzen wird noch nicht als Dreiklang zusammengefaßt (wenn auch Gafurius gelegentlich schon auf die Fundamentfunktion des Basses anzuspielden scheint)⁸. Selbst die „*clausulae formales*“, wo tatsächlich die Anfänge moderner Harmonik liegen, werden nur als vom Discantus-Tenor-Gerüst ausgehende, intervallkonsonant geordnete, stereotype Stimmführungen betrachtet.

Eine den modernen Usus und auf ihm begründete Konstruktionen ausschaltende Betrachtung sieht sich also eindeutig an Tinctoris verwiesen, zur einfachen, vorbehaltlosen Annahme, daß seine Ausführungen über den für die Gesamtheit eines mehrstimmigen Stücks („*universaliter*“, „*absolute*“) geltenden tonus das für ihn und seine Zeit Wesentliche voll erfassen und ausdrücken. In unserem Fall ist also der jeweils über demselben, im 7. tonus stehenden c. f. errichtete Satz nicht als dessen verschiedene „*harmonization*“ anzusehen, sondern als die mit Rücksicht auf die Stimmelage des c. f. über ihm aufgebaute „*composition*“.

Dufay bildet über dem c. f. des „*caput*“-Melisma einen im 8. tonus stehenden Superius, dessen typischer Verlauf jeweils schon durch die Einleitungsduos exponiert wird: der Melodieinsatz von der Repercuta c' aus ist einer großen Anzahl von

⁴ Practica Musicae (Mailand 1496)

⁵ Opus aureum Musicae (Köln 1501)

⁶ Musica (Köln 1503). Tetrachordum musices (Nürnberg 1511).

⁷ Active Musice Micrologus (Leipzig 1517)

⁸ III, 15: „Tenorem vero, quod cantum sustinet et a Baritonante sustinetur, fundamentum relationis dicunt; namque ab a. u. o. cantu et graviore Baritonante circumscriptus est medium obtinens locum, qua re ipsum concorditer conspiciunt, observant et venerantur“. — lbid: „... siquidem dictum et acutos sonos a gravioribus sustineri et fortificari.“ (Derselbe Ausdruck später bei Zarlino: s. das Zitat bei Zenck, ZfMw. 12, 573).

Vgl. auch Heinrich Faber, Musica (Braunschweig 1548), III, 5: „... ubi non satis firma fuerit (sc. Basis), nec maiestatem reliquae vocer habere poterunt, et in optimis concordantiis cum tenore et discanto... constitui vult. Diese Ausführungen stehen in keinem Zusammenhang mit der tonus-Lehre und beeinträchtigen nicht deren Gültigkeit; so erscheint noch um 1570 ein scheinbar ganz akkordischer Satz nicht durch seine „Harmonik“, sondern durch die in Tenor und Discantus verkörperte „forma a toni“ in seiner Beziehung zum Texteffekt verständlich.

Antiphonen des 8. tonus eigen⁹, das zu Beginn von *Christe, Qui tollis* und *Benedictus* verwendete Initium vom 8. Psalmton her bekannt; abseits stehen die auf der Quinten-Species *g'-d'* basierenden Initien von *Et incarnatus* und *Agnus III*.

Altus und Bassus bewegen sich (am Ambitus erkennbar) im 7. bzw. 8. tonus. Nicht ohne Bedeutung scheint auch die „willkürliche“¹⁰ Wahl der zur Klauselbildung dienenden Distinktionstöne des Tenor; es handelt sich, besonders augenfällig für „*cursus A*“ (oberes System des Notenbeispiels bei Bukofzer, 260), um folgende Stellen¹¹:

Takt 28/29 Zusammenziehung *a'* Schluß + *c* Anfang
 40/41 „ *c* Schluß + *c'* Anfang
 53/54 „ *c'* Schluß + *d* Anfang (mit Einschub der durch die Vorlage nicht gegebenen Penultima)

Beigefügte Klausel-Tabelle der über „*cursus A*“ aufgebauten Sätze¹² zeigt die hervorragende Bedeutung dieser Stellen für die Distinktionsbildung der Superius-Melodik¹³. Zusammen mit den Klauseln am Ende der Einleitungsduos und am Schluß der Sätze bilden sie ein festes Gerüst, dem innerhalb der *c. f.*-Abschnitte *a'-a''* und *d* Klauseln mit variabler Lage hinzugefügt werden. Auffällig erscheint die Zusammendrängung der von der Finalis abweichenden Klauseln im Mittelteil, während anfangs und besonders gegen Schluß die Klauselbildung auf der Finalis vorherrscht. Die Planmäßigkeit dieser Anlage, die ähnlich auch für die über „*cursus B*“ komponierten Teile zutrifft¹⁴, scheint nicht nur durch die Melodik des *cantus prius factus* bedingt, vielmehr, da gerade einige ihrer Hauptträger auf Umformungen der originalen Melodiegestalt beruhen, durch eine dieser Melodik ursprünglich nicht eigene Ordnung motiviert. Diese ist aber nicht die der modernen Harmonik; eher scheint sie sich aus der Melodietypik des 8. tonus, speziell ihrer in der Chansonkunst mehrfach nachweisbaren Anwendung, herzuleiten.

Zu deren Darstellung seien zwei Chansons aus Hs. Porto 714 als Beispiele gewählt¹⁵. Der Text der ersten, von Ro. de Anglia komponierten Chanson (Nr. 19 der Hs. „*Ro. de Anglia*“) lautet:

| | | |
|-------------------------------|---|----|
| <i>El mal foco arda</i> | } | I |
| <i>Quella falsa lingua,</i> | | |
| <i>Che m'a di tanto amore</i> | | |
| <i>Spogliato et privo,</i> | } | II |
| <i>El piacer tolto,</i> | | |
| <i>Che mi tenia vivo,</i> | | |

⁹ s. die Antiphonen „*Veniet fortior post me*“ (Antiphonale Monasticum 192), „*Dum venerit Filius hominum*“ (ibid. 212), „*Ecce ancilla Domini*“ (ibid. 223), „*Lumen ad revelationem gentium*“ (Graduale Romanum 428) u. a. mehr.

¹⁰ Bukofzer, 261.

¹¹ Bezeichnung der einzelnen *c. f.*-Abschnitte nach Bukofzer: doch sind Wiederholungen von Melodieteilen als *a'*, *a''*, *b'*, *c'* unterschieden.

¹² s. S. 275.

¹³ Bezeichnung der *c. f.*-Abschnitte und Taktzahlen wie oben: bei Binnenduos sind jeweils die beteiligten Stimmen mit angegeben: Sup = Superius, A = Altus, B = Bassus.

¹⁴ Die Klauseln auf *a'* finden sich an denselben Stellen wie in „*cursus A*“, mit Ausnahme von *Agnus III*, das sie als einziger Satz der Messe unterdrückt.

¹⁵ Zum Inhalt dieser Hs. s. den Beitrag des Verf.: Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jhs., in: „*Musica Disciplina*“ VII. 1953, 175–197.

Per sua nequicia
Et non per mia fallenza. } III

Auf die als I, II und III zusammengefaßten Abschnitte ist im Superius jeweils der Gesamtverlauf der „formula 8. toni“ angewandt. Für unseren Zweck zu betrachten ist Abschnitt II:

♠ = ♩ Spo - glia - to et pri - - - vo, El
 pia - - - cer tol - - - to, Che
 mi - te - nia vi - - vo

Zwischen Initium und Schlußfall ist anstelle bloßer Umspielung der Repercussa eine, durch die Textworte bedingt, auf *a'* (mi) schließende Melodiephrase eingefügt, die sich jedoch, durch die Repercussa eröffnet und von ihr gefolgt, dem typischen Verlauf des 8. tonus einordnet.

Ähnliches geschieht auch in einer Dufayschen Chanson dieser Hs. (Nr. 7):

Va t'en, mon cuer, jour et nuitié (?) } I
Avarice toy ie te supplie
Sans tenir voye ne sentier } II
De vers mon bien, que tant ay chier
Et luy compte ma maladie.

Die, wiederum textbedingte, Einführung der Klausel *a'* (-mi) geschieht an derselben Stelle des Melodieverlaufs wie im ersten Beispiel; als für Dufay charakteristisch kann aber die freiere Behandlung der „formula“ gelten.

♠ = ♩ Sans te - nir vo - ye ne sen - tier
 De - vers mon - bien, que

tant — ay — chier, Et — luy — com — pte —
 ma — ma — la — di — — — — — e.

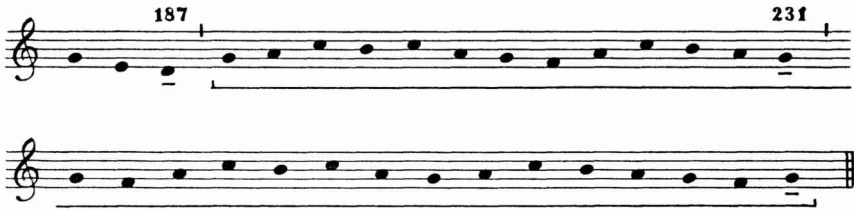
Diese Anlage (ähnlich auch in Chanson-Superiusmelodien anderer toni nachzuweisen) scheint Dufay in der Missa „Caput“, von textlichen Bezügen gelöst, auf die „cursus“ seines c. f. und die zugehörige Superius-Melodik übertragen zu haben. Den Zusammenhang von Stufe der Klauselbildung und Melodiemodell zeigen am deutlichsten die beiden Teile des Kyrie, welchen, jeweils für die einleitenden Duos und für die c. f.-haltige Partie besonders, die „formula 8. toni“ zugrundeliegt:

Kyrie 22–104 (= Kyrie, ohne Einleitungsduo)

35
 56
 66 72
 87 94

Kyrie 147–253 (= Christe, ohne Einleitungsduo)

159
 175



Als Ultima von Klauseln dienende Töne sind unterstrichen, die durch typische Melodik hervorragenden Initien und Schlußteile mit |____| bezeichnet. Besonders deutlich zeigt sich im ersten Beispiel die Streckung der „formula“ durch vielfältiges „Auskomponieren“ derselben Melodiewendung in Mittel- und Schlußteil. — Keineswegs soll jedoch mit diesem Rekonstruktionsversuch die Annahme erweckt werden, daß Dufay vor der Komposition sich ein derartiges Modell notiert habe; es gilt vielmehr nur, eine ihm selbstverständliche, uns nicht mehr vertraute Form der Melodiebildung wieder zu vergegenwärtigen. Es wäre der Untersuchung wert, festzustellen, ob das für die Anordnung der Klauseln hier vermutete Bauprinzip sich auch anderwärtig bei Dufay auf die Großformen von Messen- oder Motettensatz angewandt findet.

Ockeghems Messe errichtet über dem in den Baß verlegten c. f. einen an allen Hauptzäsuren mit Tenor und Superius auf *d* (*d'*) schließenden Satz. Die von Bukofzer offen gelassene Frage nach „Dorisch“ oder „Hypodorisch“ (1. oder 2. tonus)¹⁶ ist dahin zu beantworten, daß Superius und Tenor im 1., der Altus im 2. tonus stehen; von dessen regulärem Ambitus (*a—*a'**; tatsächlich, entsprechend dem Vagans-Charakter des Altus, durch viele „*licentiae*“ modifiziert¹⁷) hat jedoch der des Baß-c. f. (G—g) nur einen Ganzton mehr als den „klassischen“ Oktavabstand. Daher kann die Koppelung dreier verschiedener toni ohne besondere Schwierigkeit vor sich gehen. Insgesamt ist das Werk, während Dufays Messe nach ihrem Tenor als „7. toni“ anzusprechen war, auf eben dieselbe Weise als „1. toni“ zu bezeichnen.

Weit mehr als für den Tenor erweist sich aber für den Superius (dessen Vorrangstellung als Melodiestimme also auch bei Ockeghem erkennbar ist) die „*formula primi toni*“ als Grundlage der Melodieverläufe. Auf ihr beruht z. B. der das gesamte Kyrie I umfassende, 22 Takte lange Melodiebogen: Takt 1—4 sind eine figurale Ausformung der von Kyrie IX bekannten Initialformel¹⁸; der folgende Melodieverlauf bis Takt 20 ist eine auskomponierte Repercussion von *a'* (kenntlich am Umkreisen und oftmaligen Wiederanziehen dieses Tons) mit Mediantbildung^{18a} in Takt 9 (Klausel *g'*); von der Repercussa, also von der Quinte über der Finalis, setzt auch der Schlußfall eine (im Gegensatz zum 2. tonus, wo er meistens von Terz oder Quarte ausgeht). Noch deutlicher ist diese Melodik in den ○-Teilen der textreichen Sätze zu erkennen. Die beiden Einleitungsduos des *Et in terra* enthalten im Superius zwei wei-

¹⁶ 289

¹⁷ Als Unterstimme der Einleitungsduos (z. B. *Et in Terra, Patrem, Pleni, Benedictus*) läßt er jedoch sehr deutlich die „*formula 2. toni*“ erkennen.

¹⁸ Die typische Intervallik der Initien und Schlußfälle ist bei Ockeghem klarer exponiert als bei Dufay, der sie öfters durch Umspielungen in der Eindeutigkeit ihrer Bewegung bricht; so z. B. Kyrie 22—29 (*g'-a'-c''-h'-a'-g'*), 90—94 (*g'-f'-a'-c''-h'-g'*), 233—240, Agnus Dei 173—181 (beide mit derselben Melodiegrundlage wie Kyrie 90 ff.).

^{18a} „*Mediante*“ im Sinne der psalmodischen *Mediatio*, nicht in dem der funktionellen Harmonik.

tere, figural auskomponierte Initien des 1. tonus: zum ersten Duo vergleiche man das „*Salve regina*“, Credo IV („*Patrem omnipotentem*“), Kyrie XI, den Basse danse-Tenor „*Re die Spagna*“¹⁹, die Melodien bei Closson²⁰ Nr. 12 und 28: endlich Luthers „*Vater unser im Himmelreich*“. Mit Bedacht sind diese an Ausdehnung gleichen Duos Formeln gewählt worden, die nicht auf demselben Ton schließen, vielmehr Finalis und Confinalis gegeneinander kontrastieren.

Vom c. f.-Einsatz an lassen sich unterscheiden:

1. ein vorwiegend vollstimmiger, durch episodische Auflockerungen der Stimmigkeit gegliederter Teil (18–48)
2. ein kurzer Mittelteil mit raschem Wechsel der Stimmengruppierung (49–63)
3. ein ungegliederter, stets vollstimmiger Schlußteil (64–93)

Die Superius-Melodik des ersten Teils erstreckt sich in zwei Bogen über die Takte 19–31 und 34–49, jeweils auf Grundlage der „*formula primi toni*“, auf der Finalis schließend, jedoch durch Verschiedenheit der Initien voneinander abgehoben. Die Klausel *f* im Verlauf des zweiten Melodiezuges (Takt 42) ist wiederum als Mediantbildung zu verstehen^{20a}.

Auf engstem Raum zusammengedrängt erscheint die „*formula*“ im Mittelteil, erst vollständig (49–54), dann nur in ihrem Schlußfall (60–63).

Der abschließende Teil ist im Superius als *commixtio* 8. toni kenntlich an der Veränderung des Bewegungsraumes der Melodik (zuvor hauptsächlich im Ambitus *d'–a'*, jetzt vorwiegend *g'–d''*) sowie an der Repercussion von *c''* (s. besonders Takt 71–78); doch verfestigt sich die *commixtio* im Superius niemals zu einer Klausel; anders im Tenor, der sie (ausschließlich durch den Ambitus bestimmt) von Takt 64 an ebenfalls aufweist (Klauseln *g* und *c'* in Takt 73 und 78).

Weithin ähnlich ist der Aufbau des *Patrem*. Die Einleitungsduos sind wiederum durch Verwendung kontrastierender, in beiden Fällen aber für den 1. tonus charakteristischer Initien sowie durch Schlüsse auf verschiedenen Stufen gegeneinandergesetzt²¹. Vom c. f.-Einsatz an sind ebenfalls die verschiedenen nach der „*formula*“ gebildeten Melodiezüge leicht erkennbar (21–34/35, 37–44, 48–68). Letztgenannte Melodie ist durch zwei Binnenzäsuren gegliedert: die Klausel *a'* (Takt 53) scheidet das aus der bekannten Formel *d'–a'–c'–a'* gebildete Initium von der Repercussion, die zweite (Klausel *g'*, Takt 60) stellt eine Mediant dar. Der mit den Imitationen Takt 69 ff. einsetzende Schlußteil führt in Superius und Tenor wieder eine *commixtio* 8. toni ein, die, wie am entsprechenden Ort von *Et in terra*, erst unmittelbar vor dem Ende des Satzes verlassen wird (Durchmesser der Quinten-species *a'–d'* in Takt 93 und 94).

¹⁹ Bukofzer, A polyphonic Basse Danse of the Renaissance; in: *Studies* etc. 197.

²⁰ E. Closson, Le manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne.

^{20a} Wie bei der zuvor erwähnten Klausel *c'* in Kyrie 1, 9, handelt es sich auch hier um eine „*clausula propria*“ des 1. tonus: „*claves clausularum*“ desselben sind (nach Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, cap. 9) *d, f, g, a, d*. (Tenor-Lage). Derartige „*clausulae propriae*“ außerhalb der Finalis eines tonus („*voces extremae*“ von Quinten- und Quartenspecies, Repercussa und die verschiedenen Schlußtöne der Differenzen seines Psalmtones) dürfen keinesfalls, wie neuerdings wieder behauptet wurde, als „*Modulationen*“ angesehen werden.

²¹ Zur Stellung des Subtonus *c* als Distinktionston in Melodien des 1. tonus vgl. Graduale „*Universi, qui te expectant*“ (Graduale Romanum 2), Communio „*Dominus dabit benignitatem*“ (ibid. 3), Introitus „*Gaudete in Domino*“ (ibid. 6) u. a. mehr.

Dufay, Missa „Caput“
Klauseln in „cursus A“

Kyrie Et in terra Patrem Sanctus
(u. Pleni, Osanna) Agnus Dei
(I u. II)

| | | | | | |
|--|-------------------------|-------------------|-------------------|--------------------------|------------------------------|
| Einleitungsduo | c' | | f' | d' | c' |
| | | | | | |
| innerhalb a'; c. f.: c'- d' (16/17) | | g' | g' | | |
| innerhalb b'; c. f.: c'- a - Pause (23/24) | | g' | | | |
| innerhalb a''; c. f.: c'- d' (26/27) | | | | g' | |
| a'' Schluß u. c Anfang; c. f.: h - a (29/30) | | a' (Bassus: d) | a' (Bassus: d) | a' (-f')* (Bassus: d) | a' (-e')* (Bassus: d - a) |
| Duo | Sup/A: d' | Sup/A: d' | Sup/A: d'' | Sup/A: d'' | Sup/A: d' |
| c Schluß u. c' Anfang; c. f.: h - a (40/41) | | | | | |
| Duo | Sup/B: A/B: a' d' | A/B: d' | A/B: d' | Sup/A: d' | A/B: d' |
| c' Schluß u. d Anfang; c. f.: a - g (53/54) | | | | | |
| innerhalb d; c. f.: d'- c' (57/58) | | c' | | | |
| innerhalb d; c. f.: d' nach Pause (59/60) | g' | | g' | | |
| innerhalb d; c. f.: d'- e' (62/63) | | | | | a' |
| innerhalb d; c. f.: a - h (65/66) | g' | | | | |
| innerhalb d; c. f.: a - g (66/67) | | g' | | | g' |
| Schluß | | | | | |

* **Anmerkung:** Da der Einschnitt Sanctus (Pleni bzw. Agnus I/II) hier eine Longa-Zäsur erfordert, schien die Wahl der im s. tonus vor a als Distinktionstöne bevorzugten Stufen f und e als Schlußtöne des Superius wohl geboten.

Für die übrigen Teile, deren Besprechung zu weit führen würde, sei nur noch auf zwei weitere *commixtiones 8. toni* verwiesen: die eine tritt (mit dem Aufstieg nach *c'* und der von dort ausgehenden Klauselbildung) schon im ersten Einleitungsduo des *Sanctus* ein und bleibt, wie aus Melodik und Schluß zu ersehen, auch im zweiten erhalten. (Der dem ersten Duo angehängte „Halbschluß“ auf *fis'* erweist sich als Kontrastierung zu *g'* als Finalis des zweiten). Die andere beherrscht, abgesehen von der Oberstimme des einleitenden Duos, die gesamte Superius-Melodik des *Agnus II* (Klauseln *c'*, *g'* in Takt 65 und 71).

Zusammenfassung: Die Lehre von den „*formulae tonorum*“ gestattet ein Verständnis linear-melodischer Verläufe mitsamt der Lage und Rangstufe der hierin eingeordneten Klauseln. Vor allem ermöglicht sie, über den bisher nur negativ bestimmten „*nicht imitierenden Kontrapunkt*“²² Ockeghems präzise, die Regelmäßigkeit im Bau der Oberstimme aufzeigende Angaben zu machen²³. Sie gibt ferner Einblick in ein bei der Bearbeitung des Dufayschen *c. f.* durch Ockeghem gewichtig mitwirkendes künstlerisches Anliegen: die Transposition des *c. f.* in den Baß gestattet eine ungewöhnliche Kombination mehrerer *toni*; diese Steigerung der angewandten Kunstmittel wird durch die Bearbeitung Obrechts mit seiner Transposition des *c. f.* durch alle Stimmen und zeitweilig noch auf eine andere Stufe (d. h. vom 7. in den auf *c'* transponierten 5. *tonus*) nochmals übertroffen.

Über vorliegenden Fall hinaus bietet die Kenntnis des Modellcharakters der *toni* eine sichere Grundlage zur Untersuchung individueller Melodiestile sowie zur Erkenntnis des künstlerischen Werts einer Komposition (z. B. der Dufayschen Chansons in der Hs. Porto gegenüber denen anderer Meister).

Für die dem allmählichen Entstehen des Dur-Moll-Systems nachspürende Forschung stellt sich die Aufgabe einer Untersuchung der zur *tonus*-Lehre gehörigen Begriffe „*formula*“, „*melodia*“, „*repercussio*“ u. ä., „*species*“, „*distinctiones*“ („*claves clausularum*“, „*luoghi delle cadenze*“) und ihrer wechselseitigen Akzentuierung, im Zusammenhang mit den dadurch bezeichneten Sachverhalten (Modellbestimmtheit, skalare Bestimmtheit der Melodik; Lage und Rangstufe der Klauseln und deren Verselbständigung bei allmählichem Verschwinden der Modellbestimmtheit). Auf diesem Wege — gestützt auf die Zeugnisse der Musiktheoretiker und unter Verzicht auf voreilig modernisierende Konstruktionen — dürften sachgemäße Resultate ohne Gewaltsamkeit zu erzielen sein.

²² Bukofzer, 281 ff.

²³ Auch das Rätsel der *Missa „Mi mi“* ist nunmehr leicht zu lösen. Wie schon ihr anderer Name „*Missa quarti toni*“ anzeigt, enthält sie keinen *cantus prius factus*; Bau und Einheit des Werkes beruhen vielmehr auf dem durch *Superius* und *Tenor* — unter diesen wiederum in hervorragender Weise durch den *Superius* — repräsentierten *tonus* mit seiner „*formula*“.

Das Tokkatische

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Die Tokkata gehört einer Epoche an, die ihre Werkformen nicht so eindeutig bezeichnete wie spätere Zeiten. Ursprünglich präludierendes Spielstück für Tasteninstrumente, weitet sie ihren Rahmen bis zu zyklischen Komplexen, wobei aber der Charakter des Spiel-Stücks dominant bleibt, wenn auch zunächst Klavier-Eigenes und Entlehntes nebeneinanderstehen und erst allmählich sich auf der gleichen Ebene des Spielerischen begegnen. Deshalb steht die formale Erfassung der Tokkata vor der kaum lösbaren Aufgabe, die vielfältigen Erscheinungen von der Spieltokkata, die bei den Venezianern den namengebenden Anfang bildet, über die Typen „*da sonarsi alla levatione*“ und „*di durezza e ligatura*“ römischer und süddeutscher Prägung bis zu den zyklischen Großbauten im protestantischen Bereich auf einen einheitlichen Nenner zu bringen. Hilfsbezeichnungen wie Tokkatenfuge, Tokkatenvariantenfuge usw. berücksichtigen vorwiegend die Entlehnungsformen, die im Rahmen der Tokkata Aufnahme fanden, aber nicht das eigentlich Tokkatische. Dessen Wesen wird am besten von Jeppesen charakterisiert als „*expansiv, zerstreugend, von zentrifugalen Kräften getragen*“. Seine Aussageform ist aus dem auf Tasteninstrumente gerichteten Spieltrieb gewonnen und verbleibt im Bezirk individueller Freizügigkeit. Das Tokkatische erhebt das Improvisatorische zum Prinzip, wobei das Einmünden in den Bereich einer geschlossenen Form zunächst eine zweitrangige Frage bleibt, die ja auch erst in den großen Zyklen der Spätzeit beantwortet wird. Kennzeichnend ist, daß das eigentlich Tokkatische gerade dann seinen typischen Charakter desto mehr verliert, je mehr die geprägte Form die ursprünglich willkürlich verlaufenden Konturen verbietet. Als einzige dem Klavier (Klavier und Orgel in vorliegender Arbeit als Einheit betrachtet) ausschließlich vorbehaltenen Werkgattung sind die Tokkaten stets Ausdruck reinsten Individuation; sie bilden in ihrem subjektiven Anspruch den vielleicht diametralsten Gegensatz zum repräsentativen Kollektiv in den Anfängen der französischen Orchesterouvertüre.

Das Urteil der Musikforschung ist zwiespältig. Während die Tokkata als Form insgesamt nur bedingte Anerkennung und oft Ablehnung fand¹, hat der Begriff ‚tokkatenhaft‘ seinen festen Platz im Vokabular der Darstellung der Klaviermusik vom San Marco-Kreis bis zu J. S. Bach, ohne allerdings bisher näher dargelegt zu sein. Die berechtigte Bezeichnung vieler Werke, die sich Präludium, Fantasie usw. nennen, als tokkatenhaft müßte folgerichtig zu einer beträchtlichen Erweiterung der Tokkatenliteratur führen. Zum mindesten aber darf wohl der Anspruch, den Begriff ‚tokkatenhaft‘ nicht ausschließlich auf Werke dieses Namens zu beziehen, keinem grundsätzlichen Widerspruch begegnen.

Zum Unterschied von der bisherigen, vorwiegend das Formale bevorzugenden Darstellung der Tokkata wählen die vorliegenden Ausführungen das Tokkatische selbst

¹ Spitta nennt die Tokkata eine Form (bei Besprechung Buxtehudes!), „die nur leicht und angenehm anregen will und überall in der Kunst ihre Berechtigung hat, wenn darüber die höheren Aufgaben derselben nicht vernachlässigt werden.“ Pirro glaubt gar bei Sweelinck eine „virtuosité sans frein“ feststellen zu müssen und verurteilt das Werk Merulos als „improvisation dévergondée“. Selbst Sandberger stellt „in der gesamten Tastenmusik des 17. Jh. einschl. Frescobaldi auch bezüglich eines korrekten Satzes sehr laxen Anschauungen“ fest.

zum Gegenstand und versuchen, seine klavieristische, gleichsam handwerkliche Bedeutung in einigen wesentlichen Daten herauszustellen. Der bewußt enge Kreis ist zunächst auf keine anderen Koordinaten bezogen als auf die Richtlinien des vorhandenen, allgemeingültigen Vokalsatzes und die Tendenz der selbständigen Entfaltung des Klaviereigenen. Deshalb bleiben auch die Ergebnisse der Diminutionspraxis und der Variationstechnik in die Voraussetzungen verwiesen, weil beide, wenn auch aus verschiedener Verknüpfung, an Vorlagen gebunden sind und zum Formal-Atetonischen der neuen Klaviersprache weniger Wesentliches beitragen.

In diesem Prozeß der Emanzipation der klavieristischen Diktion vom Vokalsatz beginnen die Venezianer grundsätzlich Eigenes zu entwickeln. Der neue Boden zeichnet sich mit fast systematischer Folgerichtigkeit zunächst in der neuen Aufteilung und Weitung des Klangraumes ab. Mit Hilfe des Laufes, der wohl elementarsten instrumentalen Bewegungsform, werden die Grenzpfosten der einzelnen Stimmlagen überspielt und die Ausmaße der Tastatur neu abgesteckt. In einem *Preambulum* aus Klebers Tabulaturbuch von 1524 (mitgeteilt bei Ritter, Adler, Frotscher u. a.) findet sich der Lauf noch eingebettet in die Grenzen der einzelnen Stimmenkategorie:

Beispiel 1



In Andrea Gabrielis „*Toccata del sesto tono*“ flutet die diatonische Bewegung über die Grenzen der Einzelstimme hinweg und führt einmal sogar den Lauf über vier Oktaven:

Beispiel 2

Musical notation for Beispiel 2: A three-staff piece in G minor. The top staff contains a diatonic scale run across four octaves, starting on G2 and ending on G6. The middle and bottom staves contain accompaniment, including chords and rhythmic patterns.

Dieser frühe Erfolg hat sicher manche Schwächen des Experiments: die klebenden, nicht einmal immer beachteten Harmonien, die ermüdende rhythmische Gleichförmigkeit langer Strecken im planlosen Schweifen des Auf und Ab; das freie Ausströmen der Kurven scheint geradezu profillos, es fehlt die phrasische Gliederung, Zäsuren sind zugleich Kadenzschnitte. Trotzdem bedeutet dieses stolze Gebaren der jungen Virtuosität für die Klavieristik zumindest den Gewinn des neuen Raumbewußtseins; zugleich mit der Trennung vom Ductus vokaler Stimmigkeit entsteht die spielgerechte Verteilung auf die Spielhälften beider Hände. Jetzt gibt es das Oben und Unten im Wechsel von Bewegungsstimme und Begleitakkord, wobei zwar äußerlich noch meist an der Vierzahl der Stimmen festgehalten wird. Merulos Liniengestaltung (Takt 19–21 der „Tocatta del decimo tono“)² hat mehr Wendungen, be-

Beispiel 3

reichert die Kurven durch rhythmische Belebung und unterbricht das Schweifen durch kleinräumige Verzierungen; der Lauf ist nicht mehr willkürlicher Selbstzweck und ordnet seine Bewegungsfreiheit unter gleichzeitiger Auflockerung der harmonisch starren Schwerfälligkeit. — Daß dieser entwickelteren Lauftechnik der Venezianer auch schon ein innerdynamisches Bewußtsein nicht fremd ist, erweist der Schluß einer Tokkata von Diruta, der dadurch seine methodischen Spielanweisungen im „*Transilvano*“ mit einem bemerkenswerten Wissen um die Gestaltungswerte dieser jungen Klavieristik belegt:

² Die leichte Zugänglichkeit zur Tokkatenliteratur läßt auf Fundortangabe der hier zitierten Werke verzichten.

Beispiel 4

Das wiederholte Erneuern der Linienenergie auf Grundton und Quinte gibt dieser Gesamtkurve eine Steigerung, die sie als geradezu monumentalen Abschluß empfinden läßt. Darüber hinaus liegt in diesen Ansätzen eine Anerkennung der harmonischen Immanenz, ebenso wie in den plagalen Widerständen des zweit- und viertletzten Taktes.

Diese Eckenbetonung der Laufansätze verstärkt Sweelinck in ihrer harmonischen Tendenz schon durch markante figurale Einschaltungen, wie am Schluß seiner Tokkata Nr. 19:

Beispiel 5

³ Die Wiederholung dieses Taktes bei Torchi (*L'arte musicale in Italia* Bd. 3) ist ein Irrtum. Die Wiedergabe bei Krebs (*VjMW* 1892) entspricht obigem Zitat.



Wie aber hier der viermal ansetzende Abstieg der Bewegungsstimme und die plastische Ruhe der Gegenlinie *g-a-h* am Schluß sich gegenseitig steigern, das zeigt schon Sweelincks weiten Abstand gegenüber den Venezianern. Durch ihn erhält die klavieristische Linienführung Formung und charakteristisches Gepräge. Der von den Italienern geweitete Raum (Sweelinck hatte ihn als Schüler Zarlinos an Ort und Stelle kennengelernt) wird nun durch ihn erfüllt. Vermag er schon aus den Mitteln des Laufes der diatonischen Bewegung sogar bei stillstehender Harmonie eine geformte Gestalt zu geben wie am Schluß der Tokkata Nr. 15:

Beispiel 6



(nicht nur Auf und Ab reflektieren einander, auch die Laufansätze sind in den Spiegel einbezogen), so werden seine Überlegenheit und sein Fortschritt gegenüber den Italienern erst recht sichtbar im organischen Einbau des Laufes in einen Gestaltungszusammenhang. In den Takten 48–55 seiner Tokkata Nr. 21:

Beispiel 7



wächst der Lauf vom motivischen Quintabstieg (mit retardierendem Echo!) über diatonisch ausgefüllte, sequenzierende Septimenquerstände zum großen Absturz über zwei Oktaven, der dann in kadenzierender Gegenbewegung (Quintversetzung!) wieder aufgefangen wird. So ist also die diatonische Bewegung, die bei den Italienern noch fast ornamentale Bedeutung hatte, bei Sweelinck zum gegenständlichen Substanzträger geworden. In der stärkeren Profilierung durch Betonung des harmonischen Fundaments, in der Motivbildung und vor allem in der Anwendung der Sequenz fand Sweelinck die Mittel, dem Schweifenden der italienischen Kurvenführung Inhalt und Ordnung gegenüberzustellen. Diesem Gestaltungsprinzip des „Organistenmachers“ bleiben seine Nachfolger verpflichtet, auch wenn sie seiner virtuosen Leistung nur zum Teil zu folgen vermochten.

Bei dieser inhaltlichen Anreicherung bleiben die spielerischen Kräfte in gleicher Weise dominant wie die gestaltenden. Die motivische Aufgliederung längerer Laufketten und ihre dementsprechende Verteilung auf die Spielpartien beider Hände (Bachs „*Chromatische Fantasie*“!) wird im Hochbarock zu einem selbstverständlichen Brauch. Am Schluß von Buxtehudes Tokkata *d* drängt eine lange Laufkonzeption noch einmal zusammen, was vorher in ruhigerer Form dem großen Abstieg entgegengesetzt war:

Beispiel 8

Die in der Diktion gegebene Spielanweisung dient damit gleichzeitig der Artikulation, die für die virtuose Entfaltung ebenso gültig ist wie für die Wiedergabe des substantiellen Kerns selbst. Die früher bisweilen geäußerte Annahme, daß diese Absicht der Niederschrift durch den damaligen daumenlosen Fingersatz zu begründen sei, ist schon allein dadurch widerlegt, daß auch mit der Benutzung des Daumens keinerlei Änderung in der Diktion erfolgt. Weitere Beispiele erübrigen sich; nicht überflüssig ist leider der Hinweis auf Entstellungen, wenn klingende und sogar gedruckte Wiedergaben immer wieder auf diesen „Umstand“ glauben verzichten

zu können. Virtuoser Elan ist nicht die rechte Voraussetzung für deutliche Artikulation, die im Klaviersatz des Barock die vielleicht vollkommenste Wiedergabe erfährt.

Die zweite Komponente in der Entwicklung der tokkatischen Klavieristik ist die akkordische Figuration. Gegenüber der diatonischen Linienführung setzt sie sich erst viel langsamer durch. Bei den Venezianern und auch noch über Sweelinck hinaus ließ das Festhalten an durchklingenden Begleitakkorden eine harmonische Durchsetzung der Bewegungsstimme weniger wichtig erscheinen. Die primitivste Form der akkordischen Figuration ist wohl das eigentliche Arpeggio, gleich ob es nun als eine bloße Anweisung auftritt, die dem Spieler die Ausführung überläßt, oder ob der Komponist die ablaufenden Figuren der Akkordbrechung im einzelnen festlegt. In beiden Fällen ist der Vorgang des Arpeggierens sekundär gegenüber dem akkordischen Gefüge und seiner meist heraustretenden Oberstimme. Das Auf und Ab der sich folgenden Akkordintervalle summiert sich zwangsläufig zum Komplex. Dabei ist sicherlich erst spät (kaum vor dem Hochbarock) die Annahme berechtigt, daß mit dieser arpeggierenden Darstellung einer Akkordreihe auch eine innerdynamische Tendenz der Wiedergabe verbunden war, wie sie etwa Monteverdi in der Spannungsdichte seines Streichtremolo beabsichtigte. Eine entsprechende Interpretation des Arpeggio dürfte – wenn überhaupt – kaum vor Bachs „*Chromatischer Fantasie*“ berechtigt sein.

Aber auch die linear gerichtete Bewegungsführung kann nicht ohne akkordisch bestimmte Figuren auskommen; schon bei Sweelinck heben sich solche Partien ab, wie in der Tokkata Nr. 24:

Beispiel 9



Die Ansatzpunkte zu den diatonischen Bewegungen in den Beispielen 4, 5, 6 und 7 waren auch schon harmoniebezogen, aber jetzt tritt eine eigene, harmonisch bestimmte Linienführung neben die Lauffiguren und hebt sich plastisch davon ab. Daß an solchen Stellen die Begleitstimmen regelmäßig schrumpfen, zeigt den Grad der Bewußtheit der jetzt der Linienführung eigenen harmonischen Sättigung. Nach der bisher zugänglichen Tokkatenliteratur zu urteilen, scheint sich gerade bei den Süddeutschen eine Vorliebe für solche akkordischen Einflechtungen entwickelt zu haben. Schon H. L. Häbler unterbricht seine schweifende Bewegungsstimme gern durch ein Verweilen im harmonischen Raum:

Beispiel 10



Vollends aber J. K. Kerll entwickelt seine klavieristische Meisterschaft geradezu bis zur Artistik in der 5. Tokkata mit dem Untertitel: „*Tutta de salti*“ (vgl. Beisp. 21). Diese *Salti*-Technik bleibt seitdem ein fester Bestandteil der Klavieristik und hat in der Invention G J.S. Bachs ihren festen Platz in dessen Kompendium autochthoner Spielformen⁴. Ist in einem Falle wie dem so tokkatischen Präludium *d* aus Bachs „*Wohltemperierten Klavier*“ I verhältnismäßig einfach abzulesen, ob lineare Konzeption oder harmonische Entfaltung vorwiegt, so zeigt sich an dem anders gelagerten Höhepunkt in Muffats 12. Tokkata aus dem „*Apparatus organisticus*“ doch die weitmögliche Durchdringung des harmonischen Ablaufs mit linearen Impulsen:

Beispiel 11

Der tokkatische Impuls dieser Stelle wird außer durch die unvermittelten harmonischen Rückungen noch dadurch verstärkt, daß vorher erst die Figuren in beiden Händen einzeln ablaufen, ehe sie sich am Schluß dieses Mittelteils in der Gegenbewegung zur Monumentalität steigern.

Die Möglichkeiten der Akkordbrechung kannten auch die Virginalisten, von denen John Bull in der 12. Variation seines „*Walsingham*“ vielleicht am weitesten vordringt:

⁴ Man sollte Bachs Inventionen auch einmal daraufhin ansehen, wie in dieser genialen ‚Vorschule‘ die wesentlichen Spielformen der Klavieristik zusammengestellt sind.

Beispiel 12



Ihm gegenüber bleibt Sweelinck an den verhältnismäßig wenigen Stellen, die sich aus seinem Werk hierzu anführen ließen, dem strengen Satz verbundener. An einer Stelle in der Tokkata Nr. 24 gibt er neben der wiederholenden Terzbrechung die beiden Unterstimmen noch in der komplementär-rhythmischen Anlage, übrigens

Beispiel 13



eine Schreibart, die bis in den Hochbarock immer wieder zu beobachten ist, ohne daß daraus eine andere Absicht für die Wiedergabe gedeutet werden kann, als daß die Unterstimmen durchklingen sollen. Am deutlichsten hierin ist auch wieder J. S. Bach im Präludium C des „Wohltemperierten Klaviers“ I; selbst hier wirkt sich also der elementare Grundsatz der älteren Klaviermusik aus, den Begleitkomplex breiter zu zeichnen, den „Generalbaß“ in Satz und Wiedergabe zu unterstreichen, während die klassische und erst recht die romantische Klaviermusik gerade umgekehrt die Begleitung in spielerische Formen auflösen, wofür die Albertische Figur als symptomatischer Anfang genannt werden kann. Sicher gibt es zahlreiche Gegenbeispiele, aber das Grundsätzliche der Feststellung kann dadurch kaum berührt werden.

Die Akkordumschreibung durch kreisende Figuren setzt sich am spätesten durch. Auch bei ihr steht die lineare Tendenz im Vordergrund. Eine hoch entwickelte Stelle bei Scheidt (in seiner Tokkata „In te Domine speravi“) zeigt die Vorherrschaft der linearen Einstellung nicht nur in dem Wechsel der Figuren der rechten Hand, sondern vor allem auch die einbezogenen Neben-(Wechsel-)Noten flechten in den Ablauf des vertikalen Akkordkomplexes eine Horizontale:

Beispiel 14



Die Pausen erweisen, wie für die genaue Niederschrift das Gesetz der Vierstimmigkeit noch beachtet wurde, obwohl es gerade in diesem Beispiel überholt war, da ja die vier Stimmen bereits in zweien enthalten waren. Mit dem gleichen Bewegungs-

impuls beginnt diese Entwicklung 12 Takte vorher in derselben Tokkata, die eigentlich erst am Schluß ihrer Formbezeichnung gerecht wird:

Beispiel 15



Die lineare Integrität ist nicht mehr „Profilation“ (Lach) im Sinne einer bloßen, diminutiven Auflösung der einzelnen Stationen harmonischer Fortschreitung, sondern eine eigengerichtete Kinetik des Instrumentalen schlechthin, auch wenn sie sich, wie hier und so oft, einer um-spielenden Verzierungsform bedient. Trotz E. Kurths Feststellungen erschwert sich auch unsere Generation diese Einsicht immer noch durch das Haften an einer Schwerpunktbetonung aus rhythmischem Symmetrieprinzip. Die höchste Entwicklung dieser akkordumschreibenden Figuration erscheint in Bachs Präludium c (Wohlt. Klavier I.), das überdies noch durch seinen Tiefpunkt im Adagio-Takt vor dem Schluß seine Verwandtschaft zur Tokkata besonders nachhaltig erweist.

Es sollen in dieser Skizze keine tokkatischen „Muster“ aufgestellt werden, aber eine schon verhältnismäßig früh — etwa seit Frescobaldi (vgl. Beisp. 26) — in der Tokkata auftretende und ihr seitdem verhaftete Spielfigur soll in diesem Zusammenhang genannt werden, die fast als eine Formel des Tokkatsatzes anzusprechen ist. Es ist jene fast stereotype Zusammensetzung von stufenweisem Anstieg und dreiklangsmäßigem Ablauf, wobei aber den einzelnen Dreiklangstönen das gleiche oder verkürzte Anstiegsmotiv vorangeht, wie in der 8. Tokkata von Froberger im Einleitungsteil:

Beispiel 16



Hier bleibt also die zum Motiv erhobene diatonische Folge dominant, die Basen der einzelnen Akkordtöne bilden gewissermaßen nur die harmonische Orientierung des Ablaufs, was in der Lautenmusik, aus der diese Figur zweifellos herzuleiten ist, nicht der Fall war. Die Möglichkeit, daß die Motiveinschaltungen nur zu Nebennoten absinken und fast nebensächlich werden, ist am Beginn von Bachs Klaviertokkata D gegeben, wo die akkordische Summierung Ziel ist:

Beispiel 17



Damit war die endgültige Lösung der Klavieristik vom Vorbild des vierstimmigen Satzgepräges ermöglicht. Nahtstellen im Nebeneinander von Alt und Neu lassen in verschiedenen Abschnitten der Entwicklung erkennen, wie sich die neue klavieristische Diktion immer wieder freimachen muß. An Sweelincks Fantasie Nr. 12, die eine der Tokkata durchaus adäquate Klaviersprache zeigt, ist dieser Vorgang schon ablesbar:

Beispiel 18

Aus zwei sich motivisch ablösenden Stimmen wird in der Verdichtung des Ablaufs eine, in der aber die duale Funktion weiterwirkt. Die Beschränkung auf insgesamt drei Stimmen – nicht einmal Pausen! – unterstreicht den doppelten Inhalt der Oberstimme, die nun in sich selbst die vorherige Doppelung im Korrespondenzverhältnis weiterführt. Mit diesem weiteren Schritt zur Bereicherung des linearen Ablaufs, der zur harmonischen Ausweitung der Linie noch die korrespondierende Motivführung hinzufügt, hat Sweelinck Möglichkeiten angebahnt, die gerade im barocken Klavierwerk eine vielfältige Entwicklung zeitigten. In seiner auch ins *Fitzwilliam Virginalbook* aufgenommenen Tokkata erscheint die Korrespondenz gleich in beiden Spielhälften ohne vorausgegangene Deduktion aus dem vierstimmigen Satz:

Beispiel 19

Diese Responsorialverhältnisse aber müssen sich auch später immer wieder gegen die Forderung strenger Stimmführung durchsetzen. So erfolgt bei Weckmann (Beisp. 20) und Kerll (Beisp. 21) die Zusammenziehung der Motivimitation in eine Einzelstimme immer erst, nachdem die Motive im Notenbild zunächst getrennt fixiert waren:

Beispiel 20

Beispiel 21

Die letzte Verschmelzung dieser Responsorialerscheinungen bietet dann schließlich wieder das Werk J. S. Bachs. Die Takte 20–22 der Invention *Es*:

Beispiel 22

stellen noch in leicht trennbarer Übersicht nebeneinander, was dann im Thema des Präludiums *a* (Wohlt. Klavier II.) zu nicht mehr lösbarer Einheit verbunden ist. Die Wellenform dieser Kurve mit der herausragenden Spitzenlinie *f-e-d*, der Mittelstimme *c-h-a*, die harmonische Funktion der fallenden Quarte und der steigenden Terz und ihr lineares Gegengewicht von fallendem und steigendem kleinen Sekundschritt, alle diese zusammenwirkenden Elemente ergeben eine Dichte der Aussage, wie sie nur im Zenit einer persönlichen Meisterschaft und in der Vollendung einer Epoche möglich ist. E. Kurth hat diese Erscheinungen bei Bach ausführlich interpretiert; daß eine ihrer Quellen, wenn nicht womöglich die Quelle, in den klavieristischen Linienformen zu suchen ist, dürfte nach den bisherigen Beispielen wohl angenommen werden können.

Kurth behandelt die Frage der Scheinstimmen vorwiegend an Bachs Solosonaten für Violine und Cello. Auch das Tokkatische liefert eine Reihe von Beiträgen hierzu, wobei auch wieder die Verflechtung sich bis zum Korrespondenzverhältnis steigert. Nachdem die früheren Tokkaten ausschließlich mit großem Akkordtutti, dann bei Sweelinck und Frescobaldi etwa auch schon imitatorisch begannen, mehren sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Fälle des Anfangs mit einer Passage. Zunächst ist es eine terrassenmäßig durch die Oktavlagen geführte Figur wie zu Beginn von Ritters „*Sonatine*“ (!):

Beispiel 23



Dasselbe Schema einer tokkatischen Initialie findet man in Bachs Klaviertokkata *g* durch 3 Oktaven absteigend – übrigens am Schluß wiederholt! – doch auch in seinen übrigen Klaviertokkaten kehrt es im Prinzip ähnlich wieder. Aber neben dieser Form der mehr spielerischen „Geste“ kann dieser einstimmige Anfang auch das ganze Gewicht melodisch-harmonischer Sättigung besitzen. So zieht Böhm das Pedal solo zu Beginn seines Präludiums *d* klanglich breit auseinander und füllt den sich weit dehrenden Raum der äußeren Einstimmigkeit, indem er die gegensätzlichen „Komplemente“ sich auch lagenmäßig noch voneinander abheben läßt:

Beispiel 24



Die hier vom Verf. gewählte Trennung der beiden Korrelate in der Niederschrift müßte, um halbwegs vollständig zu sein, zum mindesten noch die fallende Baßführung *a-g-f-e-d* usw. gesondert herausheben. Doch zeigt sich auch so schon die Gefahr, die eine solche Liniensezierung in sich birgt. Sie verleitet zu verführerisch dazu, das Organisch-Ganze ausschließlich als eine Summe von Teilen anzusehen. Der Spannungsverlust allein im klangräumlichen Sinne wird schon ganz evident, wenn man den Gegensatz der Legendistanz durch Herunterziehen der aufwärts gestrichenen Motive ausgleicht; dann würde sich sofort zeigen, daß die steigenden Dezimen und die fallenden Septimen der ersten Takte mehr sind als zufällige Nebenerscheinungen, nämlich dimensionale Spannungsträger dieses echt barocken Pathos. Als Zeugnisse der Volltönigkeit – fast möchte man von Vollstimmigkeit sprechen – erschließen sie erst jene weitgezogene Perspektive, die der Einzellinie ihre klangräumliche Tiefe ermöglicht⁵.

⁵ Zu entsprechenden Einzelheiten der ‚komponierten‘ Interpretation vergl. auch H. Hering, Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik, im Bach-Jb. 1949/50. Ein Aufsatz des Verf.: Die Klaviertokkaten J. S. Bachs, erscheint im Bach-Jb. 1953

Es ist übrigens kein Zufall, daß alle hier angeführten Beispiele für Korrespondenzfälle in der Einzelstimme sich der sequenzierenden Fortspinnung bedienen. Die Fülle des Nebeneinander soll durch die Wiederholung sinnfällig plastisch in Erscheinung treten; in der Klavieristik des Hochbarock erscheint gerade das Bedeutsame im Sequenzmotiv, Höhepunkte schwingen darin aus. In der Breitenentwicklung sind diese Sequenzen gleichsam ein Gegenstück zur Schichtung einer Spielfigur, wenn sie sich in einzelnen Oktavlagen wiederholt (Beisp. 22, 24, 30).

Der Rahmen der vorliegenden Arbeit erlaubt nur Andeutungen. Die knappen Hinweise wenigstens flüchtig in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, erfordert einen Blick auf die unmittelbaren Auswirkungen des Tokkatischen mindestens im Bezirk der fugierenden Formen. Es ist wohl unnötig einzuschalten, daß mit dem Tokkatischen hier nur eine einzelne Diktionsart des Klaviersatzes, eben die aus dem Spieltrieb erwachsene klavieristische Darstellungsmöglichkeit, gemeint ist. Das Klavier hat zu allen Zeiten so viele Stufen der sich anpassenden Unterordnung wie des eigenbestimmten Vordergrundes durchlaufen und ein solches Nebeneinander von spezifisch eigener Sprachgestalt und weitmöglicher Anpassung an fremde Satzformen umfaßt, daß seine Sonderstellung unter den Instrumenten nicht auf einen Nenner zu bringen ist. Der hier gewählte Ausschnitt des Tokkatischen erweist aber seine zentrale Bedeutung nicht zuletzt dadurch, daß es sich in Bezirken behauptet, die nicht primär spielerische Struktur besitzen. — Diese Synthese von Tokkatischem und Fugiertem (allgemeiner: von Autochthonem und Analogem⁶) zeichnet sich mit grundsätzlicher Bedeutung an zwei verschiedenen Phasen der Entwicklung ab, zum ersten Mal in der „durchkomponierten“ Tokkata Frescobaldis — selbstverständlich unter Ausschluß der „levatione“-Typen —, zum zweiten im Hochbarock.

Gegenüber den Venezianern zieht Frescobaldi die dort grundsätzlich getrennten Formteile, den improvisatorisch freizügigen und den imitatorisch gebundenen, zu einer Einheit des Ablaufs zusammen. Seine Tokkaten sind nichts weniger als Zyklen aus heterogenen Teilen, vielmehr Folgen von Durchführungen, deren Motive meist neu sind, teils aber auch variierend aus dem Vorherigen entwickelt werden. Dabei gelingen ihm Bildungen rein klavieristischer Struktur, er beschränkt den Begleitkomplex auf Füllstimmen, und vor allem die imitierten Gebilde des Motivs haben durchaus klaviereigenes Gepräge. So in der 10. Tokkata des 2. Bandes (Pidoux-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag):

Beispiel 25



⁶ Diese Bezeichnungen wurden wohl zuerst von Fr. Dietrich angewandt: Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel. (Bach-Jb. 1931)



Das Nebeneinander von tongetreuer Imitation und freier Fortspinnung ist hier für Frescobaldi ebenso charakteristisch wie die Kurzlebigkeit seiner Motive, deren Durchführung selten weiter ausgedehnt ist als in vorliegendem Beispiel, das überdies auch noch in einen so frühzeitigen Stillstand einmündet. Begründet doch Frescobaldi selbst in der Vorrede die vielen Kadenzhaltepunkte als Möglichkeiten des Abschlusses oder gar der Wiedergabe bloß einzelner Teile. Diesem losen Aneinanderfügen entspricht auch Frescobaldis Verzicht auf zentral bedeutende Themen, deren gelegentliches späteres Wiederauftauchen mehr dem Zufall überlassen bleibt, als daß es einer formalen Absicht entspräche. Es ist erstaunlich, wie Frescobaldi als Grandseigneur der Virtuosität die Bewunderung des musikalischen Europa zu erregen vermochte wie wenige und doch bei aller Eleganz seiner Einfälle in seinen formalen Versäumnissen so viele Wünsche gerade in seinen Tokkaten offen ließ. Die Gründe für den Abstieg der Orgelmusik in Italien liegen z. T. schon in der Ausprägung ihres Höhepunktes — denn das ist Frescobaldi ganz ohne Zweifel — beschlossen.

Entscheidend aber für die Stellung, die Frescobaldis Tokkaten in der Entwicklung dieser Form einnehmen, ist die bisher zu wenig beachtete Tatsache, daß gerade die spielerisch klavieristische Freizügigkeit in der Imitation bestimmend ist und nicht etwa die kontrapunktische Strenge. Der Anfang der 9. Tokkata des II. Bandes — Frescobaldi weist in einer Fußnote ausdrücklich auf den Schwierigkeitsgrad der Darstellung hin: „*Non senza fatica si giunge al fine*“ — macht das deutlich, wenn nach dem kanzonartigen Beginn die diminutionsartige Figur gleich tonräumlich auseinandergezogen wird und ihre diatonische Fortschreitung sich auf akkordische Basis umstellt; beide Motive beherrschen die ersten 9 Takte nebeneinander.

Beispiel 26



Der dann unvorbereitet sich anschließende Einsatz der „*salti*“-Stelle füllt vier Takte und wird dann wieder von diatonischer Bewegung abgelöst.

Beispiel 27



Das Vorbild Frescobaldis wirkt zwar in der Versettenliteratur nachhaltig nach, in der Tokkata selbst findet sich nicht einmal bei seinem bedeutendsten Schüler Froberger ein Befolgen dieser formalen Grundsätze. Dieser erhebt die Motivvariation in den einzelnen fugierten Teilen zum Prinzip und bekennt sich ganz eindeutig zum zentralen Thema. Die interessante Möglichkeit der Gegenüberstellung in der Durchführung eines und desselben Spielmotivs bei Frescobaldi (Beisp. 25) und bei Froberger (Beisp. 28) läßt den Abstand erkennen:

Beispiel 28



Auch ohne Einbeziehung des chromatisch absteigenden Gegenmotivs merkt man hier schon das Vorwalten der fugierten Grundhaltung: die „Interkalationen“ haben sich wieder von den tokkatischen Einleitungen, Zwischen- und Schlußteilen abgehoben. Gegenüber der bei Frescobaldi konsequent durchgeführten Verknüpfung zu einem „durchkomponierten“ Einheitsgebilde hat damit die zyklische Anlage wieder ihr Recht in Anspruch genommen. Geblieben ist aber die klavieristische Spielform der

Motive. Eine thematische Bildung wie das durchgangdurchsetzte Dreiklangmotiv in den beiden Beispielen ist aus der Klavierliteratur seitdem nicht mehr fortzudenken. Die eigentliche Ausstrahlung des Tokkatischen in den Formbereich der Fuge blieb dem Hochbarock vorbehalten. Es hängt zweifellos mit der sich allmählich abhebenden Auflösung des Klavieristischen in eine klaviereigene Sprachform im engeren Sinne und in eine orgelmäßige zusammen, daß diese Entwicklung überhaupt zu einem Höhepunkt gegenseitiger Durchdringung führen konnte. Andererseits ist aber auch die das Virtuose um seiner selbst willen ablehnende Haltung der mittel- und norddeutschen Meister die Bindung, die den Einbruch des Spielerischen nicht zu einer formzersetzenden Gefahr werden ließ. In diesem Sinne kann J. S. Bachs große Klavierfuge in *a* mit dem lapidaren Akkordpräliudium als Beispiel für die Verschmelzung von tokkatisch-klavieristischer Abrundung der Sprache und formalstrenger Abrundung im Geiste der Fuge gelten. Umfassender als etwa Buxtehudes zweifellos auch für Cembalo geschriebene Tokkata *G* mit dem Fugenthema:

Beispiel 29



und monumentaler in der Anlage als die wahrscheinlich früher geschriebene Klavierfuge *e* J. S. Bachs, stellt diese Fuge nahezu den ganzen Sprachschatz der Klavieristik heraus:

Beispiel 30

Schon das Thema verschmilzt den Kern der herausgehobenen Ecken mit der sie verbindenden Einkleidung zu einer Einheit, deren Ganzes mehr ist als die Summe der einzelnen Gestaltungsmomente. Die lineare Intensität im melodischen Eigenleben des ganzen Ablaufs ist etwa im Auffangen des diatonisch sequenzierenden Abstiegs durch die weit ausschwingende und doppelt ansetzende Dreiklangsfigur

oder im ausgeglichenen Gegeneinander von Aufstieg und Fall der kleinen Zwischenglieder erkennbar. Trotz überwiegend diatonischer Fortschreitung ist die harmonische Sättigung der Linie ohne weiteres ablesbar. Die beiden Kontrapunkte stellen gleichsam Stufen der entklavierisierenden Reduzierung dar: im ersten (Mittelstimme in Beisp. 30) fehlen die Sechzehnteldurchgänge, durch die abspringende liegende Stimme entsteht dabei eine ideelle Zweistimmigkeit; im zweiten Kontrapunkt ist die Linienführung nur noch auf die allgemeinste Markierung beschränkt, sein Verzicht auf klavieristische Struktur wird durch die Vorhaltsbildungen dem Harmonischen verpflichtet. Das gesamte Material des Fugenablaufs (198 Takte!) ist im Thema und seinen beiden Begleitern vorhanden, weder die Zwischenspiele noch die große Orgelpunktentwicklung am Schluß bringen neue Bildungen. Dreimal (Takt 44–50, 139–142 und 192–194) verzichtet das Thema auf seinen Begleiter und erscheint in kinetischer Steigerung mit einer Gegenstimme in Sechzehnteln. Dabei enthält die letzte Stelle noch eine interessante „komponierte“ Oktavverlagerung nach unten:

Beispiel 31



Sie entspricht der tonräumlichen Disposition der gesamten Fugenanlage. Der Vergleich mit dem Schluß des Orgelwerks gleicher Tonart, der ganz in freie Tokkatik einmündet, führt die formale Geschlossenheit und stilistische Bescheidenheit des Klavierwerks vor Augen, dessen wahre Virtuosität durch die irreführende Bezeichnung als „*Perpetuum mobile*“ (sogar Spitta!) keineswegs erfaßt worden ist. — In dieser Fuge findet jene Richtung des Tokkatischen ihren krönenden Abschluß, die das Spielerische in die Bezirke thematischer Arbeit führt, wo die Spielfigur auch zur geistig-inhaltlichen Substanz erhoben ist. Die andere Richtung, das Spielerisch-Umspielende, vollendet sich in den stillen Sätzen, am schönsten vielleicht im Mittelsatz zwischen den beiden Fugen der Klaviertokkata *fis*. Aber auch bis in die späten Orgelwerke Bachs flutet die Tokkatik wie ein unverminderter Kraftstrom; allein die figuralen „Interkalationen“ — um einen Begriff für die Frühzeit jetzt einmal sinngemäß umzukehren — in Bachs größter Orgelfuge *e* belegen das.

Mit dem Barock endet auch die Tokkata. Das Tokkatische als klavieristisches Gestaltungsmittel verlagert seinen Spielbereich in die neuen Bezirke des Konzerts und der Sonate, wo dem Homogenen des Klaviersatzes zunächst nur starre Formeln, vorwiegend im Begleitkomplex, zugestanden werden. Richtungsweisende Vorbilder der Gründerzeit wie die große Kadenz im V. Brandenburgischen Konzert, die gleichsam zwischen den Epochen steht, bleiben lange ohne Erben.

Nicola Hayms Anteil an Händels Rodelinde-Libretto

VON EMILIE DAHNK-BAROFFIO, NOVARA

Schon zwei Jahre, bevor Händel seine Oper „*Rodelinde*“ schrieb, hatte Haym ihm ein Libretto vorgelegt, dessen Stoff ebenfalls der langobardischen Geschichte entnommen war, eine Liebesepisode des Sohnes Rodelindes und Bertarids, den „*Flavio*“. Diesen Vorwurf hatte bereits früher Matteo Noris bearbeitet, dessen Fassung als drama per musica „*Flavio Cuniberto*“ mit der Musik von Partenio 1682 in Venedig und in veränderter Gestalt 1702 in Florenz aufgeführt wurde. Von dort hat Haym die Grundlage für seinen „*Flavio*“ übernommen, und wie dieser und andere seiner Texte stammt auch seine „*Rodelinde*“ aus Florenz. Die historischen Daten, die den verschiedenen *Rodelinde*-Libretti zugrunde liegen, überliefert uns als erster Paulus Diaconus im 4. und 5. Buch seiner „*Gesta Langobardorum*“:

Als im Jahre 661 der Langobardenkönig Aribert stirbt, hinterläßt er das Reich seinen beiden Söhnen. Partarith übernimmt die Herrschaft in Mailand, Gundebert in Pavia. Bald geraten die Brüder in Streit, und Gundebert sendet den Herzog von Turin, Garibald, zum Herzog Grimoald von Benevent, damit dieser ihn im Kampfe gegen den Bruder unterstütze. Als Lohn für die Hilfe verspricht Gundebert ihm die Hand seiner Schwester, deren Name in den Quellen nicht genannt wird. Garibald verrät seinen Herrn. Er beredet Grimoald, das Langobardenreich für sich selbst zu erobern. Grimoald überträgt seinem Sohn die Herrschaft in Benevent und zieht gegen Pavia. Hier weiß Garibald Gundebert bei Grimoald so verdächtig zu machen, daß dieser ihn, im Glauben sich verteidigen zu müssen, niedersticht. Auf die Nachricht von der Ermordung des Bruders flieht Partarith zu den Hunnen und läßt seine Gattin Rodelinde mit dem Söhnchen Cunibert in Mailand zurück. Als Grimoald die Stadt erobert, verbannt er beide nach Benevent. Garibald findet den verdienten Lohn; er wird bald darauf von einem Anhänger Gundeberts in Turin getötet. Grimoald heiratet Gundeberts und Partariths Schwester und herrscht weise und gerecht in der Lombardei. Als er erfährt, daß Partarith sich bei den Hunnen aufhält, bedroht er den Hunnenkönig mit Krieg, falls er den Flüchtling länger bei sich behalte. Um den Konflikt zu vermeiden, verläßt Partarith seinen Zufluchtsort und wendet sich nach Pavia, wo er seine Ankunft durch einen ihm treuen Vasallen, Unulf, melden läßt. Partarith will auf sein Reich verzichten, wenn Grimoald ihn mit Frau und Kind vereint in Frieden leben läßt. Grimoald nimmt ihn freundlich auf, fürchtet dann aber doch für seinen Thron und trachtet Partarith nach dem Leben. Ein junger Page und Unulf verhelfen ihrem König zur Flucht ins Frankenreich. Beide werden von Grimoald für ihre Treue gelobt und dürfen ihrem Herrn ins Exil folgen. Mit Unterstützung der Franken will dann Partarith sein Reich zurückerobern, wird aber von Grimoald geschlagen. Als der flüchtige König später vom Frankenreich nach England übersetzen will, verkündet eine Stimme vom Himmel ihm den Tod Grimoalds und ruft ihn in die Heimat zurück. Er eilt nach Italien zu seinem Volk, das ihn freudig erwartet, findet auch Rodelinde und Cunibert wieder und ist den Langobarden noch neun Jahre lang ein frommer und guter Herrscher.

Die erste dramatische Bearbeitung, die dieser Stoff erfährt, ist keine Oper sondern eine Tragödie, „*Pertarite, Roi des Lombards*“ von Pierre Corneille, die 1652 zuerst aufgeführt wird und 1653 erstmalig im Druck erscheint.

Corneille nennt als seine Quellen außer Paulus Diaconus noch die „*Historiae barbaricae*“ des Erycus Puteanus (1614) und die „*Historiarum ab inclinatione Romanorum decades tres*“ von Flavius Blondus (1483), die beide im Wesentlichen auf Paulus Diaconus fußen.

Den aus den Quellen übernommenen Personennamen Pertharite, Grimoald, Garibalde, Unulpe und Rodelinde fügt Corneille noch Eduige für die Schwester Bertarids hinzu. Die von den Historikern genannten Kinder Bertarids und Grimwalds treten nicht auf; der Sohn Bertarids wird zwar erwähnt, aber ohne Namensangabe. Bei Corneille wird Mailand Schauplatz der Handlung, die sich zwei Jahre nach der Einnahme der Stadt durch Grimwald abspielt. Die Vorgeschichte hören wir im Eingangsdialog zwischen Rodelinde und dem in Grimwalds Diensten stehenden Unulf. Sie ist den Quellen gegenüber dahin abgeändert, daß Gundebert hier nicht als ein Opfer Grimwalds erscheint, sondern er ist im Kampf gegen Bertarid tödlich verwundet worden und nimmt dem mit seiner Hilfe zu spät kommenden Grimwald das Versprechen ab, daß dieser ihn rächen und erst als König seine Schwester ehelichen werde. Hedwig zuliebe beschleunigt Grimwald die Unterwerfung Mailands, läßt dann jedoch plötzlich von seinen Heiratsplänen ab, da seine Gefühle sich alsbald Rodelinde zuwenden. Eine Zeitlang schweigt er von seinen Absichten; nun aber, da Bertarids Tod gemeldet ist, schickt er Unulf als Werber, dessen Anträge Rodelinde entrüstet abweist. Die eifersüchtige Hedwig könnte es sich sparen, Grimwalds Untreue ihr selbst gegenüber als warnendes Beispiel hinzustellen oder die Möglichkeit einer Rückkehr Bertarids anzudeuten. Rodelinde verabscheut eine Verbindung mit Grimwald; sie will nur den Thron für ihren Knaben. Trotz Rodelindes Weigerung gelingt es Hedwig nicht, Grimwald zurückzuerobern. Als er nur Graf war, hat sie ihm ihre Hand verweigert; nun, da er König ist, verzichtet er darauf, den Thron mit ihr zu teilen, und wählt als Gatten für sie seinen Vertrauten, den Verräter Garibald, da er durch diese Verbindung seinen Thron gesichert glaubt. Hedwig, die Garibalds Ehrgeiz kennt, verlangt von ihm, daß er Grimwald mit allen Mitteln von Rodelinde trennen und reuig zu ihr zurückführen solle; dann wolle sie den ehemaligen Geliebten verlachen und sich vor ihm zu Garibald bekennen. Entgegen diesen Wünschen sucht Garibald seinen Herrn zu veranlassen, sich Rodelindes Gehorsam dadurch zu erzwingen, daß er droht, ihr Kind zu töten. Rodelinde willigt nun ein, Grimwalds Gattin zu werden, jedoch nur unter der Bedingung, daß er den Knaben vor ihren Augen ermorde und damit seinen eigenen Namen wie den ihren auf ewig schände. In diesem Augenblick wird Bertarid hereingebracht, der in einem nahen Walde gefangen genommen worden ist. Er ist bereit, Grimwald den Mailänder Thron zu überlassen, verlangt aber dafür Rodelindes Freilassung. Grimwald glaubt einen von Hedwig bestellten Betrüger vor sich zu haben, will aber den Betrug gelten lassen, um sich dadurch von seiner aussichtslosen Liebe zu Rodelinde zu befreien und zu Hedwig zurückzukehren. Als man ihm meldet, daß das Volk in dem Fremden wirklich Bertarid erkennt, befiehlt er, daß dieser sich öffentlich als Betrüger ausbebe, wenn er nicht sein Leben verwirken wolle. Bertarid will sterben, wenn er dadurch Rodelinde befreien kann; er redet ihr zu, Grimwalds Werbung anzunehmen, um so für sich selbst und für den Sohn den Thron zurückzuerwerben. Unulf jedoch veranlaßt Bertarid zur Flucht. Garibald lauert dem Fliehenden auf, wird aber von ihm getötet. Als Grimwald Rodelinde gestattet, dem Gatten zu folgen, wird Bertarid erneut gefangen vorgeführt und stellt sich Grimwald, damit dieser an ihm Rache für Garibalds Tod nehme. Grimwald erkennt ihn nun als den wahren König an und gibt ihm den Mailänder Thron zurück. Auch Hedwig will zu seinen Gunsten auf ihr Reich verzichten, aber Bertarid nimmt dieses Opfer an, sondern läßt der Schwester und ihrem Gatten die Herrschaft in Pavia. Die Paare schließen Frieden, und das Volk darf freudig an der Versöhnungsfeier seiner Könige teilnehmen.

Corneilles „*Pertharite*“ ist nach dem klassischen Schema in fünf Akte gegliedert, die sowohl in der Szeneneinteilung (4-5-6-6-5) wie in der Verszahl (387-361-374-374-356) gut gegeneinander abgestimmt sind. Nach Corneilles eigener Aussage sind die dargestellten Gefühle lebhaft und edel und die Verse wohlgeformt. Dennoch wurde die Tragödie abgelehnt, denn das Publikum wollte keinen König sehen, der auf sein Reich verzichtet, um die Gattin und den Sohn wiederzugewinnen. Es war nicht einverstanden mit Bertarids plötzlichem Auftreten im dritten Akt und mit dem raschen und vollkommenen Umschwung der Gefühle Grimwalds, als dieser einsieht, daß Rodelinde für ihn unerreichbar ist.

Nach Corneilles Fiasko verschwand die Geschichte Bertarids vorläufig von der Bühne, bis sie ein halbes Jahrhundert später im Opernlibretto wieder auflebte. In dieser neuen Form erschien sie dann in Italien in zwei voneinander grundverschiedenen Bearbeitungen, die sich beide in mehr oder weniger stark abgewandelten Fassungen fortpflanzten.

Die erste Version als Libretto ist das drama per musica von Stefano Ghisi, das 1706 als „*Flavio Bertarido, rè de' Longobardi*“ mit der Musik von Pollaroli in Venedig zur Aufführung kam und 1729 in Hamburg dem Übersetzer Chr. G. Wend als Grundlage für Telemanns Oper „*Flavius Bertaridus, König der Langobarden*“ diente. Da Ghisis Bearbeitung mit dem von Händel benutzten Text keinen Zusammenhang hat, gehen wir hier nicht näher darauf ein, sondern wenden uns dem anderen Zweig der Bertaridus-Libretti zu, in dem außer den auch von Ghisi benutzten geschichtlichen Quellen weitgehend die Tragödie Corneilles verarbeitet wird und zu dem auch das Libretto Hayms gehört.

Die Grundfassung dieser Reihe stammt von dem Mediceerarzt Antonio Salvi. Sein Text wurde von Perti in Musik gesetzt und 1710 in der Villa Pratolino bei Florenz aufgeführt. Im Vorwort gibt der dort nicht genannte Verfasser an, daß der Stoff seines drama per musica auf die geschichtliche Überlieferung des Paulus Diaconus, des Tesauro (Don Emmanuele Tesauro, „*Del Regno d'Italia sotto i Barbari*“, Turin 1663), und andere zurückgehe und bereits von Corneille, allerdings mit höchstem Mißerfolg, auf die Bühne gebracht worden sei. Der Verfasser habe sich nicht an Corneilles Anordnung, Handlung und Szenenführung gehalten, wohl aber dessen Personen übernommen und ihnen die gleichen Charaktere gegeben.

Den Titel des Stückes ändert Salvi in „*Rodelinda, Regina de' Longobardi*“, und hierin folgen ihm fast alle seine Bearbeiter. Tatsächlich entspricht dieser Titel dem Inhalt mehr als der vorige, denn wenn auch Bertarid die historisch wichtigere Person ist, so spielt im Drama zweifellos Rodelinde die Hauptrolle. Die Personen Corneilles übernimmt Salvi wohl, wie er sagt, stört aber ihr schönes Gleichgewicht. Dort haben wir zwei Paare und daneben zwei Einzelpersonen, von denen eine das Gute, die andere das Böse vertritt. Salvi sprengt diese Symmetrie und fügt noch einen Vertrauten Bertarids, Hunold, hinzu, dessen Name wiederum in mittelalterlichen Quellen belegt ist, beispielsweise im „*Chronicon*“ des Regino von Prüm, der Hunold allerdings nicht neben Unulf erwähnt, sondern an dessen Stelle. Salvis Hunold wird offenbar allgemein als überflüssig empfunden und deshalb in den späteren Fassungen ausnahmslos wieder ausgeschaltet. Die wenigen Verse seiner Rolle, die erhalten bleiben, werden unter die übrigen Personen verteilt. — Den kleinen Sohn Bertarids, Cunibert, den Salvi als stumme Rolle einführt, finden wir dagegen in allen Überarbeitungen wieder, nur trägt er da gelegentlich (1725 und 1741), wie in der eingangs genannten Händeloper, den in Erinnerung an die römische gens *Flavia* den Langobardenkoni-

gen beigelegten Titel „*Flavius*“ als Eigenname. — Im ganzen erfahren Corneilles Personen bei Salvi naturgemäß eine Umformung ins Barock-Opernhafte, doch ist ihr Grundcharakter jeweils erhalten geblieben.

Inhaltlich weicht Salvi sowohl in der Vorgeschichte wie auch in anderen Einzelheiten von seinem Vorbild ab. Über Gundeberts Ende wird nichts Bestimmtes ausgesagt, es ist aber wohl anzunehmen, daß Salvi hier die historische Überlieferung im Sinn hat. In Akt II, Szene 2, spricht Hedwig von der Falschheit und dem Wortbruch Grimwalds ihrem toten Bruder gegenüber, und in III, 11 sieht sich Grimwald Tag und Nacht vom Schatten Gundeberts verfolgt, womit er zugibt, daß er sich an dessen Ende schuldig fühlt. — Bertarid, der bei Salvi nicht wie bei Corneille erst in der Mitte des Stückes, sondern schon im I. Akt auftritt, erscheint nicht gleich als Gefangener; er wird erst in den Kerker geworfen, als Grimwald ihn im vertraulichen Gespräch mit Rodelinde überrascht. Seine Flucht wird in der Oper auf der Szene von Hedwig vorbereitet und mit Unulfs Hilfe ermöglicht, während sie bei Corneille nur als vollendete Tatsache gemeldet wird. — Garibald tritt nach der Mitte des IV. Akts in der Tragödie nicht mehr auf. Wir hören nur noch in V, 4 den Bericht über sein Ende. In der Oper dagegen übt er seine Falschheit bis zum Schluß. Er wird auch hier von Bertarid getötet, aber nicht aus Notwehr, sondern um den Verrat zu rächen, den Garibald an den langobardischen Herrschern begangen hat, und den er mit der Ermordung Grimwalds krönen wollte.

Trotz dieser inhaltlichen Unterschiede hat Salvi den Text Corneilles weitgehend in sein Libretto eingearbeitet. Nur sieben Szenen Corneilles haben bei Salvi keine Spur hinterlassen, die übrigen neunzehn finden wir irgendwie und irgendwo im Libretto wieder. Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, sei kurz angegeben, welche Szenen in Tragödie und Oper einander entsprechen:

| Corneille | Salvi | Corneille | Salvi |
|-----------|-----------------|-----------|---------------|
| I,1 | I,1. 2 | III,5 | — |
| I,2 | II,2 | III,6 | — |
| I,3 | I,1; II,2 3 | IV,1 | I,3; III,4, 5 |
| I,4 | I,4; III,5 | IV,2 | III,5 |
| II,1 | I,5; II,1 | IV,3 | III,4 |
| II,2 | I,6 | IV,4 | II,11 |
| II,3 | I,3 | IV,5 | II,12 |
| II,4 | — | IV,6 | II,12 |
| II,5 | I,2 3, 10; II,3 | V,1 | III,1 |
| III,1 | I,10 | V,2 | — |
| III,2 | — | V,3 | III,10 |
| III,3 | II,3 | V,4 | — |
| III,4 | — | V,5 | III,12, 13 |

Es ist hier nicht der Ort, die einzelnen übernommenen Verse näher zu untersuchen; eine Probe mag genügen, um zu zeigen, wie eng Salvi sich gelegentlich an sein Vorbild anlehnt. So ergibt beispielsweise Corneille I,2:

*„Et comme un nouveau rang forme une âme nouvelle,
D'un comte déloyal il fait un roi fidèle“*

bei Salvi II, 2:

*„Nò, il nuovo grado il fè cangiar costume,
E d'un Conte sleal, fè un Rè fedele“,*

und es sei bemerkt, daß wörtliche Übersetzungen dieser Art uns in Salvis Libretto in beträchtlicher Zahl begegnen.

Formal hat Salvi, wie Corneille, bei der Gliederung seines Textes ein gutes Gleichgewicht gewahrt. Seine drei Akte haben 14-12-14 = 40 Szenen mit 405-416-401 = 1222 Rezitativversen und 12-13-11 = 36 Arien, wobei das Duett im II. Akt und der Schlußchor zu den Arien gezählt werden.

Die späteren *Rodelinde*- Fassungen, die sich – wie bereits erwähnt – zumeist aus dem von Salvi kompilierten Text herleiten, lassen diese Ausgeglichenheit außer acht. Im allgemeinen ist von ihnen zu sagen, daß sie das Rezitativ Salvis ein wenig kürzen, die Arien zum Teil ändern oder durch neue ersetzen und ihre Zahl einschränken. So sehen wir es an den folgenden *Rodelinde*-Opern:

1. Text von Haym, Musik von Händel, London 1725;
2. id., deutsche Übersetzung von Wend, Hamburg 1734;
3. Text von ??, Musik von Guiseppe Boniventi, Titel: „*Il Bertarido, Re de' Longobardi*“, Venedig 1727;
4. Text von ??, Musik von B. Cordano, Venedig 1731;
5. Text von ??, Musik von ??, Macerata 1732.

Ob die 1724 von Giov. Ant. Canuti für Lucca, 1741 von Graun für Berlin und 1744 von Veracini für London komponierten *Rodelinde*-Texte auf Salvi zurückgehen, habe ich nicht feststellen können. Grauns Libretto stammt von Bottarelli und ist von Rost übersetzt. Seine Personennamen sind denen Hayms gleich.

Lassen wir nun alle übrigen Versionen beiseite, um hier nur diejenige Hayms im Verhältnis zu ihrer Vorlage zu betrachten. Keiner der Bearbeiter ist beim Zusammenstreichen des Textes so radikal vorgegangen wie er. Das Rezitativ schmilzt bei ihm auf die Hälfte zusammen. Acht Szenen streicht er vollständig und läßt kaum das zum Verständnis der Handlung und der Affekte Unentbehrliche übrig. Wenn er z. B. Hedwig in II,2 sagen läßt, Grimwald habe Gundeibert verraten, so weiß niemand, um wen es sich eigentlich handelt, da die erklärende Vorgeschichte bei Haym nicht mehr vorhanden ist. Seine drei Akte bestehen aus 11-7-9 = 27 Szenen mit nur noch 165-214-196 = 575 Rezitativversen, in denen der bei Salvi fast durchgängige Reim recht selten geworden ist und sich in manchen Szenen auf die beiden letzten Verse vor der Arie beschränkt. Fast alle von Salvi übernommenen Szenen sind gekürzt; nur zwei (I,7; II,7) hat Haym unverändert beibehalten, und nur eine einzige (III,5) ist mit 16 Versen Rezitativ und einer Arie neu hinzugekommen. Die Textänderungen oder Umstellungen, die Haym gelegentlich vornimmt, sind ebenso geringfügig wie die Zusätze, die er einschleibt, um zwei durch Streichen zusammenhanglos gewordene Textstücke wieder aneinander anzuschließen. Manchmal zieht Haym auch zwei oder drei Szenen zu einer zusammen. Da er dies ohne Rücksicht auf vorkommende Auftritte oder Abgänge tut, hat sein Libretto eine so geringe Szenenzahl, besonders im II. Akt, und häufiger, als es sonst üblich ist, Szenen mit mehr als einer Arie. Überhaupt sind die Arien bei Haym recht zahlreich, im Verhältnis sogar zahlreicher als bei Salvi, denn während dieser bei 1222 Rezitativversen 36 Arien hat, bringt Haym immerhin 30 Arien auf nur 575 Verse Rezitativ. Wenige sind jedoch aus seiner eigenen Feder; die meisten, 23 Arien, stammen wiederum von Salvi. 19 davon übernimmt Haym wörtlich, 4 ändert er. Von den letzteren sind zwei (I,3 und II,2) dem Original fast gleich, in den anderen beiden (I,1 und III,1) ist

jeweils die zweite Hälfte durch einen neuen Text ersetzt, dem einzelne Worte des alten Textes eingefügt sind. In III,1 war die Änderung nötig, da Haym diese Arie nicht mehr Hedwig sondern Unulf zuteilt und die ursprüngliche zweite Texthälfte Unulfs Rolle nicht entspricht; I,1 dagegen hätte auch in der alten Form erhalten bleiben können. Die beiden Arien I,1 und III,1 zeigen in dem neuen Teil eine stärkere Bindung an die Handlung. Diese Tendenz Hayms, die Arien konkret auf die Handlung zu beziehen, anstatt in ihnen nur die durch das Rezitativ vorbereitete Darstellung eines Affektes in allgemein gültigen Gleichnissen zu geben, macht sich auch in einigen der sieben von ihm neu hinzugefügten Arien geltend. So zeigt die Eingangsarie Rodelindes nicht nur deren seelischen Zustand, sondern sie gibt zugleich über die Situation zu Anfang des Dramas Aufschluß. Die Arien I,5, II,3 und II,4 geben die gleichen Gedanken wieder wie die entsprechenden Stücke bei Salvi (I,6; II,3; III,10), nur weit weniger abstrakt und deutlich auf die Handlung bezogen. Im Gegensatz dazu sind allerdings die übrigen drei Arien Hayms (II,6; III,5; III,9) so allgemein gehalten, daß sie leicht auszuwechseln und anderwärts einzubauen sind.

Überschauen wir die ganze Entwicklung, so müssen wir sagen, daß Haym erstaunlich wenig Eigenes zu Händels *Rodelinde*-Libretto beigetragen hat. Wie bereits erwähnt, hat er nur 7 der 30 Arien neu dazugeschrieben, und sein Anteil am Rezitativ beträgt im Ganzen nur 40 Verse auf 575. Wenn die Autorschaft dennoch ihm und nicht Salvi zuerkannt wird, so geschieht dies offenbar weniger auf Grund des von ihm so spärlich beigezeichneten Textes als vielmehr, weil er das langatmige Libretto Salvis auf das für Händels Bühne erforderliche Maß zusammengestrichen hat. Damit, daß er Händel den *Rodelinde*-Text in dieser gekürzten Form vorgelegt hat, erschöpft sich allerdings Hayms Verdienst, denn die oft gerühmte Dramatik der Handlung und die ihr zugrunde liegende ethische Idee sind nicht Haym zuzuschreiben sondern dem wahren Dramatiker, der — wenn auch mit Mißerfolg — als erster den Stoff für die Bühne formte: Pierre Corneille. Die Spuren seines Geistes sind es, die dem *Rodelinde*-Libretto selbst noch nach mehrfacher Überarbeitung jenes Leben geben, das Händel anregen konnte, eine seiner vollkommensten Opern daraus zu schaffen.

Meyerbeers Ergänzungsarbeit an Webers nachgelassener Oper „Die drei Pintos“¹

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Nach dem Tode Carl Maria von Webers behauptete sich hartnäckig das Gerücht, Weber habe die vollständige Partitur einer komischen Oper, betitelt „*Die drei Pintos*“, hinterlassen. Dieses Gerücht wurde veranlaßt durch eine Äußerung des Geheimrats Lichtenstein in Berlin, er habe 1823 während Webers Berliner Aufenthalt die Partitur der drei Pintos „*fast vollendet*“ gesehen, sie sei aber bis auf wenige

¹ Soweit bei den Zitaten eine Quellenangabe fehlt, handelt es sich um unveröffentlichte Dokumente aus dem Meyerbeer-Archiv des Instituts für Musikforschung Berlin. Der vollständige Abdruck der hier erwähnten und im Auszug wiedergegebenen Originale erfolgt in dem vom Verf. vorbereiteten Briefwechsel G. Meyerbeers.

Skizzen, die sich im Besitz der Gattin Webers befänden, in England verloren gegangen. Caroline von Weber trug sich indes bald nach dem Tode ihres Gatten mit dem Gedanken, einen Komponisten für die Vollendung dieser Skizzen zu interessieren. Erst viel später gelang es F. W. Jähns, an Hand der hinterlassenen Tagebücher und Briefe den wahren Sachverhalt festzustellen und zu beweisen, daß diese Oper tatsächlich niemals von Weber vollendet wurde². Erhalten geblieben waren insgesamt 1769 Takte Musik, die sich ziemlich durcheinandergeschrieben vorfanden und den Bearbeiter vor keine leichte Aufgabe stellten³. Für Caroline war die Vollendung der Oper nicht nur ein Akt der Pietät dem Verewigten gegenüber, sondern sie wünschte mit Hilfe der Einnahmen, die ihr aus den Aufführungen zufließen sollten, ihren eigenen Unterhalt, vor allem auch die Ausbildung ihrer beiden Söhne Max und Alexander zu sichern. Die Skizzen wurden deshalb dem Mitschüler und langjährigen Freunde Webers, Giacomo Meyerbeer, ausgehändigt. Welche Verbindlichkeiten dieser dabei den Erben gegenüber einging, ist bis heute ungeklärt. Bekannt ist lediglich, daß er die Weberschen Handschriften, die später gegen Kopien ausgetauscht wurden, 25 Jahre lang in den Händen behielt und daß es in den späteren Jahren zwischen ihm und den Erben deswegen zu Verdrießlichkeiten gekommen ist. Max Maria v. Weber erwähnt in seiner Weberbiographie die Vollendungsgeschichte der *Pintos* nur am Rande, und Jähns, der ebenfalls genauer darüber informiert gewesen ist, übergeht die Angelegenheit mit wenigen Worten. Auch in späteren Arbeiten finden sich, soweit von der *Pinto*-Affäre überhaupt Notiz genommen wird, in dieser Hinsicht nur oberflächliche Bemerkungen über Meyerbeer⁴. Erwin Kroll⁵ glaubt, Meyerbeer sei über der Vollendung schließlich verzweifelt; Julius Kapp⁶ ist der Annahme, Meyerbeer habe sich zu der Bearbeitung nicht entschließen können; Hans Schnoor⁷ bezweifelt, daß Meyerbeer einen Vollendungsversuch überhaupt ernsthaft unternommen hat, und Ludwig Hartmann⁸ behauptet, Meyerbeer habe 1847 (!) die Skizzen „zögernd“ zurückgestellt und die Ergänzungsarbeit abgelehnt. Wie der Verfasser zu dieser Annahme gelangte, ist ebenso wenig eruierbar wie seine Behauptung, der Ablehnungsbrief Meyerbeers liege zu seiner Zeit noch im Archiv der Enkelin, Marion v. Weber, vor⁹. Es wird weiter unten noch zu beweisen sein, daß diese Angabe nicht richtig sein kann, da Meyerbeer erst im Jahre 1852 von den Ergänzungsarbeiten an den *Pintos* zurückgetreten ist. Vielleicht hat sich auch Hartmann lediglich im Datum geirrt.

Genauere Hinweise gibt Max Jähns in seiner Biographie von Friedr. Wilh. Jähns (Dresden 1906). Die Darstellung setzt, soweit sie sich auf die *Pintos* bezieht, mit dem Jahr 1833 ein, wobei klar ersichtlich wird, daß Meyerbeer zu diesem Zeitpunkt schon die Skizzen Webers in Händen hatte. Joseph d'Ortigue behauptet in einem

² Friedr. W. Jähns, C. M. v. Weber in seinen Werken, Berlin 1871, S. 424 f.

³ Vgl. Jähns, S. 417 f.

⁴ A. Neißer weist in seiner kleinen Biographie über Gustav Mahler (Reclams Musikerbiographien Bd. 35, S. 70) darauf hin, daß August Göllerich die Vorgeschichte der „Drei-Pinto“-Bearbeitungen zusammengestellt habe. Leider konnte diese Arbeit nicht nachgewiesen werden. In „August Göllerich, Lebensbild (1927)“ ist sie nicht aufgeführt und findet sich auch in der Weberbibliographie nicht erwähnt. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine Manuskript gebliebene Arbeit, die Neißer einsehen konnte.

⁵ E. Kroll, C. M. v. Weber, Potsdam 1934, S. 142.

⁶ J. Kapp, Weber, Stuttgart 1922, S. 264.

⁷ H. Schnoor, Weber, Gestalt und Schöpfung, Dresden 1953, S. 422.

⁸ L. Hartmann, Die drei Pintos, in „Die Musik“, 1905/06, H. 17, S. 303 f.

⁹ Das Weberarchiv in Dresden wurde im Kriege ausgebombt.

Aufsatz über G. Meyerbeer sogar, es sei Webers eigener Wunsch gewesen, daß Meyerbeer diese Oper vollende¹⁰. Wie aus einem Brief an Karl Winkler (Th. Hell) hervorgeht, klagte Meyerbeer schon 1827 über den gänzlich unfertigen Zustand der Skizzen, muß demnach also schon damals in deren Besitz gewesen sein¹¹. Daß Meyerbeer jedoch nicht der Initiator des Ergänzungsversuches gewesen ist, läßt sich durch Indizien beweisen. Diese Beweisführung ist um so notwendiger, als wir durch Heinrich Heine wissen, daß Meyerbeers Gegner, namentlich G. Spontini, später die Unwahrheit verbreiteten, Meyerbeer „besitze auch Webers hinterlassene Manuskripte, die er der Witwe abgeschwätzt, und woraus er gewiß später schöpfen werde“¹².

In einem Notizbuch Meyerbeers findet sich die leider undatierte Eintragung „An Heinrich, ob ich die Pintos machen will“. Offensichtlich wollte er also vor der Zusage, die Oper zu ergänzen, mit seinem Bruder Heinrich Beer die Angelegenheit eingehend besprechen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang ein Brief, den Caroline v. Weber im Jahre 1836 an Meyerbeers Mutter, Amalie Beer, schrieb:

„... Die frohe Nachricht, welche uns der gute Winkler diesen Sommer mit aus Paris brachte; die Gewißheit durch die Güte Ihres Herrn Sohnes nun Webers letztes Werk der Welt gegeben zu sehen, noch ausgeschmückt durch das herrliche Talent dieses allbewunderten Meisters, hatte mein Herz mit Dank und Freude erfüllt und mir für meinen Frieden einen heitern Blick in die Zukunft eröffnet. Ihrem Sohn sollten es ja die Knaben zu danken haben wenn sie das, was sie jetzt fleißig gelernt, einst als nützliche Menschen, ohne Nahrungssorgen praktisch auszuüben vermögen; von Ihm sollten für sie die Segnung einer heiteren Jugend, eines ruhigen Mannesalters ausgehen; urtheilen Sie theure Freundin mit welchem Dankgefühl die Mutter das Opfer Ihres Sohnes erkannte!! Ja hätte Er einen Augenblick meine Freude sehen können, er würde hierin Belohnung gefunden haben...“

Der herzliche und dankbare Ton dieses Schreibens zeugt unbedingt davon, daß die Witwe Webers die Aufforderung zur Vollendung der Oper an Meyerbeer hatte ergehen lassen, und daß nicht dieser sich um die Ergänzung bemüht oder ihr die Skizzen gar „abgeschwätzt“ hatte. Das ist um so bemerkenswerter, als Meyerbeer im Jahre 1827 trotz seiner Erfolge noch keineswegs eine internationale Berühmtheit war. Allerdings hatte er schon damals einen großen Einfluß an der Pariser Oper, ein Umstand, der Caroline für ihre Angelegenheit äußerst wichtig erschien, wie noch später zu beweisen sein wird.

Als Meyerbeer die Fragmente der Weberschen Komposition in den Händen hielt, wußte er offenbar wenig damit anzufangen und ließ sie zunächst liegen. So kam, als die Sache nicht voranging, Caroline auf den Gedanken, die Skizzen von F. W. Jähns, der sich schon 1833 zur Vollendung der Komposition angeboten hatte, in einer übersichtlichen Partitur zusammenstellen zu lassen, in der Hoffnung, daß Meyerbeer nunmehr energisch an die Arbeit gehen würde.

Jähns unterzog sich dieser Aufgabe mit bekannter wissenschaftlicher Gründlichkeit und schickte Meyerbeer am 22. Oktober 1837 die Spartierungen zu. Die Partitur war von ihm so weit vorgearbeitet worden, daß Meyerbeer schließlich nur die Lücken

¹⁰ Die Arbeit d'Ortigue erschien in der „Revue de Paris“ und liegt mir nur in einem undatierten Sonderdruck vor. Der Passus hat folgenden Wortlaut: „L'auteur de Freyschutz légua à son ami un ouvrage inachevé, les Trois Pintos, opéra en trois actes, avec prière de le terminer.“

¹¹ Der Brief soll nach L. Hartmann um 1901 in den Dresdener Neuesten Nachrichten abgedruckt sein. Da diese von der Sächsischen Landesbibliothek nicht verliehen werden, konnte der genaue Wortlaut nicht nachgeprüft werden. Nach Neibers Angabe (s. o.) hat Caroline v. Weber die Skizzen schon 1826 an Meyerbeer übergeben.

¹² Heinrich Heines Sämtliche Werke. hrsg. von Ernst Elster, Bd. VI, S. 194.

auszufüllen brauchte. Wo die Instrumentierung Webers zweifelhaft erschien, trug Jähns die Noten mit roter Tinte in die Partitur ein, damit Meyerbeer über diese Stellen nach eigenem Ermessen hinwegkomponieren konnte. Außerdem fügte er noch eine Anzahl von schriftlichen Bemerkungen bei, die Meyerbeer über jede zweifelhafte Stelle genauestens informierten. Als die Mutter Meyerbeers, Amalie Beer, diese Partitur sah, äußerte sie zu Caroline, „*ihr Sohn werde nun gern ans Werk gehen*“¹³. Daraus erhellt aber, daß Meyerbeer bis dahin offensichtlich ungen dieser Arbeit gegenüberstand. Caroline mußte folglich ihre Gründe gehabt haben, wenn sie das Werk in seinen Händen ließ. Meyerbeer hatte 1831 mit seiner Oper *Robert der Teufel* einen durchschlagenden Erfolg in Paris gehabt und war zu einer europäischen Persönlichkeit geworden. Wenn sein Name auf der Partitur der *Pintos* erschien, war ihre Annahme bei allen großen Bühnen gesichert. Ein unbedeutender oder wenig bekannter Name hingegen hätte dem Werk nicht nur wenig Nutzen, sondern unter Umständen sogar großen Schaden bringen können. Als Fr. W. Jähns sich 1833 mit der Bitte an Caroline wandte, die Oper vollenden zu dürfen, antwortete sie ihm, daß diese Oper zu vollenden eine höchst gefährliche und undankbare Aufgabe sei, bei der ein junger Komponist sich keinen Ruhm erwerben könne. „*. . . Denn gefällt sie, so bleibt in den Augen der Menge dem Weber das Verdienst, und gefällt sie nicht, so trügen gewiß nur Sie die Schuld. Darum lassen Sie es sich lieb sein, daß der Himmel es so gefügt und daß Sie nicht durch so einen Gewaltstreich auf die heißen Bretter geschleudert werden! . . .*“¹⁴.

Hier wird der Beweis erbracht, daß sie damals noch keinerlei Interesse daran hatte, das Werk, zu dessen Vollendung Meyerbeer sich Winkler gegenüber schriftlich verpflichtet hatte, aus seinen Händen zurückzufordern. Ein Brief Meyerbeers an seine Frau aus dem Jahre 1840 gibt die Erklärung, welche Pläne Caroline mit dieser Oper verfolgte und welche Gründe sie in Wahrheit hatte, die *Pintos* von seiner Hand vollendet zu sehen:

„*. . . Daß die Wittve von Carl Maria von Weber hier ist weißt Du schon. Ich habe ihr gesagt, daß ich den ganzen Winter krank war und nicht arbeiten konnte, daß ich auf Stieglitz¹⁵ Befehl bis zum September nicht arbeiten dürfte und dann noch einen Akt meiner großen Oper¹⁶ zu vollenden habe: also erst künftigen Winter beginnen könne, für die Webersche Oper zu arbeiten. Sie hat das mit der größten Liebe aufgenommen, und gesagt daß sie sich gar nichts daraus mache länger zu warten, ihr einziger Wunsch ist nur, daß ich nicht darauf bestehe es zuerst in Deutschland zu geben. Sie wünscht sehnlich daß es Paris sei . . .*“¹⁷.

Der Wunsch Carolines, die Oper in Paris aufgeführt zu sehen, hatte einen sehr realen Hintergrund. In Frankreich bestand damals schon der Autorenschutz, der sich bis dreißig Jahre nach dem Tode eines Opernkomponisten in Form des Nießbrauchs der Tantiemen auch auf die Erben übertrug, sofern die Oper zuerst in Paris uraufgeführt worden war.

Wie ernsthaft Meyerbeer die Angelegenheit nahm, erweist die Tatsache, daß er sich gleichzeitig eine ganze Reihe Weberscher Kompositionen von den Erben leihweise erbat, um die Ergänzungen möglichst stilgerecht vornehmen zu können. 1837 hielt

¹³ Max Jähns, Friedr. Wilh. Jähns und Max Jähns, Dresden 1906, S. 145.

¹⁴ Max Jähns, a. a. O., S. 123.

¹⁵ Behandelnder Arzt Meyerbeers.

¹⁶ Gemeint ist die Oper „Der Prophet“.

¹⁷ Brief v. 2. V. 1840 an Minna Meyerbeer.

er die gedruckten, sowie einen großen Teil der Manuskripte gebliebenen Weberschen Kompositionen in Händen. Damit hatte Caroline ihre größten Schätze aus der Hand gegeben, und sie erwartete nun die unverzügliche Arbeitsaufnahme. Auch von seiner Familie wurde Meyerbeer gedrängt, ohne Aufschub an die Arbeit zu gehen. Man erhoffte sich von der Aufführung der Weberoper eine Versöhnung der „deutschhümelnden“ Kritik, die mit Meyerbeers Werken sehr scharf zu Gericht ging. Insbesondere Meyerbeers Bruder, der als Astronom bekannt gewordene Wilhelm Beer, wies ihn sehr nachdrücklich auf diesen Vorteil hin. Er erkannte auch die große Gefahr, die für seinen Bruder erwüchse, falls die Gegenseite von der Arbeitsverzögerung erführe. „*Du hast jetzt garnichts zu tun also mache Dich daran*“ ruft er ihm in einem Brief vom 10. VII. 1838 zu. Es erscheint besonders bemerkenswert, daß Meyerbeer diesen Spekulationen, die ihm von der Familie suggeriert wurden, nicht nachgab, obwohl auch ihm diese Gedankengänge eine Zeitlang nicht fremd waren. Offensichtlich war aber Wilhelm Beer nicht sehr genau über Meyerbeers damalige Verpflichtungen unterrichtet, wenn er glaubte, dieser habe nichts zu tun.

In Paris drängte Eugène Scribe auf die Fertigstellung des „*Propheten*“ und der „*Afrikanerin*“, zu deren Komposition sich Meyerbeer schon 1837, also wenige Zeit nach der *Hugenotten*premiere, verpflichtet hatte. Scribe hatte durch Gerüchte erfahren, daß Meyerbeer noch ein weiteres Textbuch in Händen hielt, an dessen baldiger Fertigstellung für die Académie royale er arbeite. Meyerbeer mußte also vorerst wieder die berechnete Unduldsamkeit seines Pariser Mitarbeiters beschwichtigen:

„... & je lui [Scribe] donne ma parole d'honneur que les bruits dont il me parle sont faux, que je n'ai pas composé une seule note pour le grand opéra en dehors du prophète & les quelques morceaux que j'avais fait de l'Africaine...“¹⁸.

Damit wird aber deutlich, welche Projekte ihn damals wirklich beschäftigten. Seit der *Hugenotten*premiere im Jahre 1836 waren inzwischen fünf Jahre verstrichen, ohne daß er ein neues Werk für Paris zustande gebracht hätte. Am „*Propheten*“ und der „*Afrikanerin*“ komponierte er gleichzeitig. Eine Mitteilung an seinen Pariser Sekretär und Freund Louis Gouin gibt uns endlich die Erklärung, weshalb er die Ergänzung dieser Skizzen immer wieder hinausschob:

„... Il faut que vous sachiez que j'aurai terminé sous peu le petit opéra comique dont feu Weber avait laissé des esquisses pour le premier acte. Cet ouvrage aurait même été terminé depuis deux mois sans les désagréables occupations que j'ai ici. Maintenant je veux me mettre à l'Africaine dont depuis longtemps comme vous savez j'ai fait un acte...“¹⁹.

Gouin machte Meyerbeer daraufhin den Vorschlag, die *Pintos* möglichst schnell zu beenden und noch vor dem *Propheten* in Paris zur Aufführung zu bringen. Mit der Ablehnung dieses Vorschlages gibt Meyerbeer seinem Intimus und uns Aufschluß über seine damaligen Pläne:

„... Quant à la idée que vous me proposez de donner l'opéra de Weber que je termine à l'opéra comique avant le Prophète, cela ne saurait se faire: c'est une trop petite chose pour que j'y débute à Paris après un si long silence. Mieux voudrait s'il fallait arriver à cet

¹⁸ Brief vom 18. III. 1841 an Gouin.

¹⁹ Brief vom 31. VIII. 1841 an Gouin.

*extrémité arranger l’Affricaine pour l’opéra comique car ce poème avec des changements habiles se prêtait à cela. Tâtez sur cela aussi le pouls de Scribe sans lui dire que cette idée vient directement de moi . . .*²⁰.

Damit ist einwandfrei erwiesen, daß Meyerbeer damals noch keineswegs an der Arbeit verzweifelte, sondern sich durch äußere Umstände immer wieder von der Vollendung der Skizzen abhalten ließ. Es bestand bei ihm sogar der feste Plan, die „Pintos“ für die Pariser Opéra-Comique zu schreiben. Schon 1834 findet sich in einem Brief an den Direktor dieser Oper, Crosnier, der bezeichnende Passus:

*„ . . . Pour que je puisse terminer l’ouvrage à l’époque que vous désirez il est indispensable que vous me remettiez le 1er acte du Poème de Mr. Scribe que vous me destinez & (c. a. d. la Nonne etc.) avant mon départ c. a. d. au 1er Novembre 1834, & le reste avant la fin de l’année courante, me réservant de me décider quand j’aurais lu le poème achevé si c’est cet ouvrage . . . dont je ferai la musique, ou bien les 3 Pinto, ouvrage également en 3 actes dont la musique du 1er acte a été ébauché par mon ami feu Weber . . .*²¹.

Daß Meyerbeer die „Pintos“ gegen die „Afrikanerin“ zurücksetzte, ist keineswegs ein Akt gegen Weber oder dessen Familie, sondern entsprang der klugen und richtigen Überlegung, daß er in Paris nur mit einem großartigen Werke seine erreichte Stellung behaupten konnte. Dafür aber waren ihm die „Pintos“ eine zu „petite chose“. Meyerbeer kannte die Pariser Verhältnisse sehr genau, und wir müssen ihm glauben, daß es letztlich auch der Weberoper zum Vorteile diene, wenn er diese nicht zu einem ungünstigen Zeitpunkt in Paris auf die Bühne bringen wollte. Daß er dabei seine eigene Position gleichermaßen im Auge hatte, wird ihm billig niemand verübeln können. Er stellte später, als Gouin ihm den Vorschlag unterbreitete, seine „Afrikanerin“ vor dem „Propheten“ aufzuführen, dieses Werk mit genau denselben Argumenten zurück, da es ihm darauf ankam, nach einer so langen Pause nur mit einem Werke ersten Ranges, im Sinne der damaligen Zeit, zu debütieren. Hier dokumentiert sich Meyerbeers künstlerische Anschauung, die aber nur den Geist der Restauration widerspiegelt, indem die Begriffe groß und kolossal gleichgesetzt werden.

Ein sehr bezeichnender Charakterzug Meyerbeers wird aber an diesem Beispiel deutlich: seine Ängstlichkeit und Zaghaftigkeit. Meyerbeer hatte niemals den Mut, etwas zu wagen, und war stets bemüht, alle Faktoren eines möglichen Mißerfolges von vornherein auszuschalten. Alexander von Humboldt nennt ihn einmal in einem Brief an Friedrich Wilhelm IV. seinen überaus zaghaften Freund. Sein Bruder Wilhelm nannte ihn öfters „den großen Schwarzseher“ und nahm keinen Anstoß, ihm mündlich wie brieflich gründlich die Wahrheit zu sagen:

„ . . . Du fragst in dem Brife an Mutter nachdem Du alle désagrémens aufgezählt ‚Womit habe ich das verdient?’ darauf antworte ich: ‚Weil Du Dein größter eigner Feind bist.’ Versäumst Du es ja [nicht] Dich mit allen Leuten die Du brauchst couteau tiré zu stellen. War es nicht so als ich nach Paris kam. Wurde nicht ein Teil dieser Personen nach ein Paar Dinners unsere guten Freunde. Den Pantin mußtest Du auf’s Empfindlichste beleidigt haben, denn er fühlte sich aufs Tiefste gekränkt. Halévy ist zwar ein Intrigant, allein wenn er es nicht wäre hattest Du ihn nicht so herabstoßerig behandelt daß er Dein Feind werden mußte[?] Hast Du nicht so oft es sich thun ließ Dein Talent vergraben. Als Klavier Spieler wolltest Du nie spielen, als Componist nie componiren, alles vor lauter Schwarzseherei d. h. Sucht an seinem eignen

²⁰ Brief vom 23. V. [1842?] an Gouin.

²¹ Brief v. 29. IX. 1834 an Crosnier.

Fleische zu wählen. Sind nicht zwischen den Crociato und Robert 10 Jahre der Blüte Deines Lebens vergangen. Läufst Du nicht seit den Huguenotten schon wieder einige Jahre herum ohne eine Note zu componiren. Und dabei kannst Du keine Zeit finden, die Aufträge von Prinzess Wilh. u. dem Kronprinzen auszuführen die 2 Minuten gedauert hätten. Machst Du Dir nicht so die höchsten Personen zu Feinden die Dir wohl schaden können . . . da Dir an Deutschland so viel gelegen, gab es denn gar keine Mittel, sich mit Deutschland besser zu stellen? Da Du Faust nicht componiren willst, so hast Du jetzt die schönste Gelegenheit dazu in der Weberschen Oper. Wodurch gewann C. M. v. Weber in Deutschland alle Rezensenten? weil er sich in allen Orten aufhielt und ihre Bekanntschaft machte. In Dresden wollen sie das neue Theater damit eröffnen, und daß Du dabei auf Händen getragen wirst, ist gewiß; eben so wenn Du sie nachher in Leipzig einstudirst, und so gewinnt man die Prozesse für sich. Bei Deiner letzten Anwesenheit in Berlin warst Du eines Morgens von einem speech den ich Dir über das fernere Aufschieben der Composition der Weberschen Oper hielt so ergriffen, daß Du die Hand in die Höhe hobst und sagtest „Nun so gebe ich denn mein heiliges Ehrenwort, daß ich so wie das Debut von Candia beendet, ohne Verzug dies vornehme und hintereinander fertig mache . . .“²².

Wenn auch Wilhelm Beers Worte im einzelnen hier nicht auf die Waagschale gelegt werden sollen, und wenn sie auch manche Übertreibungen enthalten, so berühren sie dennoch den Kern der Wahrheit und sind für die richtige Einschätzung von Meyerbeers Persönlichkeit ungemein aufschlußreich. Nicht zuletzt mag sich Meyerbeers Wesensart durch die überaus scharfen Angriffe auf sein künstlerisches Schaffen, in denen man vor Verleumdungen nicht zurückschreckte, ausgeprägt haben. In einem Briefe an seine Frau aus dem Jahre 1839 bezeichnet Meyerbeer diese Attacken selber als die Ursache seines Verhaltens:

„. . . Daß die häßlichen gemeinen und wüthenden Angriffe gegen meine Werke, mein Talent und meine Person, gegen die zu wehren, die zu ergründen ich nothwendig habe, mich betrüben, entmuthigen, das kann mir billigerweise niemand verdenken“²³.

Für Meyerbeers Saumseligkeit bei der Vollendung der *Pintopartitur* gewinnt man erst den richtigen Maßstab, wenn man sich klar macht, daß der Vertrag zur Oper „*Die Afrikanerin*“ 1837 unterzeichnet wurde, daß sie aber erst nach seinem Tode, im Jahre 1865 in Szene ging, daß die Partitur des „*Propheten*“ schon 1841 nahezu vollendet war, daß aber dennoch acht Jahre darüber vergingen, bevor sie Meyerbeer für die Aufführung freigab; wohlgemerkt, nicht weil der Komponist keine Bühne für sein Werk finden konnte, sondern weil ihm Léon Pillet, der Direktor der Pariser Oper, die geforderten Gesangskräfte nicht zur Verfügung stellte. Dennoch beschäftigte sich Meyerbeer auch weiterhin mit dem *Pintoprojekt* und erwog eine völlige Neubearbeitung des ihm sehr schwach scheinenden Librettos. Die Librettofrage ist offensichtlich ein Kardinalpunkt gewesen, weshalb Meyerbeer in der Komposition nicht vorankam, oder genauer gesagt, sie überhaupt nicht aufgriff. Wenn er Gouin gegenüber später von den *Pintos* als einer „*petite chose*“ sprach, so findet sich diese Auffassung in einem undatierten Briefe an seine Frau noch eingehender erläutert: „*Theures angebethetes Weib!*

Ich schreibe Dir diese Zeilen bloß um Dir anzuzeigen daß sich unsre Abreise noch um einige Tage verschoben wird. Daran ist zum großen Theil die Antwort des Hofraths Winkler aus Dresden (Theodor Hell) Schuld. Du weißt er ist der Vormund der weberschen Kinder, und

²² Wilhelm Beer an G. Meyerbeer, Brief v. 17. VII. 1838.

²³ Brief v. 3. XII. 1839 an Minna Meyerbeer.

zugleichzeit der Autor der 3 Pintos die ich schon so lange beendigen sollte. Ich habe mir, da die Sache doch nun einmaal geschehen muß ein Herz gefaßt und will freiwillig und g l e i c h an das Werk gehen, welches ich doch tôt ou tard machen müßte. Da aber Weber so . . . gar wenig Manuskript[e] hinterlassen hat, daß es kaum ²/₃ e i n e s Aktes ausmacht, mithin ⁹/₁₀ der Arbeit auf mich fällt, es also so gut wie eine neue Oper wird, so will ich wenigstens ein gutes Sujet haben und es zuerst in Paris oder wenigstens zugleichzeit in Paris und Dresden geben. Nun aber sind die 3 Pintos die ich erst hier mir von Winkler lesen ließ, das albernste dümmste Zeug der Welt. Ich muß also von einem französischen Dichter einen guten Stoff erlangen, der zugleichzeit so eingerichtet ist, daß Webers schon gemachte Musikstücke dahinein passen, und ferner von diesem Dichter und der Direktion der komischen Oper, wo das Werk gegeben werden soll, die Erlaubniß erlangen, daß es zugleichzeit in Dresden und Paris, oder vielleicht gar noch früher als in Paris, in Dresden ans Licht treten darf. Damit gehen wir nun um. I c h hatte schon einen Dichter und ein Werk welches diese Bedingungen erfüllte, allein Winkler ist mit dem Stoff nicht zufrieden . . .“²⁴.

Am 3. Januar 1842 hatte Meyerbeer wiederum eine Besprechung in der Librettofrage mit Winkler in Dresden, an der auch sein Bruder Wilhelm teilnahm. Letzterer schlug als Mitarbeiterin für die Umarbeitung Charlotte Birch-Pfeiffer vor und empfahl, als neuen Stoff Zschokkes „Blondin von Namur“ zu wählen²⁵. Da Caroline v. Weber sich über die neuerliche Verzögerung recht mißmutig zeigte, drängte ihr Meyerbeer die Summe von 1000 preußischen Talern auf, die sie vorerst abschlug, schließlich aber mit Rücksicht auf ihre Söhne annahm:

Ich bekenne hierdurch tausend Thaler preuss: Cour[s] von Herrn Hof-Kapellmeister Meyerbeer, als Vorschuß auf den Ertrag einer von ihm aus hinterlassenen Fragmenten meines seeligen Gemahls zu ergänzenden und theils neu zu componirenden Oper, die Pinto's genannt, empfangen zu haben wobei es zugleich unter uns ausgemacht ist, daß dieselben unter keiner Bedingung auf andere Weise als aus dem besagten dereinstigen Ertrage zurückzuerstatten sind.

Dresden, den 15 Feb. 1842

Caroline von Weber

[Nachschrift]

Wenn ich, meine theuren Söhne, gegen euren Wunsch, und Willen d i e s gütige Darlehn, des treuesten Freundes eures guten verstorbenen Vaters annehme, so geschah es einzig um seinen innig ausgesprochenen Wunsche genüge zu leisten, da sein edles Herz sich verpflichtet glaubte, indem die Vollendung der Oper sich verzögerte, dies Darlehn, als Mittel zur Vollendung eurer Ausbildung, in meine Hände legen zu müssen. — Nur die Überzeugung, durch Annahme dieses Vorschusses, den theuren Freund zu beruhigen konnte mich vermögen gegen euren Wunsch zu handeln. Lest Ihr diese Zeilen einst, wenn ich nicht mehr bin, dann werdet ihr das schönste Erbtheil, was euer guter Vater euch erwerben konnte, in der Theilnahme e d l e r Menschen finden, und der Mutter Segen wird euch, ihr g u t e n Kinder, durch's Leben geleiten²⁶.

Die folgende Zeit war für die Arbeiten an der Pinto-Partitur nicht günstig. Am 11. Juni 1842 war Meyerbeer von Friedrich Wilhelm IV. zum General-Musikdirektor ernannt worden. Es folgten Jahre anstrengendster Arbeit und Tätigkeit, die sich auf seine ohnehin schon schwankende Gesundheit sehr nachteilig auswirkten. Der königliche Auftrag, für die Wiedereröffnung des abgebrannten Opernhauses die Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ zu schreiben, ließ das Projekt seines verewigten Freundes zwangsläufig wieder in den Hintergrund treten. Erst im Jahre 1844 erfolgte

²⁴ Undatierter Brief an M. Meyerbeer [1836?].

²⁵ Heinrich Zschokke (1771–1848), Schriftsteller.

²⁶ Zu dieser Empfangsbestätigung ist noch ein an Wilhelm Beer gerichtetes Beischreiben vorhanden.

zwischen den Weberschen Erben und Meyerbeer der Abschluß eines bis 1846 befristeten Vertrages, in dem die beiderseitigen Verbindlichkeiten schriftlich festgelegt wurden. Aus dem Inhalt des Vertrages ist ersichtlich, daß diese Verbindlichkeiten im Grunde nur auf Meyerbeers Seite lagen und daß dieser Vertrag zweifellos der entgegenkommendste überhaupt gewesen ist, den Meyerbeer in seinem ganzen Leben abgeschlossen hat.

Charlotte Birch-Pfeiffer bearbeitete nach Meyerbeers Anweisungen das Opernbuch völlig neu, wobei der oben erwähnte Vorschlag Wilhelm Beers offensichtlich keine Berücksichtigung fand. Am 20. Mai 1845 hielt Meyerbeer das fast fertig umgearbeitete Opernbuch in den Händen, das jetzt den Titel trug „Die beiden Pintos“. Die Verfasserin trat in dem Beischreiben sämtliche Rechte des Buches an die Erben ab, behielt sich aber vor, daß sie an den Tantiemen, soweit sie den Librettisten betrafen, beteiligt würde²⁷. Die Kosten der Umarbeitung in Höhe von 40 Louisdors (= 200 Taler) trug Meyerbeer. Aus alledem erhellt aber, daß Meyerbeer sich noch immer mit dem festen Gedanken trug, das Werk Carl Maria v. Webers zu vollenden. Seine Tätigkeit als Generalmusikdirektor ließ ihm jedoch vorerst keine Zeit, irgendwelche größeren kompositorischen Arbeiten aufzugreifen. Selbst für Paris, wo man ebenfalls schon seit Jahren auf sein neues Werk wartete, konnte er vorläufig nichts tun. Hinzu kamen die ständigen Zwistigkeiten mit dem Intendanten von Küstner, die bis zur offenen Feindschaft ausarteten. Dennoch weilte Meyerbeer 1845 wieder in Paris und fand hier sogar den Mut — anders kann man es jetzt kaum bezeichnen —, mit Eugène Scribe und St. Georges einen Vertrag über eine neue Oper, betitelt „*Noëma ou le repentir*“ abzuschließen. Der Vertrag sah die Fertigstellung des Werkes bis spätestens zum 23. IV. 1850 vor²⁸. In Dresden war man über Meyerbeers Saumseligkeit sehr ungehalten, und K. Th. Winkler, der Vormund von Webers Kindern, erinnerte ihn sehr nachdrücklich an seine Verpflichtungen, was Meyerbeer sehr beunruhigte. Am 5. II. 1846 findet sich in seinem Tagebuch folgende bemerkenswerte Eintragung:

„... ich habe nun den plötzlichen Entschluß gefaßt, alles andere stehen & liegen zu lassen & augenblicklich an die Komposition der ‚Pintos‘ zu gehen“²⁹.

Die Eintragungen in der folgenden Zeit erbringen den Nachweis, daß Meyerbeer tatsächlich an den *Pintos* gearbeitet hat:

„Freitag, 24. [IV. 1846] Wilhelm teilte mir einen Brief von dem jungen Weber (Sohn [von] Carl Maria v. Weber), aus Dresden mit, worin ihn derselbe zu seiner Hochzeit einladet & mich nicht einmal grüßen läßt. Ein Beweis, wie mir die Familie wegen der Verzögerung der Komposition der ‚Pintos‘ zürnt, & doch bedürfte ich gerade jetzt sehr, daß sie mir noch ein Jahr mehr, als bedungen, Aufschub gestatteten, weil ich sonst nichts in diesem Jahre für Paris komponieren kann. Das erschütterte mich ganz entsetzlich.

Mittewoche 29. [IV. 1846] ... Abends ... mich zum ersten Male mit den *Pintos* beschäftigt, indem ich das Buch der Birch-Pfeiffer & auch zwei Stücke der Weberschen Musik durchlas.

Donnerstag, 30. [IV. 1846] ... Von 11 bis 1 die Skizzen der ‚Pintos‘ durchstudiert, um mich wieder damit bekannt zu machen ehe ich daran arbeite. ... Abends zum ersten Mal an dem ersten Chor der ‚Pintos‘ gearbeitet. Diese Skizzen sind nicht nur zu instrumentieren, sondern auch zu harmonisieren, figurieren. Es ist zum größten Teil von Weber nur die Singstimmen

²⁷ Quittung vom 14. V. 1845.

²⁸ Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Werk mit dem unter Anmerkung 21 erwähnten Libretto „La nonne“ identisch ist.

²⁹ Zitiert nach einer Abschrift von Wilhelm Altmann. Die Originaltagebücher sind verschollen.

[sic] aufgeschrieben, höchst selten der Baß angegeben, noch viel seltener eine Instrumentalfigur angedeutet. Eine fürchterliche Arbeit: so wenig Data, & doch muß natürlich die höchste Gewissenhaftigkeit für das Vorhandene, nämlich die Singstimmen, angewendet werden, & ich würde für keinen Preis davon eine Note auslassen oder verändern.“

Noch mehrmals geht aus den Eintragungen in den Tagebüchern hervor, daß Meyerbeer in dieser Zeit „im allgemeinen“ an den *Pintos* arbeitete, bis dann am 17. Mai 1846 der Vermerk erscheint “. . . Auf dem E[rard] Pianoforte fantasiert & etwas an dem ersten Introductionschor der ‚Pintos‘ gearbeitet“, was zweifellos so ausgelegt werden kann, daß Meyerbeer in diesen Tagen auch die Komposition an den *Pintos* aufgenommen hat. Dennoch war er nicht mit Lust und Liebe bei der Sache. Geheimnisvolle Drohbriefe, die ihm seit einiger Zeit zugeschickt wurden, machten ihn, den immer Kränkelnden, zu aller Arbeit unfähig. Er sah sehr bald, daß er auch den neuen Termin nicht würde einhalten können, zumal er in dieser Zeit durch Alexander v. Humboldt erfuhr, daß ein seit langem gehegter Wunsch seiner Mutter, die Inszenierung des Dramas „*Struensee*“ seines verstorbenen Bruders Michael Beer, in Bälde durch den König würde erfüllt werden. Ende des Monats veranlaßte daher Meyerbeer seine Frau, mit Caroline v. Weber wegen eines erneuten Aufschubs der Ergänzungsarbeiten zu verhandeln. Minna Meyerbeer erreichte eine neue Terminfestlegung für den 30. April 1848, wofür Meyerbeer den Erben eine abermalige Entschädigungssumme von 300 Talern zahlte. Genau eine Woche bevor Caroline v. Weber den Empfang des Geldes bestätigte, am 15. Juni 1847, erhielt Meyerbeers Mutter die offizielle Nachricht, daß Friedrich Wilhelm IV. von Hannover aus die Erlaubnis erteilt habe, den „*Struensee*“ Michael Beers an Stelle desjenigen von Heinrich Laube zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig wurde Meyerbeer beauftragt, zu diesem Werke die Musik zu schreiben. Die kurze Frist, die dieser Arbeit gesetzt war, und nicht zuletzt die Freude, seiner angebeteten Mutter und vor allem dem Andenken seines innig geliebten Bruders dienlich sein zu können, gaben Meyerbeer die volle Schaffenskraft wieder, so daß er in kürzester Zeit die Partitur zu *Struensee* fertigstellte. Man wird es ihm kaum verargen können, daß ihm das Werk seines Bruders näher stand als dasjenige seines Freundes, zumal er durch den königlichen Auftrag einem Zwang unterworfen war, dem er sich nicht leicht zu entziehen vermochte. Es konnte ihm jetzt nur angenehm sein, daß für die Vertragserfüllung mit den Erben Webers wieder etwas Zeit gewonnen war. Zudem bestand auch noch der andere Vertrag mit Scribe und St. Georges, der die Komposition der Oper „*Noëma*“ bis zum April 1850 vorsah. Zahlreiche Verpflichtungen sowie Krankheiten in der Familie verhinderten auch diesmal wieder die termingerechte Fertigstellung der Partitur. Wiederum zahlte Meyerbeer als Entschädigung die Summe von 300 Talern an die Erben und erreichte einen erneuten Terminaufschub bis zum 30. April 1849. Wenn Ludwig Hartmann (s. o.) behauptet, Meyerbeer habe 1847 die Skizzen den Erben zurückgestellt und die Weiterarbeit abgelehnt, so stehen diesen Ausführungen mehrere Briefe und Tagebuchnotizen entgegen. Noch im Mai und Juni des Jahres 1847 hatte Meyerbeer nachweislich an den *Pintos* komponiert. Am 14. Oktober schrieb er laut Tagebuch an Karl Winkler einen langen Brief, in dem er um Terminaufschub bis zum Mai 1849 bat. Schon am 20. Oktober 1847

erhielt er die von Caroline v. Weber unterzeichnete Einwilligung und Quittung über die 300 Taler zurück. Nirgendwo auch nur die Andeutung, daß er das Ergänzungs-vorhaben aufgegeben hätte.

Auch der neue Termin lag für Meyerbeer äußerst ungünstig, wenn man sich erinnert, daß am 16. April 1849 die lang erwartete Premiere des „*Propheten*“ stattfand. Caroline v. Weber mochte ahnen, daß auch dieses Mal aus der Komposition nichts werden würde und forderte Anfang 1849 die Musikalien zurück³⁰. Für Meyerbeer war es peinlich, nach dem jahrzehntelangen Hin und Her die *Pintoskizzen* unvollendet wieder aus der Hand zu geben; zudem erreichte ihn dieser Brief inmitten seiner Probenarbeit zum „*Propheten*“, wo er weder Lust noch Zeit hatte, sich mit der Angelegenheit ernsthaft zu befassen. Dennoch bat er um weiteren Terminaufschub, in den Caroline v. Weber nur ungerne eingewilligt haben mag. Leider kennen wir nicht die Gründe, die Meyerbeer dieses Mal für sich geltend machte, da er sie seinem Freunde Karl Winkler gegenüber nur mündlich äußerte. Bemerkenswert ist der Umstand, daß er jetzt persönlich nach Dresden fuhr, ohne allerdings Caroline v. Weber anzutreffen, und die Entschädigungssumme um 100 Taler auf 400 Taler erhöhte³¹. Der Brief, den er wenige Tage später an seine Mutter nach Berlin schrieb, beweist jedenfalls, daß er wieder die besten Vorsätze für die Vollendung der Skizzen gefaßt hatte³².

Es ist noch ungeklärt, welche neuen Umstände auch jetzt wieder die Arbeitsaufnahme verhinderten. Meyerbeer behielt jedenfalls die Skizzen bis auf weiteres in Händen. 1851 wurde er wieder für mehrere Monate auf das Krankenlager geworfen³³. Auch Caroline von Weber erkrankte in dieser Zeit so schwer, daß ihre Angehörigen und auch sie selbst keinerlei Hoffnung mehr auf Genesung hatten. Kaskel drängte Meyerbeer, etwas zu unternehmen, da Caroline sich zudem in einer wirtschaftlichen Notlage befand. Leider fehlen bis jetzt sämtliche Gegenbriefe, aus denen man Meyerbeers weitere Dispositionen ersehen könnte. Eine baldige Aufnahme der Kompositionstätigkeit war bei seinem erschütterten Gesundheitszustand vorerst nicht mehr zu erwarten. Trotzdem versprach er, persönlich nach Dresden zu kommen, um die gänzlich verfallene Angelegenheit wieder in Ordnung zu bringen, obwohl Caroline des schlechten Wetters wegen nicht allzu viel Hoffnung in sein Kommen setzte, womit sie auch Recht behielt³⁴.

Tatsächlich drängte sie jetzt auf eine juristische Entscheidung, um die *Pinto*-Angelegenheit noch zu ihren Lebzeiten zum Abschluß zu bringen³⁵. Mit der Drohung eines Prozesses hatte sie Meyerbeer an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, denn nichts war diesem verhaßter als Zank und Streit. Sofort lenkte er ein. Schon am 28. Januar, also nur vier Tage nach dem Brief Kaskels, in welchem Meyerbeer über die Beauftragung eines Rechtsanwalts unterrichtet wurde, erfolgte in beiderseitigem Einverständnis die Resilierung des Vertrages, wobei Meyerbeer eine nochmalige Abfindungssumme von 2000 Talern an Caroline zahlte³⁶.

³⁰ Brief v. 12. II. 1849. Vgl. Max Jähns, a. a. O. S. 234.

³¹ Brief Karl Winklers v. 18. VIII. 1849.

³² Meyerbeer an Amalie Beer, Gastein, 30. VIII. 1849.

³³ Meyerbeer an K. Kaskel, 2. XI. 1851 [Konzept].

³⁴ Brief v. 3. XII. 1851.

³⁵ K. Kaskel an Meyerbeer, Brief v. 24. I. 1852.

³⁶ Dresden, 28. I. 1852.

Einen Monat später, am 23. II. 1852, schloß Caroline ihre Augen für immer, ohne daß es ihr vergönnt gewesen war, die ihr so am Herzen liegende Partitur vollendet zu sehen. Wenn Max Jähns jedoch in seiner Biographie den Eindruck zu erwecken sucht, Meyerbeer habe durch sein unkorrektes Verhalten den Weberschen Erben einen erheblichen finanziellen Schaden zugefügt, so ist das nur z. T. richtig. Meyerbeer hat in der fraglichen Zeitspanne über 4000 Taler preußischer Währung an die Erben ausbezahlt und dabei immer wieder vor der Notwendigkeit gestanden, diesen das Geld förmlich aufzudrängen. Namentlich Max Maria v. Weber weigerte sich beharrlich, irgendwelche geldliche Unterstützung von Meyerbeer anzunehmen, sondern verlangte die vertraglich festgelegte Vollendung der Oper. Die Erben erhofften sich von der Aufführung der „Drei Pintos“ neben einem materiellen vor allem auch einen künstlerischen Erfolg, der der Pflege des Weberschen Gesamtschaffens förderlich wäre. Daß diese Hoffnung trügerisch war, beweist die Geschichte der Oper nach ihrer Vollendung durch Gustav Mahler. Die wahren Gründe für Meyerbeers Saumseligkeit zu finden, fällt nicht leicht. Vor allem wäre es ein Kardinalfehler, wollte man das *Pintoprojekt* aus dem Gesamtkomplex des Meyerbeerschen Schaffens herauslösen und gesondert behandeln, wie es geradezu absurd ist, Meyerbeer eine bewußte Gleichgültigkeit oder gar Schädigungsabsicht den Weberschen Erben gegenüber zu oktroyieren.

Meyerbeers Lebensweg ist gekennzeichnet durch den Mangel an Entschlußkraft und einen ausgeprägten Pessimismus. An äußeren Lebensgütern so reich bedacht, war er innerlich ein schwacher und verzweifelter Mensch. Von Aberglauben beherrscht, der sich in einer geradezu krankhaften Vorsicht allen Dingen des Lebens gegenüber bemerkbar machte, und von Hypochondertum gelenkt, ließ er sich Zeit seines Lebens in eine abwartende, passive Haltung hineindrängen. In dem Bestreben, es jedem recht zu machen und niemanden zu verletzen, überspannte Meyerbeer seine Kräfte und ging Verpflichtungen ein, die er von vornherein niemals erfüllen konnte. Seine Familie kannte diese Schwäche nur zu gut und versuchte immer wieder, mahnend und lenkend einen Einfluß auf den Verlauf der Dinge zu gewinnen. So findet sich in einem an ihn gerichteten Brief seiner Frau der bezeichnende Satz: „... daher bitte ich Dich, Dich nicht wieder vom Augenblick beherrschen zu lassen, und Verbindlichkeiten zu übernehmen, die Du gar nicht erfüllen kannst, oder deren Erfüllung Dich von allen Seiten hemmt...“³⁷.

Die kleinste Nachlässigkeit im gesellschaftlichen Leben rief in ihm das Mißtrauen zu seiner Umgebung wach. Jede Störung seiner Absichten und Pläne lähmte seine Schaffenskraft und wirkte erstarrend auf sein Arbeitstempo. Meyerbeer verbrauchte seine Energien an Nichtigkeiten, weil er sich nicht stark genug fühlte, Feinde zu haben.

Bei der Akribie seiner Schaffensweise mußte er zwangsläufig zu der Erkenntnis gelangen, daß die Vollendung einer fremden Komposition durch einen primär schöpferisch veranlagten Musiker nahezu unmöglich ist. Daß er sich einen großen Teil der Weberschen Kompositionen aushändigen ließ, um den Stil seines Freundes genauestens studieren zu können, beweist nur, mit welchem Ernst er an die Arbeit heranging. Er wollte keine „Meyerbeer“-Oper, sondern eine „Weber“-Oper kom-

³⁷ Brief v. 11. XI. 1845.

ponieren und war bemüht, keine der schon vorhandenen Noten zu verändern oder gar wegzulassen. Es sollte den Kritikern, die Meyerbeer laufend der Stilkopie bezichtigen, zu denken geben, daß er gerade dort versagte, wo er sich um eine solche ernstlich bemühte. Weder an den äußeren Umständen noch an den unzulänglichen Skizzen ist Meyerbeer gescheitert, sondern es war das völlig anders geartete geistige Profil des „Nationalisten“ Weber, das einer Verständigung mit dem „Kosmopoliten“ Meyerbeer im Wege stand. Meyerbeer war eine viel zu eigengeprägte Persönlichkeit — und darin liegt seine künstlerische Potenz —, als daß er sich ihrer nach Wunsch hätte entledigen können. Daß er das erkannt und daraus seine Lehren gezogen hat, beweist eine charakteristische Stelle aus seinem eigenen Testament, die seine unvollendeten Arbeiten betrifft:

„§ 18. Ich will nicht, daß nach meinem Tode diese Ergüsse meiner Phantasie in die Hände eines lebenden Musikers gegeben werden, um entweder daraus ein neues Werk zu fabriciren oder meine unvollendeten Compositionen davon zu ergänzen und dann solche als von mir nachgelassene Werke herauszugeben, wie dies bei anderen verstorbenen Künstlern zum Nachtheil ihres Ruhmes nur zu oft geschehen ist. Meine Familie bedarf solcher Hilfsquellen nicht“³⁸.

Hofkonzerte zu Darmstadt 1780 bis 1790

VON FRIEDRICH NOACK, DARMSTADT

Das Hessische Staatsarchiv in Darmstadt besitzt ein handschriftliches Programm-buch, in das der spätere Großherzog Ludwig der Erste als Erbprinz eigenhändig die Vortragsfolgen der an seinem Hofe während eines Jahrzehnts dargebotenen musikalischen Aufführungen eintrug¹. Diese Programme sind darum von allgemeinem Interesse, weil sie ein getreues Abbild des damaligen Geschmacks an einer kleinen Residenz in der Nähe des Rheines geben und weil die geographische Lage hier ein Zusammenfließen von französischen und italienischen Einflüssen bedingt, die in starkem Maße der deutschen Musik gegenüberreten.

Die Glanzzeiten der Musik am Darmstädter Hofe waren damals längst vorüber. Carl Wolfgang Briegel, der Kirchenmusik und Hofmusik zu erstaunlicher Höhe geführt hatte, war 1712 gestorben, Christoph Graupner hatte dies rege Musikleben während seiner Schaffensjahre von 1709 bis zu seiner Erblindung 1754 noch gesteigert, diese Höhe war nach Graupners Tod 1760 in der Regierungszeit des Landgrafen Ludwig VIII., der meist im Jagdschloß Kranichstein wohnte, aufrechterhalten worden. Aber Ludwig IX., der in Pirmasens residierende Soldatenliebhaber, hatte nur Sinn für Militärmusik, löste die Darmstädter Hofkapelle auf, und nur wenige selbst ge-wordene Musiker blieben als Stamm, auf den später wieder zurückgegriffen werden konnte. Diesem soldatischen Pirmasenser Hof stand der geistig und künstlerisch angeregte Kreis gegenüber, den die Landgräfin Caroline in Darmstadt um sich scharte, und der Erbprinz Ludwig, der als Landgraf der X., als Großherzog der I. gezählt wurde, erbte diese künstlerische Veranlagung seiner Mutter. Er war Violinschüler des ausgezeichneten Geigers und Kapellmeisters Enderle, spielte selbst meist im Orchester mit und leitete in späterem Alter noch häufig die Opern- und

³⁸ G. Meyerbeer, Testament vom 30. V. 1863. Hier zitiert nach einer späteren Abschrift.

¹ Hausarchiv Abt. 8 Konv. 17. Fasc. 5.

Konzertproben mit dem Taktstock. Es ist durchaus möglich, daß Carl Maria von Weber als Schüler von Abt Vogler diese Direktionsweise dem Großherzog abgesehen hat.

Als der Erbprinz 1776 aus dem russisch-türkischen Feldzug heimkehrte, begann wieder in bescheidenen Grenzen das Musizieren bei Hofe, ältere Kammermusiker, der Hofkantor Kärcher und seine Frau, die als Madame Lepri eine geschätzte Sängerin war, wurden herangezogen, ferner Kräfte aus dem Arbeitskreis des Stadtmusikus, des Postens, der generationenlang in Händen der Darmstädter Musikerfamilie Mangold lag, und schließlich Liebhaber aus Hof- und höheren Beamtenkreisen. Ähnlich setzte sich auch der kleine Chor zusammen, der oft in Tätigkeit trat. Sind nun für die Jahre 1776–1780 nur gelegentlich musikalische Ereignisse dokumentarisch belegt, so ist das obengenannte Programmbuch sehr sorgfältig geführt, abwechselnd in deutscher, französischer und italienischer Sprache, und enthält nicht nur die genauen Vortragsfolgen, sondern auch mancherlei persönliche Bemerkungen, die Familienereignisse der landgräflichen Familie betreffen, kritische Betrachtungen, Hinweise auf die Entstehungszeit von Werken, wobei der Erbprinz sichtlich stolz ist, wenn er eine Komposition zur Aufführung bringt, die nur wenige Monate zuvor erstmalig in Paris erklang. Daß sein Interesse nur zeitgenössischer Musik zugewandt war, ist typisch für den großen Geschmackswandel in der Mitte des 18. Jahrhunderts, keiner der Namen, die zu seiner Jugend in Darmstadt eine führende Rolle gespielt haben, kommt auch nur ein einziges Mal vor, wie etwa Christoph Graupner, Samuel Endler oder G. Ph. Telemann, der noch in spätem Alter dem Darmstädter Hof Suitenmusik gewidmet hatte. Auch die ältere Mannheimer Komponistengeneration, wie Stamitz und Richter, deren Werke schon durch Graupner in Darmstadt heimisch geworden waren, ist vergessen, ein einziges Mal taucht der Name Hasse auf.

Die Zahl der Veranstaltungen in den einzelnen Jahren ist sehr verschieden. Nur die Wintermonate kamen in Betracht, da der Hof im Sommer meistens in dem idyllischen Fürstenlager bei Auerbach an der Bergstraße die Freuden des Landlebens genoß. Auch Trauerfälle schufen längere Unterbrechungen. Die Eintragungen beginnen mit einem Konzert am 24. Dezember 1780, also einem Weihnachtsgeschenk, im kommenden Jahre sind 13 Veranstaltungen notiert, 1782 sind es 20 Aufführungen, dann 11, während 1785 und 1786 den Höhepunkt mit 29 und 26 Darbietungen bringen. Durch einen besonders schmerzlichen Trauerfall bringt 1786 nur 12, 1787 dann wieder 19 Konzerte, während in den 3 letzten Jahren nur noch 11, 3 und 2 Aufführungen verzeichnet sind. 1790 wird dann der Erbprinz Landgraf und organisiert sogleich das Musikwesen neu, das Programmbuch wird nicht mehr benutzt.

Das große Interesse für Musik und Theater hatte sich in der landgräflichen Familie seit dem Landgrafen Ernst Ludwig erhalten. Stark daran beteiligt ist die Familie des Prinzen Georg Wilhelm, zu dessen Vermählung mit Marie Albertine von Leiningen 1749 noch Graupner eine besonders schöne Kantate geschrieben hatte, wie er auch noch späterhin die besonders lebenswürdige Fürstin, die Großmutter der Königin Luise von Preußen, mit mehreren persönlich inspirierten Gratulationskantaten feierte. Der Tochter dieses Paares, der Prinzessin Charlotte, begegnen wir in dem Programmbuch häufig, sie scheint die beste Sängerin in der fürstlichen Familie ge-

wesen zu sein, und sie sang zeitweise fast in jedem Konzert. Auch ihr Verlobter und Gatte, der Erbprinz von Mecklenburg-Strelitz, trat oftmals als Solist auf. Ihr Tod riß eine fühlbare Lücke in den musizierfreudigen Kreis, und Erbprinz Ludwig, der mit einer anderen Tochter des Prinzen Georg Wilhelm, Luise, verheiratet war, trug damals ein:

Dimanche 8. de Janvier 1786. Le soir à 7 heures et un quart a été chanté à l'Eglise du Chateau la Messe des Morts de Mr. Gossec en mémoire de ma bonne et chère Belle Soeur Charlotte morte en couches le 12 Décembre 1785 agée de 30 ans et quelques semaines. La partie de la Chapelle ou étoit placé l'Orchestre fut tendue en noir, depuis l'Orgue pendoit un grand drape noir avec une croix blanche qui en tenoit toute la longueur et la largeur et couvroit l'Autel et la Chaire. A cet Office fut joins celui pour les Morts de l'Ordiestre depuis 1783.

Requiem aeternam dona eis Domine, et Lux perpetua luceat eis. Pie Jesu Domine, dona eis requiem sempiternam. Amen.

Wenn damals in Darmstadt eine Oper aufgeführt werden sollte, so mußte sie entweder so leicht sein (also aus dem Gebiete des Singspiels), daß die einheimischen Kräfte der Aufgabe gewachsen waren, oder es mußte das Nationaltheater in Mannheim gewonnen werden, das sich in diesem Jahrzehnt allmählich von dem Schlag erholte, den die Übersiedlung des Hofes nach München für Mannheim bedeutete. Eigene Kräfte bestritten 1781 ein Divertissement „*La Fête Champêtre*“ en un Acte *melé de Chants et de Danses*, dessen Komponist nicht genannt wird, dann „*Robert und Kaliste*“ nach „*La sponza fedele*“ del Sig. Guigliemi, *Opera di mezzo Carattere di tre Atti*. Im gleichen Jahr noch „*Henri IV ou la Bataille d'Ivry*“, *drame lyrique en trois actes* de Mr. Rozoy, *mis en musique par Mr. Martini*. („dieses Stück ist von dem 1. August ausgeschrieben, einstudiert und den 16. desselben Monats aufgeführt in Zeit von 16 Tagen“). Die beiden letztgenannten Werke wurden wiederholt. Dasselbe Jahr brachte noch „*L'Esclave ou le Marin généreux*“ *Operette en un acte* des Sig: *Piccini*.

1782 gab man von Paisiello „*La Frascatana*“ dreimal, („ist so gut gegeben worden, so wohl von seiten der Acteurs als des Orchesters und Decoration, als wir noch keine aufgeführt haben“). Ferner „*Der Kaufmann von Smyrna*“ *Operette in einem Aufzuge die Music von dem geistlichen Rath Vogler*, womit sich die Verbindung des Landgrafen mit diesem eigenartigen Komponisten anbahnt, die später zur Berufung Voglers nach Darmstadt führte, wo er Lehrer von C. M. von Weber, Meyerbeer und Gänsbacher wurde und den allerdings wenig genialen Generalmusikdirektor, den guten Geiger Georg Kaspar Sartorius, so in den Hintergrund drängte, daß sich dieser 1809 im Fürstenlager in Auerbach erschöß.

1785 spielen die Mannheimer im November von Anfossi „*Der Eifersüchtige auf der Probe*“ (*Il geloso in cimento*) und von Schuster „*Der Alchimist*“. Weitere Opernaufführungen sind nicht nachzuweisen; um aber über die wichtigsten Werke der damaligen Zeit sich genau zu orientieren, ließ der Erbprinz sehr oft in seinen Konzerten Instrumentalsätze, Chöre und Rezitative mit Arien aus bahnbrechenden dramatischen Werken zu Gehör bringen. An erster Stelle steht hier Gluck, von dem größere Teile aus *Armide*, *Orpheus*, *Elena e Paride* und *Alceste* immer wieder geboten wurden, ein Zeichen dafür, wie sehr man ihre Bedeutung erkannte. Ebenso

häufig erscheinen Stücke aus *Atys und Didone* von Piccinni, nicht ganz so häufig wiederholt Chöre aus *Amadis* von Christian Bach, *Orfeo* von Bertoni, *La caravane du Caire* von Grétry, *Alexandre aux Indes* von de Méreaux, *Troja distrutta* von Mortellari, von dem noch gesondert eine Reihe italienischer Chöre vorkommen, schließlich Chöre, Balletsätze und Arien aus *Renaud und Dardanus* von Sacchini und *Les Danaïdes* von Salieri. In dieser Gattung herrschen also entschieden der französische Stil und die mit Gluck artverwandten Komponisten vor. Anders ist es mit den vielen Einzelarien und Opernszenen, die ganz besonders in den Jahren, in denen Prinzessin Charlotte und der Erbprinz von Strelitz sangen, fast in jedem Konzertprogramm zu finden sind. Hier überwiegend weitaus die Italiener, und es werden außer den genannten Komponisten Anfossi, Bertoni, Giardino, Giordaniello, Guglielmi, Fr. Maio, Pratio, Sarti und Terradeglias angeführt, denen gegenüber von Deutschen Dittersdorf, Hasse, Holzbauer, Haydn, Martin, Naumann, Schuster, Winter und der Tscheche Misliweczek in der Minderheit bleiben.

Bezüglich der einzelnen Arien ist das Verzeichnis nicht sehr genau, meist wird die Oper genannt, aus der sie stammen, oft die Tonart, seltener der Textbeginn, wer sich aber für Einzelheiten interessiert, kann sich aus dem beim Brand von Darmstadt 1944 zufällig erhalten gebliebenen Musikalienkatalog der Landesbibliothek genau orientieren, denn alle im 18. Jahrhundert gebrauchten Musikalien waren fast ohne Ausnahme erhalten, während nun das Meiste dem Brand zum Opfer gefallen ist, der gerettete Katalog aber wurde von mir 1920–1927 genau durchgearbeitet und mit näheren Angaben versehen.

Auch die verhältnismäßig wenigen kirchlichen Werke und Kantaten waren in ihrem Material alle noch vorhanden. Hier wurde am meisten aufgeführt das *Te Deum* und der *Tod Jesu* von Graun, die Totenmesse von Gossec, das *Stabat Mater* von Pergolesi in der Klopstockschen Übersetzung, der *Sterbende Jesus* von Rosetti, die *Deutsche Kirchenmusik* und die *Auferstehung Jesu* von Abt Vogler, letztere fünfmal. Zu einmaliger Aufführung brachten es nur Haydns *Stabat Mater*, ein *Agnus Dei* von Naumann und die Oster-Kantate von Wolf auf Herders Dichtung. Oft aufgeführt wurde jedoch ein Vorbote der französischen Revolution, die *Hymne à l'Egalité* von Floquet und Philidors *Carmen seculare d'Horace*.

Drei französische Schauspiele seien nur der Vollständigkeit wegen erwähnt, es sind *La demande imprévue* von Mercier, *La Comédie par Impromptu* von Dorvigny und *Le mariage de Julie* von Sarin, auch sie wurden wahrscheinlich von Gliedern der fürstlichen Familie und Herren und Damen vom Hofe dargestellt.

Daß sich die größeren Umwälzungen stilistischer Art damals auf dem Gebiete der Instrumentalmusik abspielten, sieht man deutlich aus dem großen Vorsprung, den die Instrumentalwerke in dem Verzeichnis haben. Sinfonien konzertmäßigen Stils, Opernsinfonien und Ouvertüren sind dabei eben so häufig wie Instrumentalkonzerte, die Suite ist ganz auf dem absterbenden Ast. Besonders interessant sind hier die Aufführungszahlen, die wir bei den einzelnen Werken eingeklammert bringen. Eine als Nr. 1 bezeichnete D-dur-Sinfonie von Gossec, dem berühmten Pariser Dirigenten, wird 8mal, seine C-dur-Sinfonie Nr. 2 gar 14mal zu Gehör gebracht, Haydns Pariser D-dur-Sinfonie, die 1783 zum ersten Mal gespielt wird, bringt es zu 8, seine G-dur-Sinfonie, die 1788 aufgeführt wird, zu 2 Aufführungen. Der Mann-

heimer Cannabich ist vertreten mit einer Sinfonie (1), Dittersdorf mit einer liebenswürdigen F-dur-Sinfonie (2), Ernst Eichner, in Mannheim geschult, ist vertreten mit der Sinf. Nr. 5 in B (2), der Mannheimer Anton Dimler mit einer *Sinfonie Concertante* in E für 2 Hörner (6). Samuel Dietrich Grosse fand wohl durch den Pariser Druck seiner *Concertanten Sinfonie* in E für 2 Violinen als Soloinstrumente seinen Weg nach Darmstadt (4). Sehr beliebt waren die Werke von Anton Rosetti (Rössler), von dem die 1. Sinfonie C (7), die 2 in D (4), die 3. in F (1), die 5. in B (2) eine spätere in C (1) und eine in G (2), weiter zwei konzertante Sinfonien für 2 Hörner in Es und E es zu 4 und 3 Aufführungen brachten. Sehr oft wurden auch gespielt eine D-dur Sinfonie von Heinrich Joseph Rigel (7), das prächtige *Divertimento a due Cori* (11) und die *Sinfonie Concertante für Violine, Clarinette, Horn und Fagott* (7) von Carl Stamitz. Zweimal kommt eine D-dur-Sinfonie von Anfossi vor, während es seine Opernsinfonie zu *I viaggiatori felici* zu drei Aufführungen brachte. Einmalig kommen vor Sinfonien von Monza D-dur, Schuster Es-dur; Opernvorspiele von Christian Bach zu *Amadis*, *Lucio Silla*, *Orione*, *Temistocle*, von Bertonis *Orfeo*, *Dezèdes Blaise et Babet*, *Concertante Sinfonien* für Solostreichinstrumente von Fiorillo und St. George, während es folgende Werke zu höheren Aufführungsziffern bringen: Cimarosa, *Sinfonia nel Convito* (2), Deshayes, Ouvertüre zu *Le faux serment* (2), Désorméry *Chaconne d'Euthyme et Lyris* (7), Dittersdorf, Ouv. zu *Doktor und Apotheker* (2), Gluck, Ouvertüre, *Airs de Ballet* und *Chaconne* aus *Orpheus* (5), Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* (3), Ouvertüre zu *Elena e Paride* (5), zu *Alceste* (2), Grétry Ouvertüre, *Airs de Ballet* zu *Caravane du Caire* (5), Martin, Ouv. zu *Arbore di Diana* (2), de Méreaux, Ouv., *Airs de Ballet* zu *Alexandre aux Indes* (6), Mortellari, Ouv. zu *Ezio* (2). Stark anerkannt wurde Piccinni, dessen ältere *Atys*-Ouvertüre in D dreimal, die neuere in C gar 12mal erklang, außerdem die Scene „*Descente de Cybele*“, die *Airs de Ballet* und die *Chaconne* der gleichen Oper 5mal, dazu die Ouvertüren zu *Roland* (1), zu *Didon* mit der Ballettmusik und dem Marsch (4) und zu *Iphigénie en Tauride* (1). Nicht zurück steht Sacchini mit Ouvertüre, *Air de Ballet* und *Chaconne* zu *Renaud* (15), Ouvertüre zu *Chimène ou le Cid* (2) und zu *Dardanus* mit der Ballettmusik (8). Von Salieri hörte man gern Vorspiel und Ballettmusik zu *Les Danaïdes* (3), von Sarti die Ouv. zu *Giulio Sabino* (3), eine Konzert-Ouvertüre von A. Rosenthal in D-dur 1786 erklang zweimal, Peter von Winter erscheint 1789 erstmals mit seiner Sinfonia zu *Helena und Paris*. Es ist charakteristisch für die Zeit, daß in der Konzertsinfonie die deutschen Komponisten an erster Stelle stehen, dagegen in den Opernsinfonien Italiener und Franzosen entschieden bevorzugt werden. Im Instrumentalkonzert halten sich die drei Nationen einigermaßen die Waage, als Soloinstrumente werden die Violinen sehr bevorzugt, trotz des guten Flötisten Sartorius findet sich kein einziges Flötenkonzert, während Horn, Oboe und Klarinette ziemlich häufig als Soloinstrumente bedacht werden, das Violoncell nur einmal. Eine Aufzählung der Werke bringt die beste Übersicht.

Ohne Komponistennennung findet sich ein Violinkonzert 1780 und 1781 (2) und eine Sinf. Concertante für Klarinette und Fagott 1788.

Baron Karl Ernst von Bagge. Violinkonzert (1)

Franz Benta. Violinkonzert D (1)

Luigi Borghi. Violinkonzert (1)

Giov. Gioseffo Cambini. Violinkonzert B (1) / Sinfonie Concertante Nr. 2 D. 2 Viol. Vla. (8) / Sinfonie Concertante Nr. 6 F. 2 Viol. (4)

Joseph Fiala. Oboenkonzert F (1)

Joh. Christian Fischer. Der berühmte Oboenvirtuose, Kammervirtuose der Königin von England, weilte im Oktober 1787 in Darmstadt. Er brachte anscheinend seine Noten mit, so daß sich in der Landesbibliothek nichts von den gespielten Werken fand. Das Verzeichnis nennt in drei Konzerten: Oboenkonzert C (2), Oboenkonzert D (1), Oboenkonzert F (1), *Le fameux Rondeau en Dis* (1).

Joseph Fodor l'ainé. Violinkonzert 1782 (1). Violinkonzert D (*Nouveau*) 1785 (4). Violinkonzert E (1). Violinkonzert G (1).

Giuliano (2) Violinkonzert F (2)

François-Joseph Gossec. *Concert du Ballet de Mirza* D (2)

Samuel Dietrich Grosse. Violinkonzert D (1)

Hack, Stamitz und Winter. Violinkonzert G (1)

Jarnowick (Giovanni Mane Giornovicchi). Violinkonzert Nr. 2 D (2). Violinkonzert Nr. 5 E (2). Violinkonzert A (2). Violinkonzert F (1). Violinkonzert G (3)

Ignaz Malzat. Oboenkonzert (1)

Michel (?). Clarinettenkonzert B (3)

Michel et Vogel. Clarinettenkonzert B (1)

La Motte, Franz et Winter. Violinkonzert G (1)

La Motte, Franz et Fraentzel. Violinkonzert D (1)

Ignaz Pleyel, Violinkonzert D (2)

Punto (Johann Stich). Hornkonzert E (3)

Franz Anton Rosetti (Rößler). Violinkonzert D (3). Clarinettenkonzert B (5). Clarinettenkonzert Es (4). Hornkonzert Es (5). Hornkonzert E (3). Konzert für 2 Hörner E (3)

Antonio Sacchini. Violinkonzert G (3)

Ernst Schick, Violinist in Mainz. Violinkonzert D (1)

Carl Stamitz. Clarinettenkonzert Es (1). Hornkonzert E (1)

Stamitz und Fischer. Oboenkonzert C (1)

Giov. Battista Viotti. Violinkonzert D (2)

Karl Wagner. Clarinettenkonzert B (1)

Johann Rudolph Zumsteeg. Violoncellokonzert B (1).

An dieser Liste fällt auf, daß die stärksten Beziehungen des Landgrafen zu Paris bestanden und daß die Fühlung mit Wien weit schwächer war. Nur so ist es möglich, daß Mozarts Name nirgends erscheint. Auch der Umstand, daß mit Mannheim reger musikalischer Verkehr herrschte, mit Mainz dagegen gar nicht, ist charakteristisch. Noch mehr muß man staunen, daß in diesen ganzen Jahren trotz des Erbprinzen Neigung zu instrumentaler Kunst kein einziges Kammermusikwerk erklang, daß weder Klavier noch Cembalo als Soloinstrument vorkommen, eine Einseitigkeit, die aus der Ausbildung des Prinzen als Violinspieler zu erklären ist. Von Solospielern, die mehrfach genannt werden, tritt der junge Fraentzel aus Mannheim rühmlich hervor, als Flöten- und Klarinettenspieler der später zum Generalmusikdirektor ernannte Sartorius, der nach dem Tod der Prinzessin Charlotte auch die Singstimme der meisten dargebotenen Opernarien blies. Weitaus die meisten Violinkonzerte

spielte Georg Mangold, der Vater der ihn überragenden Söhne Wilhelm und Carl Amand Mangold. Auch bei den Horn- und Fagott-Soli steht häufig ein *M.*, was wohl auf andere Glieder der Musikerfamilie Mangold schließen läßt.

Auch über die Räume, in denen die Veranstaltungen stattfanden, gibt das ProgrammBuch genauen Aufschluß. Die Opern, Singspiele, Schauspiele und viele der geistlichen Werke wurden in dem damals schon etwas auffälligen Theater gegeben, das schon die Opern unter Landgraf Ernst Ludwig erlebt hatte und das bis zur Zerstörung von Darmstadt 1944 als Kleines Haus des Landestheaters gedient hat. Es hatte damals 3 mit Logen ausgestattete Ränge. Eine Reihe der Konzerte wurden in dem schönen Saal des sogen. Palais gegeben, die meisten in dem geräumigen Kaisersaal des Residenzschlusses. Für Gedächtnisfeiern und ausgesprochen kirchliche Werke diente die Schloßkirche, in der fast ein Jahrhundert lang die Kirchenmusiken von Briegel und Graupner erklingen waren und die eine kleine, aber brauchbare Orgel besaß. Nicht eine einzige Aufführung fand in der großen Stadtkirche statt, denn anscheinend wurde eine grundsätzliche Scheidung zwischen den vom Hof ausgehenden kirchenmusikalischen Darbietungen und den vom Stadtkantor ausgeführten Musiken gemacht.

Mit dem Jahr 1790 änderte sich dann sofort das Bild, mit dem Regierungsantritt Ludwigs X. wurde wieder Darmstadt zur alleinigen Residenz, Orchester und Chor wurden verstärkt, allmählich der Übergang zur Gründung der Oper vorbereitet, die dann glänzend in dem von Moller erbauten großen Opernhaus 1810 in der Rheinbundzeit erstand, ein Jahr nachdem Ludwig Großherzog von Napoleons Gnaden geworden war. Trotzdem aber lag nach wie vor das Hauptgewicht auf dem Orchester und nicht auf den Gesangskräften, und von 1819 bis 1830, zum Tode des ersten Großherzogs, bestand das Orchester aus 12 ersten, 11 zweiten Violinen, 9 Violen, 13 Violoncelli, 7 Contrabässen, 4 Fl., 3 Ob., 4 Clar., 1 Bassethorn, 3 Fagotten, 6 Hörnern, 4 Tromp., 4 Posaunen, 1 Ophicleide und dem Schlagzeug. Noch bis zuletzt pflegte der Großherzog tätig an den Proben für Konzert und Oper teilzunehmen und oftmals selbst den Taktstock zu ergreifen. Trotzdem bleibt das interessanteste und seine Musikalität am meisten beleuchtende Dokument seiner musikalischen Wirksamkeit das beschriebene Aufführungsbuch der Hofkonzerte von 1780 bis 1790, weil damals seine Initiative allein die Musikpflege befruchtete.

Analyse des Finale aus Mozarts Jupiter-Symphonie

VON GERD SIEVERS, HAMBURG

Einleitung

Im symphonischen Schaffen Mozarts beanspruchen die drei Symphonien aus dem Jahre 1788 eine hervorragende Bedeutung, die Symphonie in *Es* (K.-V. 543), die, obwohl als erste innerhalb dieser Trias entstanden, den Beinamen „*Schwanengesang*“ führt und die, sehr auffallend für ein Spätwerk, enge Verwandtschaft mit dem Geiste eines anderen Meisters, nämlich Joseph Haydns, aufweist, die Symphonie in *g* (K.-V. 550), die „*schauerliche*“, und die in *C* (K.-V. 551) mit dem Beinamen „*Jupiter-Symphonie*“.

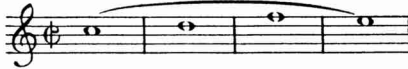
Wenn von diesen drei Symphonien der in C eine Sonderstellung gebührt, so verdankt sie diese wohl weniger einem Vorrang an Schönheit (wer wollte hierüber mit dem Anspruch auf Verbindlichkeit entscheiden?) noch an Bekenntniskraft (darin dürfte ihr die in g überlegen sein) als vielmehr der Einzigartigkeit ihres *Finale*, das dem Werk die Bezeichnung „C-dur Symphonie mit der *Schlussfuge*“ eingetragen hat und mehrfach Gegenstand von Untersuchungen geworden ist¹. — Das innere Gewicht dieses Schlußsatzes spiegelt sich in den äußeren Abmessungen wider: bei einem Gesamtumfang von 423 Takten² ergibt sich folgende Gliederung:

| | | | |
|--------------|-------------|--------|----------------------|
| Exposition | (157 Takte) | — Takt | 1—157 |
| Durchführung | (68 Takte) | — Takt | 158—225 |
| Reprise | (132 Takte) | — Takt | 225—356 |
| Koda | (68 Takte) | — Takt | 356—423 ³ |

Exposition

Über einem akkordlichen Tremolo (2. Vl.) hebt, diese Intervalle zu einer Trugschlußkadenz || Tonika (C₆) || Subdominante (F^{6aj}) || Dominante (G₇) || Tonika-parallele (a) || ergänzend, leise und geheimnisvoll (1. Vl.) ein aus vier ganzen Noten bestehendes, viertaktiges Motiv⁴, das 1. Thema⁵, an, das zugleich das erste

1. Thema



Final-Hauptthema⁶ ist. Nach dem unmittelbar sich anschließenden homophonen

¹ Simon Sechter: Zergliederung des *Finale* aus Mozarts 4ter Sinfonie in C, als Muster einer freien Instrumentalfuge als Anhang zu Friedrich Wilhelm Marpurgs Abhandlung von der Fuge (Ant. Diabelli u. Comp., Wien). Johann Christian Lobe: Lehrbuch der musikalischen Composition (vier Bände), Dritter Band: Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Kontrapunkte... (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1875, 2. Aufl.). Friedrich Eckstein: Das *Finale* der Jupiter-Symphonie (C-dur) von W. A. Mozart, Analyse von Simon Sechter (1788—1867), mit Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von... (Wiener Philharmonischer Verlag A. G., Wien 1923, Nr. 407).

² Die beim Übergang von der Reprise zur Koda durch *prima volta* — *seconda volta* bedingten zwei Notations-takte sind sinngemäß nur als ein Takt zu werten, nicht als zwei wie in der Eulenburg-Ausgabe, wo unzutreffenderweise 424 Takte herauskommen.

³ Die scheinbare Differenz von zwei Takten resultiert aus einer Verschränkung, die den letzten Takt der Durchführung zugleich den ersten der Reprise, den letzten der Reprise zugleich den ersten der Koda sein läßt. — Hermann Aberts Angabe von 131 Takten für die Reprise ergibt sich aus der Nichtbeachtung dieser Verschränkung, die von 66 für die Koda teils aus demselben Grunde, teils aus einem Irrtum. (Vgl. Hermann Abert/Otto Jahn: W. A. Mozart [Breitkopf und Härtel, Leipzig, 6. Aufl., I. Teil 1923, II. Teil 1924], II. Teil S. 600, Fußnote 3.)

⁴ Auf die Herkunft dieses Motivs aus der Liturgie (Beginn der Intonation des *Magnificat* im 3. Ton oder des *Gloria*) wies Abert hin (I. Teil, S. 374). Auf seine vielfache sonstige Verwendung machten aufmerksam: Jahn: W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1856), S. 235/36 (Fußnote 23); Mozart: *Missa brevis* in F (gemeint: K.-V. 192); C-dur-Symphonie (gemeint: K.-V. 551) im *Finale*; S. 475 (Fußnote 19); Michael Haydn: *Sanctus* der Messe 11 als *Alleluja* eines *Graduale* „*Qui sedes*“ (Nr. 3). — Abert, I. Teil, S. 374 (Fußnote 2—4); Alessandro Scarlatti: *Messe*; Joseph Haydn: D-dur-Symphonie G.-A. Nr. 13 im *Finale*; Mozart: *Symphonie* K.-V. 16, C-dur-Messe K.-V. 257 im *Sanctus*, B-dur-Symphonie K.-V. 319, *Violinsonate* Es-dur K.-V. 481 im 1. Satz; Franz Schubert: 1. *Messe*, F-dur, G.-A. S. 58, im „*Credo in unum dominum*“. Vgl. ferner S. 96 und 494. — Die summarischen Angaben bei Eckstein, S. 12 (Fußnote 2), sind nicht ganz exakt.

⁵ Die für die *Symphonie* in kontrapunktisch-thematischer Hinsicht konstituierenden Gebilde seien ohne Rücksicht auf ihren mehr motivischen Charakter zur Unterscheidung von nebenschlichen Gebilden *Themata* genannt. ⁶ Der Beginn der *cis-moll*-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach weist durch seinen kleinen Tonraum und seine großen Notenwerte trotz gegensätzlichen Tongeschlechts eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem für eine kontrapunktische Bearbeitung sehr geeigneten Thema auf.



Zwischenspiel mit einem Liedmotiv, dem *Motiv a*⁷, über die Halbkadenz || Sub-

Motiv a



dominante (F) || Tonika (C⁶)⁸ || Dominante (G⁴) — Tonika (C) || Dominante (G) || wird das 1. Thema (1. u. 2. Vl.) wiederholt, diesmal aber von einem Ligaturen-

Motiv b



fang des 1. Satzes gewonnenen und daher auch mit einem Splitter von Motiv a¹⁰ verwandten Motiv auftaktischer Sechzehntel und Sechzehnteltriolen (Va., Vc., Kb.) kontrapunktisch¹¹ und von dem durch eine Erweiterung modifizierten Motiv a in der Tonika (Vollkadenz als Antwort auf die vorangegangene Halbkadenz) zu einer Zäsur geführt. — Daran schließt sich, durch Rhythmus und Richtung zu dem 1. Thema kontrastierend, das kontrapunktisch am ausgiebigsten verwendete 2. Thema an, zuerst im Unisono¹² (Streicher, Ob., Fag.), dann in Terzen (1. Vl.

2. Thema

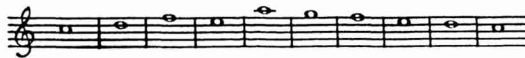


gegen 2. Vl.) und schließlich abermals in Terzen (2. Vl., Fl., 2. Ob. gegen Va., Vc., Kb., Fag.), aber mit darüber geschichteter, einen dritten kanonischen Einsatz vortäu-

⁷ Dieses Motiv wird als einziges kontrapunktisch nicht verwendet und ist daher hier als „Motiv“ bezeichnet; es gleicht dem einer kontrapunktischen Partie angehängten Refrain. — Sächter, S. 161, spricht von vier freien, dem 1. Thema (einem Lieblingsthema Mozarts) hinzugefügten Takten. — Abert, II. Teil, S. 600 (Text und Fußnote 4), führt das Motiv mit dem 1. Thema zusammen auf eine schlichte, in nahezu gleichmäßigen Werten verlaufende Linie zurück und erhält so ein „kantables Hexachordthema“, das aus Vorder- und Nachsatz besteht.



— Unlängst hat Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie — Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge (Deuerliche Verlagshandlung, Göttingen), die thematische Substanz aller vier Sätze der Symphonie auf einen einzigen cantus firmus von zehn Tönen zurückzuführen unternommen, von dem dieses Motiv dann ebenfalls nicht nur als ein Teil, sondern als die Fortsetzung des hier 1. Thema genannten Motives anzusehen wäre.



⁸ Sächter, S. 161, erblickt in der Folge der Baßtöne f-e (der Akkorde F-C⁶) eine Nachahmung der zweiten Hälfte des 1. Themas.

⁹ Dieses Motiv wird zwar kontrapunktisch verwendet, jedoch lediglich als Kontrapunkt ohne selbständige thematische Bedeutung, weshalb es (selbst unter Berücksichtigung der unter Fußnote 5 gemachten Konzession) als Thema nicht angesprochen werden kann.

¹⁰ Sächter, S. 162, sieht hier nur einen Zusammenhang zu dem Motiv a, nicht zu dem 1. Symphoniesatz.

¹¹ Lobe, S. 397, beanstandet hier die am Ende des 1. Themas zwischen dem Baß (Va., Vc., Kb.) und den Mittelstimmen (Fl., Ob., Fag.) entstehenden Oktavparallelen und zeigt, wie sie vermeidbar gewesen wären, hält sie aber als Vorhaltsoktaven, die, in Fugen sehr oft vorkommend, mehr für das Auge als für das Ohr bemerkbar existieren, für entschuldbar. — Offene Oktaven ergeben sich übrigens nur zu dem Durchgangsschzehntel des Basses; wenn man nach den metrischen Schwerpunkten urteilt, ergeben sich nur verdeckte Oktaven.

¹² Oktavintervalle bleiben im allgemeinen unberücksichtigt.

schender Akkordquinte (1. Vl., 1. Ob.)¹³, worauf eine rein homophone Partie von Tonika- und Dominantakkorden nebst Läufen in einen Abschluß auf der Dominante mündet (T. 1–35).

Dann hebt (2. Vl.) das am Ende etwas abgewandelte 1. Thema an, das (1. Vl.) nach



drei Takten (also noch vor seinem Ende!) in der Quinte, nach weiteren vier Takten (Va.) in der Prime und nach wiederum drei Takten (Vc.) in der Quinte, schließlich nach abermals vier Takten (Kb.) in der Prime, jedoch in der unveränderten (nur in der Endnote auf ein Viertel verkürzten) Gestalt nachgeahmt wird, während sich die Stimmen nach Vortrag des Themas in einem aus dem Ende der Themamodifikation gewonnenen Motiv imitatorisch bewegen. — Es begegnet mithin an dieser Stelle der Exposition ein stretta-artiger Fugensexpositions-Themazyklus von fünf regulären Einsätzen (Dux—Comes—Dux—Comes—Dux) mit dem gewissermaßen zum Fugenthema erhobenen ersten Final-Hauptthema. — Dann hebt, in den letzten Ton des vorausgegangenen Themaesinsatzes einfallend, zu dem zweimal erklingenden Kopf des 2. Themas (Corni, Tromb.) das 1. Thema (1. u. 2. Vl., Fl., Ob.) erneut an; in einer Stimme aber (1. Vl.) bleibt die letzte ganze Note aus, eine Viertelpause läßt eine Spannung entstehen, aus der heraus ein kontrapunktisch-imitatorisch sehr ergiebiges neues Motiv, das 3. Thema, hervorgeht, das, durch Staccato, Triller

3. Thema



und energische Punktierung von der Umgebung scharf abgehoben, nach einem Takt in der Unterseptime zu einem munteren kontrapunktischen Wechselspiel nachgeahmt wird (Vc., Kb.), bis das 2. Thema (angestimmt [1. u. 2. Vl., Fl.]), nach einem halben Takt [Va., Vc., Kb., Ob., Fag.] imitiert und nach einem weiteren halben Takt [Corni] mit lediglich dem Themakopf scheinimitiert¹⁴ in enger Nachahmung auftritt, die, sofort gleichartig wiederholt, über Achtelsequenzen, -läufe und Akkorde zu einer Zäsur führt, die den ersten, fast genau in der Mitte durch die Dominante (G) geteilten Themenkomplex mit einer harmonisch-klanglichen Steige-

4. Thema



¹³ Simon Sechters Bezeichnung „dreistimmiger Canon“ (S. 164) ist insofern nicht zutreffend.

¹⁴ Sechter, S. 166, spricht von einem zweiten „Canon über das zweite Thema in der Octave im widrigen Takttheile (wenn der Allabreve-Takt angenommen wird), in der engen Nachahmung“, gibt aber hier zu, daß durch den Einsatz der Hörner „wenigstens der Schein entsteht, als ob der Canon dreistimmig werden sollte, obgleich er im Grunde nur zweistimmig bleibt.“

zung zum Dominantseptakkord der Dominante (D_7) sehr wirkungsvoll beschließt (T. 36–73).

Nach einer Generalpause tritt (1. Vl.) das 4. Thema und mit ihm zugleich das zweite Finalhauptthema auf, fundiert durch Akkordbrechungen (2. Vl.) und harmonische Baßtöne (Va., Vc., Kb.), gegen das Ende hin überlagert von einem Staccato aus vier Tönen (Ob.), die (eine doppelte Beziehung zu vorangegangenen Motiven



aufweisend) melodisch-diatematisch leise an das 4. Thema gemahnen, im Grunde aber wohl eine zwar unvollständige und freie, dennoch aber leicht erkennbare Spiegelung des Anhangs zum 3. Thema sind, aus der sich durch Zusammensetzung mit einem Motiv des 3. Themas eine Art 5. Thema bildet¹⁵, ein als Thema unbe-

5. Thema



deutendes, vom 3. Thema entlehntes und von diesem abhängiges Gebilde, das (am Ende des Finale zu einer gewissen Selbständigkeit gelangend) an dieser Stelle (Ob., 1. Fag.) erstmalig erscheint, teilweise zusammen erklingend mit dem 2. Thema (Fl.) und einem Motivglied des 3. Themas (2. Fag.). Bei der Wiederholung dieser Stelle sind die energisch großen Baßschritte (*G-e-A-d*) mit den (auf die Dominante G als vorübergehende Tonika bezogenen) Harmonien || Tonika (G) || Dominante zur Subdominantparallele (E_7) || Subdominantparallele (*a*) || Dominante (D_7) || in eine anfangs halbstufige Baßlinie (*Fis-G-Gis-A-c*) mit den (ebenfalls auf die Dominante G als Tonika bezogenen) Harmonien || Dominante ($D \frac{9}{8}$) || Tonika (G) — Dominante zur Subdominantparallele ($E \frac{9}{8}$) || Subdominantparallele (*a-a0*) || Dominante (D_2) || geändert, und das 2. Thema (Fl.) geht unmittelbar nach seiner Kontrapunktierung des wieder mit einem Motivgliede des 3. Themas (2. Fag.) zusammengehenden 5. Themas (Ob., 1. Fag.) in das 3. Thema über, imitiert (1. Fag.) in der Obersekunde zu dem munteren Wechselspiel mit diesem Thema und fundiert von sequenzartigen Achtelketten (1. u. 2. Vl.) über einen Orgelpunkt (Va., Vc., Kb.) auf D (T. 74–94).

Erneut tritt nun das 4. Thema auf, zunächst nur mit seinem Kopfmotiv (den ersten drei Noten), ein erstes Mal (1. Vl., Fl.) mit Untersexten (1. Ob.) angestimmt und nach einem Takt kanonisch in der Quinte (Vc., Kb., 2. Fag.) mit Oberterzen (2. Ob., 1. Fag.) imitiert, darauf, ebenso besetzt, in derselben engen Nachahmung eine Terz höher, beide Male klanglich bereichert um ein frei imitatorisches Spiel (2. Vl., Va.) aus dem Anhang des 2. Themas. Danach, abermals eine Terz höher (1. Vl.) angestimmt, kündigt sich ein drittes Mal das 4. Thema an, begnügt sich indes diesmal nicht mit dem Themakopf, sondern setzt sich in seiner ganzen Ausdehnung durch und wird stets im Abstand eines halben Taktes imitiert, zuerst (2. Vl.) in der Prime,

¹⁵ Sechter, S. 161, spricht von „fünf Themat“.

dann (Vc., Kb.) in der Quinte, schließlich (Va.) abermals in der Quinte, im Baß-einsatz verstärkt durch den Themakopf im Einklang (2. Fag.) und in Oberterzen (Fl., Ob., 1. Fag.). Diese enge Imitation folgt ein zweites Mal durchaus analog eine Terz tiefer, geht aber beim dritten Male, abermals eine Terz tiefer ansetzend und somit den zweimaligen Terzanstieg in spiegelbildlicher Entsprechung rückgängig machend¹⁶, in eine freie Nachahmung des sequenzierenden Themaendes (1. Vl., 2. Vl., Fl. einer-, Va., Vc., Kb., Fag. andererseits) über, bis die Dominante (G) erreicht ist. — Es liegt demnach (der fugenartigen Durchführung des ersten Final-Hauptthemas im ersten Themenkomplex entsprechend) hier im zweiten Themenkomplex eine engführungsartige Durchführung des zweiten Final-Hauptthemas als eines quasi zweiten Fugenthemas vor, so daß die Themenexposition des Finale bereits zwei regelrechte Themenzyklen enthält (T. 94–115).

Aus dem zu Anfang des Finale mit Übergangsfunktion auftretenden Motiv a, dem Liedmotiv, wird nun durch Abspaltung eines Teigliedes ein Movens gebildet, das, auf homophonflächiger Grundlage mehrfach versetzt (1. Vl., dann Va., Vc., Kb., Fag.), unversehens in einen c-moll-Sextakkord übergeht, dem eine vorwiegend akkordlich bestimmte Partie von großartiger modulatorischer Ausweitung folgt: Mollsubdominante (c⁶) und Dursubdominante (C₆) mit eigener Dominante (G₂), zweite Dminante (A^{7*}), Dominante (D₇) (alles bezogen auf die Dominante [G] der Haupttonika als vorübergehende Tonika), eine Ausweitung, die ihren Abschluß Dominante (G) der Tonika findet (T. 115–135).

Der Wiedereintritt des 2. Themas (Va., Vc., Kb.) (von g aus) wird nach einem Takt (1. u. 2. Vl.) aufgegriffen, aber in der Sekunde (a) angesetzt, die den vorangehenden Einsatz zum Vorhalt (vor *fis*) stempelt und in (nicht ganz streng) gespiegelter Richtung so imitiert, daß der Endton und zugleich neue Imitationsanfangston (c) mit dem um eine Terz gehobenen (h) zweiten Themeneinsatz in der kleinen Sekunde (!) zusammenprallt, während der Endton dieser zweiten und Anfangston der dritten ge-



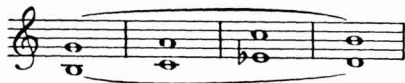
spiegelten Imitation (e) mit dem abermals um eine Terz (d) gehobenen dritten Themeneinsatz (der nur noch mit dem Themakopf imitiert wird) wieder in der großen Sekunde zusammentrifft, alle drei Imitationen (die beiden vollständigen und die eine unvollständige) jeweils zwischen Einsatz und Nachahmung durch Scheinimitationen mit dem Themakopf (Fl., Ob.), der den höheren Sekundton vorwegnimmt, verdichtet. Indem das dritte Mal nur noch der Themakopf imitiert und die Linie dann in eine freie Kontrapunktierung umgebogen wird, ist, über einem zunächst engschrittigen, dann orgelpunktartigen Baß, der Übergang zu dem breiten Ausklang erreicht, in den noch zweimal das 2. Thema (1. Ob., dann 1. Fag.) hineinklingt, womit die Exposition regelrecht in der Dominante schließt (T. 135–157).

¹⁶ Nach Sechter, S. 169, wiederum ein Kanon, den er in geschlossener Form notiert.

* An Stelle der seit Hugo Riemann üblichen Durchstreichung (/) von Klang- und Funktionsbuchstaben zur Bezeichnung von Simon Sechters „verschwiegenem Fundament“, Riemanns „Verkürzung“ muß hier aus typographischen Gründen ein Apostroph (') stehen.

Durchführung

Über einem Orgelpunkt auf G (Vc., Kb. in repetierten Viertelnoten, Corni mit ausgehaltenem Ton) setzt in der Dominante das 1. Thema¹⁷ ein (1. Vl.), von Unter-



sexten (2. Vl.) sekundiert und (die Dominante G als vorübergehende Tonika betrachtet) harmonisch vervollständigt (Va.) zu: || Tonika (G) || Mollsubdominante (c^{6aj}) || Dominante (D^{\flat}) || Tonika (G) || — eine gegenüber dem Expositionsbeginn bedeutsame harmonische Steigerung. Die in diesem Sinne mollsubdominantisches Wendung teilt sich dem unmittelbar darauf folgenden 2. Thema (1. Ob., 1. Fag.) mit, dessen Kopf (g) durch eine nachträglich hineinfahrende große Septime (as, Baßton zu f^{\flat}) auf dem Takthauptschwerpunkt (Va., Vc., Kb.) zum Vorhalt umgedeutet wird. — Nach einer klanglich herben Unisono-Rückung von g über f nach e tritt über dem Orgelpunkt E (unter Rollentausch bei Vc. u. Kb. mit Corni) das 1. Thema (1. Vl. in E,dur (*e-fis-a-gis*) auf, durch drei weitere Stimmen (2. Vl., 1. u. 2. Va.), deren eine (1. Va.) das Thema in genau retrograder Form (*gis-a-fis-e*) bringt, zur Fünfstimmigkeit vervollständigt und (die Dominante E der Tonika-parallele a als vorübergehende Tonika aufgefaßt) mit folgenden neuen Harmonien versehen: || Tonika (E) || Dominante (H^{\flat}) || Dominante (H^{\flat}) || Tonika (E) ||. Hierauf folgt, dem Vorausgegangenen entsprechend, aber in Gegenbewegung, abermals das 2. Thema (Fl., 1. Fag.) in Mollfärbung und als Vorhalt zu der großen Septime (f, Baßton zu d^{\flat}) (Vc., Kb.) (T. 158–172).

Darauf entwickelt sich im Halbtaktabstand und (Oktavversetzungen außer acht lassend) stets von demselben Ton aus eine Nachahmung des etwas modifizierten 2. Themas, ein erstes Mal angestimmt (Vc., Kb.) und im Einsatz verstärkt (Corni, Tromb., Timp.), kanonisch imitiert (1. Vl.), danach verkürzend imitiert und mit einen Zusatz versehen (Va.), außerdem verstärkt (Fl., zur Terz- bzw. Sextführung geteilte Ob. u. Fag.), und schließlich stark verkürzend imitiert (2. Vl.), das Ganze mit geringfügigen Veränderungen in Satz und Instrumentation (einmal Ausfall der Timp.) viermal ansetzend, von a und d, darauf sekundversetzt von g und c, melodisch gesehen, ein viermal durchgeführter vierstimmiger Kanon¹⁸, harmonisch betrachtet, eine Sequenz (A7-d, D7-G; G7-C, C7-F). Ein fünftes Mal setzt das 2. Thema ein, diesmal wieder in Gegenbewegung (Vc., Kb.), im Halbtaktabstand in der Quinte imitiert (1. Vl.), nach je einem halben Takt in der Terz (Violen in der Oberterz zu Vc. u. Kb., 2. Vl. in der Unterterz zu den 1. Vl.) nur mit dem Themakopf imitiert, dessen Fortsetzung sich dann der führenden Stimme durch einfaches Parallellaufen anpaßt (T. 172–189).

¹⁷ In diesem Vorkommen, d. h. über einem Orgelpunkt, scheint das Thema in besonders markanter Weise vorweggenommen zu sein (Melodie *gis-a-c-h*, Orgelpunkt E) von dem Menuett:

¹⁸ Bei Sechter, S. 174, wieder in geschlossener Form notiert.



In den Schluß einfallend, kehrt, am Anfang verkürzt und am Ende beschleunigt, außerdem nach Moll gewandelt und mit einem Kontrapunkt (2. Ob., 1. Fag.) versehen, das 1. Thema (1. Ob.) wieder, in dessen Ende das gespiegelte 2. Thema in Moll (1. Vl.) hineinfährt, das, frei kontrapunktiert (2. Vl.), nach einem halben Takt



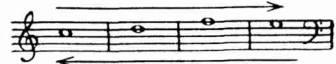
in der Quinte in eigentlicher Richtung (Vc., Kb.), ebenfalls frei kontrapunktiert (Va.), beantwortet wird. Dieses Wechselspiel des 1. und 2. Themas in c-moll kehrt mit geringfügigen Abweichungen wieder: ein zweites Mal eine Quinte höher in g-moll (1. Thema: Fl., Kontrapunkt: 1. u. 2. Ob.; 2. Thema in Gegenbewegung: Vc., Kb., Kontrapunkt: Va.; Imitation in der Quinte: 1. Vl., Kontrapunkt: 2. Vl.); ein drittes Mal eine Quarte tiefer in d-moll (ausgeführt wie beim ersten, instrumentiert wie beim zweiten Male); beim vierten Male setzt, neu kontrapunktiert (1. u. 2. Ob., 1. Fag.), das 1. Thema (Fl.) sinngemäß wieder eine Quinte höher (also in a) an, führt aber überraschend in die Durterz (cis), von der die Melodielinie weiter abwärts bis in die Dominante von e-moll (h) gleitet (T. 189-207).

Zu der dadurch erreichten harmonischen Dominantbasis von e-moll setzt gleichzeitig das 2. Thema in Gegenbewegung in Oktaven (1. u. 2. Vl.) ein, unmittelbar darauf in eigentlicher Richtung einstimmig (1. Vl.) auf dem Orgelpunkt H wiederholt, danach wieder in Oktaven (Va., Vc., Kb., Fag.) und endlich wieder in der Umkehrung (sämtliche Streicher). Zu einem chromatischen Abstieg (Vc., Kb.) von h, der Dominante von e-moll, nach g, der Dominante von C-dur, ertönt im Taktabstand der Kopf des 2. Themas mit fis (1. Fag.), dis (2. Fag.) und c (Corni), drei Tönen, die, ausgehalten, zu dem Baßton as den verkürzten Doppeldominantakkord mit kleiner None und tief alterierter Quinte ($DD_3^9 \gtrsim$) bilden, der (in diesem Sinne richtig als *as-c-fis* zu notieren) regulär in den Tonika-Quartsextakkord führen würde, hier aber (zu dem vierten Einsatz des nunmehr vollständigen 2. Themas [1. Vl.]) als scheinbarer klanglicher Dominantseptakkord (As_7 zu *Des*) einschließlich seiner Quinte äußerst kühn und gänzlich regelwidrig chromatisch in den Tonika-Dominantseptakkord (G_7) hineingeleitet, der mit dem letzten Ton des 2. Themas in die Tonika einmündet, womit die Durchführung (knapp, wie so oft bei Mozart, und, inmitten einer polyphoniedurchsetzten Umgebung, von schwerem Stand) beendet und der Anschluß an die Reprise erreicht ist (T. 207-225).

Reprise

In den ersten acht Takten ist der Expositionsbeginn sinngemäß wieder aufgenommen, freilich kontrapunktisch verdichtet durch Harmoniefundierung mit dem in Terzen vorgetragenen retrograden 1. Thema (Va., Vc., Kb., 2. Fag.: g-a-f-e, 1. Fag.: h-c-a-g)¹⁹ (T. 225-233).

¹⁹ Sechter, S. 178, macht darauf aufmerksam, daß sich die Tonfolge g-a-f-e ergibt, wenn das im Violinschlüssel notierte 1. Thema im Baßschlüssel rückwärts gelesen werde. — Lobe, S. 399, äußert hierzu, niemand werde an dieser Melodie etwas Gezwungenes bemerken und sie sei daher an sich nicht zu verwerfen; dennoch sei ihr Erscheinen vergeblich, weil es schwerlich vom Hörer als eine rückgängige Nachahmung erkannt und nur von wenigen als solche mit dem Auge entdeckt werde, komme doch zu der Schwierigkeit, rückwärts wiederholte musikalische Gedanken überhaupt als solche zu erkennen, hier noch der besondere Übelstand, daß die zweite Themahälfte, rückwärts gelesen, eine Nachahmung der ersten Hälfte des originalen Themas sei.



Danach durchläuft als intervalltreue und daher modulierende Sequenz das 1. Thema (1. VI.) die Tonarten C-dur, D-dur, E-dur, D-dur, C-dur, die beiden ersten Sequenzglieder in der Unteroktave verstärkt, die letzten drei von jeweils der Themamitte an (das letzte somit nur noch zur Hälfte) in der Unterquinte imitiert (2. VI.), begleitet von dem aus einer Halben mit auftaktischen Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen gebildeten Motiv (Va., Vc., Kb.), zu dem sich (Va.) in der zweiten Sequenzhälfte ein aus der zweiten Hälfte des 1. Themas hervorgegangener und demgemäß mit dem Ligaturenmotiv (Motiv b) zusammenhängender, abwärts gerichteter Leittonschritt (Vc., Kb.) hinzugesellt, das Ganze kontrapunktiert (Fl., Ob., Fag.) bei den beiden ersten Sequenzgliedern von dem auf drei ganze Noten erweiterten, halbstufenweise abwärtsschreitenden und mit einem Anhang versehenen Ligaturenmotiv, das stets um einen Halbtakt gegen das Thema verschoben ist, bei den drei letzten dagegen einmal von einem Glied des originalen Ligaturenmotives, dann fünfmal von einem aus dem neuen Ligaturenmotiv durch Verkürzung auf halbe Noten und Spiegelung entstandenen Motiv, so daß das 1. Thema sich zu den oberen und unteren Halbstufenritten wechselnd in Gegen- und Parallelbewegung befindet (T. 233—253).

Der (hier durch das Kopfmotiv des 2. Themas [Corni, Tromb., Timp.] bereicherten) Wiederkehr des 3. Themas (Vc., Kb.), das in der Obersexta kanonisch imitiert wird (1. VI.)²⁰, folgt sinngemäß die zweimalige Engführung des (in der Scheinimitation der Hörner und Trompeten und um eine weitere Scheinimitation, der Pauken, bereicherten) 2. Themas mit sequenzartigem Anhang, der in den Dominantseptakkord (G₇) führt, dem eine Generalpause folgt (T. 253—271).

Nach dieser folgt (wiederum mit leichten instrumentalen Abweichungen und, dem Bauprinzip eines Sonatenkopfsatzes entsprechend, in der Tonika das zweite Final-Hauptthema (4. Thema) samt seiner Engführung, die folgerichtig in die Tonika führt, welche (anders als die korrespondierende Stelle in der Exposition) durch eine von dem Motiv a ausgeführte große Kadenz — || Dominantseptakkord zur Subdominante (C₇) || Subdominante (F) || zweite Dominante (D₇) || Dominante (G₇) || Tonika (C) || — bekräftigt wird (T. 272—321).

Die anschließende Sequenzierung des Teigliedes aus Motiv a (Vc., Kb., Fag., hier ohne Va.) führt in die Mollsubdominante (f), danach jedoch (abweichend von dem in der Exposition aufgestellten Modulationsweg) über das neapolitanische Des-dur (freilich nicht in Sext-, sondern in Quartsextlage), über dessen Dominante (A₅), den eingeschobenen, verkürzten kleinen Dominantnonenakkord (G[♯] >) der Tonika (h-d-f-as) und den Dominantseptakkord des Neapolitaners (A₅⁷) nach einer (allerdings von Mozart orthographisch nicht zum Ausdruck gebrachten) enharmonischen Umdeutung dieses Akkords in den verkürzten Doppeldominantnonenakkord mit

²⁰ Sechter, S. 180, beanstandet an dieser Stelle, daß das 2. Fagott, eigentlich Mittelstimme, hier den Kontrabaß (selbst wenn dieser eine Oktave tiefer als notiert gespielt wird) unterschreite, besonders auffal'end durch den großen Abstand von den Flöten, daß es überdies aber mit den Hörnern und Trompeten in einem Verhältnis stehe, das übler als offene Oktaven sei — ein „Versehen des Autors“, das „keine Aufmunterung zu Fehlern“ sein solle. — Dazu ließe sich sagen, daß die jeweils kurzfristige Überschreitung (p) des Fagotttones durch den Kontrabaß um eine Sekunde insofern unerheblich ist, als sie nur eine Akkordumkehrung hervorruft, daß aber die Häufung von (Oktavabstände außer acht gelassen) vier nebeneinander liegenden Sekunden in der Tat auffallend ist, indes wohl nicht einem Versehen, sondern vollbewußter Absicht zuzuschreiben sein dürfte — eine in den Spätwerken Mozarts so oft hervortretende (von den Zeitgenossen heftig getadelte) Dissonanzschärfe.



kleiner None und tief alterierter Quinte ($D'_5 \text{ } ^9 \text{ } >$) der Tonika ($A_{57} \sim D'_5 \text{ } ^9 \text{ } >$, d. h.: *as-c-es-ges* \sim *fis-as-c-es*) in den kulminierenden Quartsextakkord von C-dur mit einem glanzvollen Abschluß in der Tonika, die damit eine großartige modulatorische Ausweitung beschließt (T. 321–334).

Der Exposition gemäß folgt darauf die dreimalige Engführung des 2. Themas mit sich selbst, der sich die Abschlußpartie anschließt, in die das 2. Thema noch zweimal hineinklingt, hier zuerst in der Umkehrung (1. Fag.), dann erst in eigentlicher Richtung (Fl.) (T. 334–356).

Neuartige Instrumentierung, thematische Verflechtung, weiter ausladende, kühne Modulatorik sowie betonte Chromatik und Enharmonik heben somit die Reprise über die Exposition hinaus und machen sie zu mehr als einer bloßen „Wiederaufnahme“.

Koda

Der Dominantseptakkord der Subdominante (C_7) in Sekundlage (also mit der Septime im Baß!) eröffnet, von Streichern, Hörnern, Trompeten und Pauken fanfarengleich angestimmt, die Koda mit dem Kopfmotiv des 2. Themas, das (von den [durch Violen frei unterstützten] Bässen [Vc., Kb.] in eigentlicher und von den [durch 2. VI. frei unterstützten] 1. Violinen in umgekehrter Richtung und mit einer zweimaligen Scheinimitation nur des Themakopfes im Halbtaktabstand [Fl., 1. u. 2. Ob., 1. u. 2. Fag., dann Corni, Tromb., Timp.] zu Ende ausgeführt) wieder in den subdominantischen Dominantseptakkord (diesmal aber in Grundlage) einmündet, ein ungemein glänzender Effekt, der durch die folgende Generalpause mit der unaufgelösten Spannung noch erheblich gesteigert wird (T. 356–359).

Zu dieser erregt-bewegten kontrapunktischen Eröffnung seltsam kontrastierend, folgen nun, von Takt zu Takt fortschreitend, Akkorde, in denen sich das 1. Thema als freie Spiegelung verbirgt, in Terzen (1. u. 2. VI.) vorgetragen und direkt anschließend eine ganze Stufe tiefer wiederholt, nach zwei Takten (also von der Themamitte an) in Terzen (Vc. mit Va. und Fl.) nachgeahmt; danach erscheint (1. VI.) das 1. Thema in seiner ursprünglichen Gestalt, als Melodie zu Akkorden ergänzt (2. VI., Va., Vc.) und von dem auf drei Töne erweiterten Ligaturenmotiv (1. Ob., 1. Fag.) kontrapunktiert. Diese Engführung des gespiegelten 1. Themas und die unmittelbar folgende (teils vorhaltsgeschärfte) Akkordfundierung des originalen 1. Themas ergeben nachstehende Harmonien (T. 360–371):

| Takt: | 360 | 361 | 362 | 363 | 364 | 365 | 366 | 367 | 368 | 369 | 370 | 371 |
|-------------------------------------|-------|-----|----------|-----|----------|-----|----------|-----|-------|-------|-------|-------|
| 1., 2. VI. | C_7 | F | | | | | | | | | | |
| 1., 2. VI. Va., Vc. Flöten | | | $A'_9 >$ | d | $G'_9 >$ | C | $G'_9 >$ | C | | | | |
| 1., 2. VI. Va., Vc. Ob., Fag. | | | | | | | | | c_6 | D_7 | f_6 | G_7 |

In den letzten Dominantseptakkord mit dem 4. Thema (und zweiten Final-Hauptthema) einfallend, dem sich im darauffolgenden Takte das 1. Thema (und erste

Final-Hauptthema) anschließt, eröffnen die Instrumente nun mit den entwickelten fünf Themen (die selbstverständlich von vornherein auf Kombinierbarkeit hin angelegt gewesen sein müssen²¹, was ihren motivischen Charakter und die teilweise vorhandene Abhängigkeit voneinander begründet) ein kontrapunktisches Wechselspiel von kunstvoller Struktur, das der Kürze und Anschaulichkeit halber in Form einer schematischen Darstellung aufgezeigt sei:

| Takt: | 1. 371-375 | 2. 375-379 | 3. 379-383 | 4. 383-387 | 5. 387-391 | 6. 391-395 | 7. 395-399 | 8. 398-402 |
|---|------------------------|------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------------|
| | Tonika | Domin. | Tonika | Domin. | Tonika | Domin. | Tonika | Tonika |
| 4. Thema | Viola | 2. Vl. | 1. Vl. | Kb. | Vc. 1. Fag. | Viola 2. Oboe | 2. Vl. 1. Oboe | Viola * |
| 1. Thema | Vc. Fagott Corno | Viola Flöte Oboe | 2. Vl. Flöte Oboe | 1. Vl. Flöte Oboe | Kb. 2. Fag. | Vc. 1. Fag. | Viola 2. Oboe | 1. Vl. ** Flöte ** |
| 3. Thema | | Vc. | Viola | 2. Vl. | 1. Vl. Flöte | Kb. 2. Fag. | Vc. 1. Fag. | 2. Vl. |
| 5. Thema | | | Vc. | Viola | 2. Vl. 1. Oboe | 1. Vl. Flöte | Kb. 2. Fag. | Vc. *** 1. Fag. *** |
| 2. Thema | | | | Vc. | Viola 2. Oboe | 2. Vl. 1. Oboe | 1. Vl. Flöte | Kb. 2. Fag. |
| Kopfmotiv 2. Thema | | | | | Corno Tromba | | | Corno Tromba Timp. |
| * anfangsgedehnt ** endverkürzt *** unvollständig | | | | | | | | |

Es erscheint demnach (abweichend von dem Prinzip Proposta-Risposta) auf der Tonika und, verglichen mit dem Vorangegangenen, verfrüht der achte Einsatz des 4. Themas, indem die beiden letzten Noten des 1. Themas (Va.) zugleich als die beiden ersten des 4. Themas fungieren, auf der Tonika und damit auch verfrüht der Einsatz des ersten (1. Vl., Fl.), des dritten (2. Vl.), fünften (Vc., 1. Fag.) und zweiten (Kb., 2. Fag.) wie auch das Kopfmotiv des zweiten Themas (Corno, Tromba, Timp.); mit der auslaufenden Stimmenvereinigung (Vc., Kb., 1. u. 2. Fag.) und der Verkürzung der letzten Note des 1. Themas zu einem Viertel löst sich das poly-

²¹ Lobe, S. 394, bezeichnet den viertaktigen, fünfstimmigen, aus der Vereinigung der genannten fünf Themata entstandenen Satz als die Hauptkomposition oder den Grundentwurf, von dem er schreibt, er verfolge den Zweck zu zeigen, „wie Mozart zuerst den Grund des Ganzen berechnend erfunden, sodann die mannichfaltigen Kombinationen der Themata einzeln und zusammen mit seinem kontrapunktischen Verstand und seiner kontrapunktischen Erfahrung herausgesucht und skizziert haben muss, und wie er sodann den dadurch gewonnenen mannichfaltigen Stoff mit seiner reichen Phantasie zu dem herrlichen Ganzen zusammengewebt hat. — Indem er den Gedanken fasste, eine freie Fuge mit fünf Thematen zu schaffen, die er sowohl einzeln, als mehrere und endlich alle zusammen bringen wollte, musste er die letztere Aufgabe natürlich zuerst vornehmen, d. h. einen polyphonen fünfstimmigen Satz erfinden, in welchem nicht allein jede einzelne Stimme eine gute Melodie für sich abgäbe, sondern die auch alle, da sie später zusammen erscheinen sollten, tonisch und rhythmisch mög-

phone Gewebe auf, das sich bis dahin von Einsatz zu Einsatz verdichtet und jeder der fünf Streichergruppen sämtliche fünf Themen zugewiesen hatte:

Violen (ab Takt 371): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 Violoncelli (ab Takt 372): 1., 3., 5., 2., 4. Thema
 2. Violinen (ab Takt 375): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 1. Violinen (ab Takt 379): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 Kontrabässe (ab Takt 383): 4., 1., 3., 5., 2. Thema

Dies ist das eigentliche *Fugato* des Finale²² mit einer zweimaligen, vierfachen Durchführung auf den regelmäßig wechselnden Einsätzen Tonika-Dominante als *Dux-Comes* (mit der einen Ausnahme, daß, wie vermerkt, der achte und letzte Einsatz, der vierte der zweiten Durchführung, als *Dux* auf der Tonika und verkürzt erfolgt) (T. 371—402).

Nach einer der Exposition Takt 13—29 entsprechenden Partie folgt (abweichend von der Expositionshalbkadenz der Dominante) der endgültige Abschluß mit dem über fünf Takte strahlend sich ausbreitenden Tonikaklang (T. 402—423).

Schluß

Die Jupiter-Symphonie führt den weitverbreiteten Namen „*C-dur Symphonie mit der Schlußfuge*“, eine Bezeichnung, die die Auffassung nahelegt, als sei das ganze Finale eine Fuge, läßt sie doch nicht erkennen, daß nur ein Teil als Fuge aufzufassen wäre. Das lag auch gar nicht im Sinne Sechters, der den Ausdruck, direkt oder indirekt, aufgebracht haben dürfte; er hat den ganzen letzten Satz als das „*Muster*

licht gegen einander kontrastirten und endlich auch der Umkehrungen wenigstens in der Oktave gegen einander fähig wären. — Diese Bedingungen alle sind in dem folgenden viertaktigen und fünfstimmigen Satz erfüllt,

welcher demnach als der Grundentwurf oder die Hauptkomposition anzusehen ist.“ An anderer Stelle (S. 419) betont Lobe noch einmal ausdrücklich, daß „eine solche kunstvolle Komposition“ „zum Theil gerechnet werden“ müsse. — An wiederum anderer Stelle (S. 425) heißt es, unwiderlegbar fest stehe, daß der Gedankenstoff zu dem Symphonie-Finale „zuerst so erfunden und berechnet worden“ sei, „wie ihn die Hauptkomposition darstellt“. Ähnlich heißt es weiter (S. 430) „zuerst berechnen und feststellen“ und (S. 431) „berechnet und festgestellt“. Lobe geht indes noch weiter, indem er behauptet, „das Mozart'sche Finale ist, wie ich bewiesen habe, nach jener Methode erfunden und ausgeführt worden“ (S. 430), d. h. nach der in seinem (Lobes) Kompositionsunterricht geübten einer Verknüpfung u. U. auch der „heterogensten, abgerissenen Sätze, wenn sie nur in derselben Tempo- und Taktart gehalten sind“ (S. 426), ja, „Mozart hat bei seinem Finale in der That alle die Prozeduren durchgemacht, die ich dafür angegeben habe“ (S. 430). — Eckstein, S. 18 (Fußnote 5), wendet sich gegen eine solche Auffassung rein rationalen Konzipierens, indem er Lobes Ausführungen von S. 394 anführt. Dabei sind ihm anscheinend die viel krasserem, hier zusätzlich zitierten entgangen.

²² Sechter, S. 189, und Lobe, S. 419, sprechen von „eigentlicher Fuge“.

einer freien Instrumentalfuge“²³ bezeichnet, und Lobe schloß sich mit den Bezeichnungen „freie Fuge“ und „freie Quintupelfuge“²⁴ an, wengleich beide einschränkend das Fugato der Koda als die „eigentliche Fuge“²⁵ bezeichneten²⁶. Hermann Kretzschmar lehnte eine solche Bezeichnungsweise vom rein theoretischen Standpunkt aus ab, weil die Fugenform hier nur eine untergeordnete Rolle spiele, ließ sie indessen vom rein praktischen Standpunkt aus gelten, weil sie eine Unterscheidung dieser Symphonie von anderen C-dur-Symphonien Mozarts ermögliche²⁷. Andere zogen die Konsequenz aus ihrer Einsicht und lehnten die Bezeichnung „Fuge“ gänzlich ab, so etwa Hermann Abert²⁸ und Friedrich Eckstein²⁹.

Nicht der Umstand, daß das Finale von mehr oder minder langen vorwiegend oder rein homophonen Partien durchsetzt ist, spricht gegen die Bezeichnung „Fuge“ für diesen Satz (denn solche Partien pflegen in freien Instrumentalfugen in der Tat vorzukommen) als vielmehr der Umstand, daß der Satz zwar Fugenelemente, nicht aber auch nur in Umrissen den Bau einer Fuge aufweist, jedoch wohl, klar ausgeprägt, den eines Sonaten-Kopfsatzes.

Dieses Finale wäre also dem formalen Aufbau nach ein echter Sonaten-Kopfsatz: es enthält Themenexposition, Durchführung, Reprise und Koda. Als solcher freilich weist es einige Besonderheiten auf: so fehlt ihm ein eigentliches, profiliertes erstes Thema, eine Konzession an die polyphone Anlage weiter Strecken; die Verarbeitung des thematischen Materials beschränkt sich nicht auf die Durchführung allein, sondern durchsetzt gleichermaßen auch Exposition, Reprise und Koda mit kontrapunktischen Elementen wie Imitationen, Spiegelungen, retrograder Linienführung, Kombinationen eines und desselben „Themas“ mit sich selbst und mit anderen Themen in Engführungen, gesteigert bis zur Dichte regelrechter Fugenpartien, so, wenn innerhalb der Exposition die beiden Final-Hauptthemen den Charakter von Fugenthemen annehmen, die in zwei Fugenstretten (einer fünf- und einer vierstimmigen) durchgeführt werden, so auch, wenn in der Koda ein fünfstimmiges Fugato mit acht Durchführungen auftritt.

Das für Mozarts Musik charakteristische Fluktuieren zwischen homophonen und polyphonen Partien, das Nebeneinander von Elementen mit thematischer und solchen mit überleitender Funktion (das oft eine verbindliche Abgrenzung und rangmäßige Einordnung der einzelnen Themen und Motive unmöglich macht) ist hier³⁰ gewissermaßen auf die Spitze getrieben: für die beiden regulären Hauptthemen eines echten Sonaten-Kopfsatzes stehen stellvertretend lediglich Motive³¹,

²³ Vgl. den Titel seiner Analysen: Zergliederung des Finale . . . als Muster einer freien Instrumentalfuge.

²⁴ Lobe, S. 394: „freie Fuge“, S. 393: „freie Quintupelfuge“. Übrigens handelt es sich (im Gegensatz zu Sechters Abhandlung) nicht um eine Analyse des Satzes im strengen Sinne, sondern um eine Exzerpierung aller kontrapunktischen Partien zu didaktischen Zwecken.

²⁵ Vgl. Fußnote 22.

²⁶ Die die Harmonik gänzlich ignorierende, einseitig auf die polyphonen Partien eingestellte Blickrichtung rechtfertigt sich wohl aus dem Vorhaben beider Autoren (Sechters Analyse ist ein Anhang zu Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“, Lobes Werk ist ein „Lehrbuch der musikalischen Komposition“, dessen dritter Band der „Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte . . .“ gewidmet ist), hat aber sonst keine Berechtigung.

²⁷ Führer durch den Concertsaal (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1898, 3. Aufl.), I. Abteilung: Sinfonie und Suite, I. Band S. 128 f. (desgl. 4. Aufl. 1913, S. 189).

²⁸ II. Teil S. 599.

²⁹ S. 12 (Fußnote 3).

³⁰ Sechter, S. 161: „Das Schönste ist die ungezwungene Vereinigung des freien Satzes mit dem strengen.“

³¹ Von den fünf „Themen“ ließe sich im Grunde höchstens das 4., d. h. das zweite Final-Hauptthema, mit gewissem Recht als ein solches ansprechen.

die Verarbeitung hingegen ist von ihrer legitimen Stelle, der Durchführung, auch auf die anderen Teile (Exposition, Reprise und Koda) ausgedehnt und formal zu meisterhafter Kontrapunktik verdichtet.

Die hohe Bedeutung dieses Finale mag inhaltlich in der Überwindung des für das Finale klassischer Symphonieprägung typischen Kehrauscharakters begründet sein (eine Errungenschaft, die auch bei einigen anderen Symphonien Mozarts anzutreffen ist, während sie später [etwa bei Beethoven] doch gelegentlich wieder dem älteren Typus weichen mußte) und formal in der Anwendung des anspruchsvollen Aufbaus nach dem Schema eines Sonaten-Kopfsatzes (an Stelle etwa eines Rondos) bei gleichzeitiger Einbeziehung satztechnischer und struktureller Eigenschaften der Fuge.

Aber dieses Finale weist noch eine Besonderheit auf: man kann die beiden Themenkomplexe der Exposition, die Durchführung, die Reprise und die Koda unschwer so zergliedern, daß jeder dieser Teile für sich nach dem Muster eines Sonaten-Kopfsatzes gebaut erscheint: mit zwei gegensätzlichen Themen (soweit davon hier überhaupt die Rede sein kann) als Exposition, einer Verarbeitung als Durchführung und der Wiederaufnahme eines dieser beiden Themen oder gar beider als Reprise, nämlich:

| SONATENSATZ | Exposition | Durchführung | Reprise |
|--|------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|
| EXPOSITION { 1. Th.- Kompl. } 2. Th.- Kompl. } | 1. Thema - 2. Thema (1 - 35) | 1. Thema, Durchführung. (36 - 56) | 2. Thema (56 - 73) |
| | 4. Thema - 2. Thema (74 - 94) | 4. Thema, Durchführung. (94 - 115) | 2. Thema (115 - 157) |
| DURCHFÜHRUNG | 1. Thema - 2. Thema (158 - 172) | 2. Thema, Engführung (172 - 189) | 1. Thema - 2. Thema (189 - 225) |
| REPRISE | 1. Thema - 4. Thema (225 - 292) | 4. Thema, Engführung (292 - 313) | 2. Thema (313 - 356) |
| KODA | 1. Thema - 2. Thema (356 - 371) | Fugato (371 - 402) | 2. Thema (402 - 423) |

Sind schon Exposition, Reprise und Koda in der großräumigen Gliederung weitgehend von thematischen Verarbeitungen durchsetzt, so darf es nicht wundernehmen, daß solche auch in der Untergliederung bei Exposition und Reprise (besonders beim 2. Thema, das fast ausnahmslos bei seinem Auftreten in Engführungen mit sich selbst erscheint) anzutreffen sind. Das Erstaunliche würde sein, daß somit jeder der genannten Teile, formal betrachtet, als eine verkleinerte Spiegelung des ganzen Finale oder das Finale als Ganzes als eine großdimensionale Entsprechung zu den Einzelteilen angesehen werden könnte.

Paul-Marie Masson

19. September 1882 bis 27. Januar 1954

VON JACQUES CHAILLEY, PARIS

Am 27. Januar dieses Jahres verstarb Paul-Marie Masson nach langer schwerer Krankheit, in deren Verlauf die Korrekturen zu *Mélanges* gelesen worden waren, die ihm am Ende des Jahres überreicht werden sollten und die Ausdruck der Freundschaft und Verehrung waren, die er unter seinen Kollegen, Schülern und Freunden genoß.

Masson wurde am 19. September 1882 in Sète geboren. 1900 schloß er seine Studien mit dem Preis der Composition française des *Concours général des Lycées et Collèges* ab. 1903 wurde er als Tertius an der Ecole Normale Supérieure (Geisteswissenschaften) angenommen. Nachdem er seinen Militärdienst beendet hatte, trat er 1904 mit der Promotion in die Schule ein. Drei Jahre lang hörte er bei Romain Rolland an der Sorbonne und bei Abel Lefranc an der Ecole des Hautes Etudes. Gleichzeitig trieb er musikalische Studien bei Vincent d'Indy an der Schola Cantorum (Kontrapunkt, Fuge und Komposition) und später bei Charles Koechlin. 1907 wurde er als erster zum Wettbewerb der *Agrégation des Lettres* zugelassen und war zwei Jahre lang Stipendiat der *Fondation Thiers*. 1910 wurde er chargé de conférences an der Universität Grenoble und brach seine Arbeit am französischen Institut in Florenz ab, wo er Vorlesungen über die Geschichte der französischen Literatur und Musik gehalten hatte. Er hatte dort mit einer Sammlung musikalischer Texte begonnen, die leider durch den ersten Weltkrieg unterbrochen wurde. Am 2. August 1914 wurde er als Unteroffizier zu einer kämpfenden Einheit eingezogen, und am 5. März 1919 im Range eines Leutnants mit drei Erwähnungen („*citations*“) entlassen.

Bald darauf nahm er seine Unterrichtstätigkeit in Italien wieder auf, erst in Florenz, dann in Neapel, wo er ein neues französisches Institut gründete, das er mehr als 10 Jahre leitete. 1930 promovierte er in Philosophie und wurde im Februar 1931 an die Sorbonne berufen, um dort neben André Pirro Musikgeschichte zu lesen. Später wurde er ordentlicher Professor für Musikgeschichte in der Faculté des Lettres. Er war Vizepräsident und später Präsident der *Société Française de Musicologie* und von 1949 bis 1952 Vizepräsident der IGMW.

Seine Dissertation (*L'Opéra de Rameau*, 1930) hat einen großen Einfluß ausgeübt. Zweifellos ist zu einem großen Teil ihm das Wiederaufleben des Interesses für diesen Komponisten zu verdanken, das 1952 zu dem beachtlichen Erfolg der *Indes Galantes* an der Pariser Oper führte. Ein musikwissenschaftliches Werk braucht wohl 20 Jahre, um praktisch einen wirklichen Einfluß auf das Musikleben auszuüben. Seit dem 18. Jh. war niemandem in Frankreich die Idee gekommen, ein Werk des größten französischen Klassikers in angemessener Form aufzuführen. (Vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, ließen sich einige Einwände gegen die Aufführung von 1952 erheben).

Aber dieser Einfluß beschränkt sich nicht nur auf die Kenntnis des behandelten Gegenstandes. In dieser Arbeit erfüllt Masson musterhaft die beiden For-

derungen der Musikwissenschaft: Musikanschauung und historische Kunde. Er sagt in seinem Vorwort: «Ce livre est avant tout un livre de critique musicale . . . Mais la critique, appliquée aux oeuvres du passé, est nécessairement historique. Pour exercer sa double fonction, d'analyse et de jugement, elle doit sans cesse faire appel à l'histoire. L'analyse des oeuvres n'est possible que si on les rattache à des traditions de style qui les expliquent en partie, à une technique générale souvent très différente de la nôtre. Une des tâches principales de la critique est de refaire en quelque sorte l'oeuvre avec l'auteur lui-même. Comment y parvenir si l'on ne se met d'abord dans l'état d'esprit et dans les habitudes artistiques du temps? Quant aux jugements, ils doivent prendre fréquemment la forme de comparaisons, marquer en quoi un artiste continue ceux qui le précèdent, annonce ceux qui le suivent, ou se distingue des uns et des autres. Même les jugements qui prétendent déterminer sans considération de temps la valeur un quelque sorte absolue des oeuvres d'art, ou du moins ce qui reste de vivant pour nous, même ces jugements qui se donnent pour purement esthétiques, gagnent à être éclairés, sinon toujours confirmés, par des témoignages des contemporains.»

Diese wenigen Sätze kennzeichnen gut die Stellung und Eigenart P. M. Massons. Sie enthalten die Lebensregel, die er unaufhörlich der französischen Musikwissenschaft vorhielt. Wenn diese vor der strengen Wendung, die ihr André Pirro gab, manchmal in der Genauigkeit der dokumentarischen Forschung zu wünschener übrig gelassen hatte, so lief sie jetzt dagegen, nach dieser Wandlung, Gefahr, die intuitiv ästhetische Überlegenheit zu verlieren, die man ihr vorher oft zuerkennen konnte. Durch seinen Unterricht und sein Beispiel hat Masson die Notwendigkeit wissenschaftlicher Strenge und dokumentarischer Forschung erkannt und proklamiert, ohne die die Musikwissenschaft leicht in die Popularisierung und den „Journalismus“ (größtes Schimpfwort Pirros) herabsinkt. Er wollte jedoch nicht auf den belebenden Beitrag der auf die technische Kenntnis der musikalischen Praxis gestützten Intuition verzichten. So ist ihm der Versuch gelungen, die Synthese der offensichtlich entgegengesetzten Tendenzen seiner beiden Vorgänger an der Sorbonne, Romain Rolland und André Pirro, zu schaffen, so daß diese Tendenzen bei ihm einander ergänzen.

Wenn auch das 18. Jh. immer das Spezialgebiet Massons für seine Arbeiten und seinen Unterricht war, so wäre es doch ungerecht, ihn nur als Mann einer einzigen Periode zu sehen. Niemand hat besser als er über die humanistische musikalische Bewegung, die Renaissance, gesprochen. 1906 legte er als Diplomarbeit seines Studiums an der Sorbonne eine Denkschrift über die *Musique mesurée à l'Antique* vor, die er später wieder aufnahm und weiter ausarbeitete. Man sollte dabei nicht vergessen, daß ein solcher Stoff, der heute allen gebildeten Musikern vertraut ist, damals noch fast völlig unbekannt war. Zwei Jahre später, 1908, sah Henry Expert sich angesichts der « *indifférence du monde artistique français* » (Romain Rolland) gezwungen, die Ausgabe der *Maîtres Musiciens de la Renaissance française* aufzugeben, die seit 1894 fast sein ganzes Privatvermögen verschlungen hatte. P.-M. Masson war einer der ersten, die die Musik der Renaissance, diesen großartigen Ausdruck des französischen Geistes, der im offiziellen Unterricht nur noch

unter dem literarischen Aspekt behandelt wurde, wissenschaftlich zu untersuchen. (Expert hatte nur die Musik ohne Kommentar veröffentlicht.)

Massons Studien über Boïeldieu, Méhul und Cherubini gruppieren sich auf natürliche Weise um seinen *Rameau* herum und bilden ein zusammenhängendes Ganzes, das die französische Oper aus dem 18. und dem Beginn des 19. Jh. rehabilitiert, die allzu leicht herabgesetzt wird, weil sie sehr wenig bekannt ist. In dem *Berlioz*, den er in der Collection Alcan veröffentlichte, ist diese große Idee, die das vornehmste Anliegen seines Unterrichts war, noch weiter entwickelt. An diesem für die breite Öffentlichkeit bestimmten Werk kann man rühmend hervorheben, daß die Strenge und Genauigkeit seiner Methode sich mit der Exaktheit und der Klarheit des Ausdrucks so verbinden, daß dem einen genügt wird, ohne daß das andere vernachlässigt wird.

Auch den Werken anderer französischer Komponisten, wie Chabrier, Duparc und Massons Lehrer Charles Koechlin, kamen seine Untersuchungen zugute, und man erinnert sich an das *Prélude pastoral*, das er entdeckte und identifizierte und das dank ihm zu einer Art von posthumer Nachtrag zu den „*Pièces Pittoresques*“ des genialen Autors der *Bourrée Fantasque* geworden ist. Schließlich bezeugen seine Studien über Mozarts *Don Juan* und über die englische Musik, daß Masson sich auch außerhalb der französischen Grenzen auskannte, während die wenigen eigenen Kompositionen, die er um 1917 veröffentlichte, in uns das Bedauern hervorrufen, daß die starke Belastung durch den Unterricht die kompositorischen Bestrebungen in ihm erstickte.

In seiner Stellung als ordentlicher Professor befand er sich zuerst in einer schwierigen Lage. Durch unangenehme Umstände (die Nichtbesetzung der Stelle seines Kollegen A. Pirro, dann später die Ungewißheit über einen Nachfolger für Yvonne Rokseth in Straßburg) wurde er paradoxerweise zum einzigen Vertreter seines Faches im französischen Universitätswesen. Er verstand es mit bewundernswerter Würde und Ausdauer, die schwere Verantwortung zu tragen, die ihm aus dieser bedauerlichen Situation erwuchs. 1952, kurz vor seinem Abgang von der Sorbonne, gründete er das Institut de Musicologie, ein bedeutungsvolles Werk im Rahmen der Mission, der er sich geweiht hatte. Er ist von nun an im Geiste mit denen, die es übernommen haben, sein Werk weiterzuführen. Durch die Erinnerung an ihn und sein Beispiel hilft er ihnen dabei. (Übersetzt von Renate Albrecht)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die kreuzsaitige „Arpa de dos ordenes“

VON HANS JOACHIM ZINGEL, KÖLN

Die kgl. Bibliothek zu Madrid bewahrt unter Ms. 8931 eine Schrift, die zwar von R. Mitjana, *La musique en Espagne*¹, erwähnt wird, aber, soweit ich sehe, in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Harfe noch gar nicht ausgewertet worden ist². Es handelt sich um den in spanischer und italienischer Sprache abgefaßten und Madrid, den 15. Okt. 1634 datierten „*Tratado de la musica*“ eines Dr. Bartolomeo Governardi, der als Harfenspieler der kgl. Kapelle bereits bekannt ist³.

Im 16., 17. und noch zu Beginn des 18. Jhdts. spielt die Harfe in Spanien eine bedeutsame Rolle als Solo- und Fundamentinstrument. Auch Governardi rechnet sie zu den drei Hauptinstrumenten unter den vollstimmigen („*tres principales de los instrumentos da cuerpo*“), nämlich Tasteninstrument, Laute und Harfe, für die ja auch die nachweislich ersten gedruckten Instrumentalbücher spanischer Herkunft (Cabezón, Hinestrosa) bestimmt sind. Was nun aber diesen Traktat besonders auszeichnet, sind eingehende und fachmännische Betrachtungen über verschiedene damalige Harfenformen. Dr. Governardi, der mit einer dreireihig-chromatischen Harfe aus Italien, seinem Vaterlande, an den spanischen Hof gekommen ist, findet dort zu seiner Überraschung andere heimische Harfen vor, mit denen er sich nun ernsthaft und weitschweifig auseinandersetzt. Zwar ist sein dreireihiges Instrument wohl kaum erst kurz zuvor, wie er angibt, in Italien erfunden worden⁴; in der walisischen Tripelharfe liegen bereits ältere Beispiele vor, aber mit 75 Saiten in drei parallelen Reihen nebeneinander entspricht es ganz dem, was Governardis Zeitgenosse Mersenne über Umfang und Anordnung der Besaitung zu sagen weiß⁵. Zudem sind solche Harfen in Museen erhalten (z. B. in der Sammlung alter Musikinstrumente, Berlin, Kat. Sachs, Nr. 2380).

Um nun seine „*arpa perfecta*“, wie Governardi sie stolz benennt, gegenüber der *arpa de una orden* und der *arpa de dos ordenes* gebührend herauszustreichen, führt der gelehrte Harfenist mancherlei Vorzüge an: exakten Bau, ausgeglichene Mensur, gleiche Halbtöne, saubere Stimmung und nicht zuletzt spieltechnische Bequemlichkeiten. Geradezu sensationell aber wird seine Schrift, wenn sie uns belehrt, daß die spanische, zweireihig-chromatische Harfe kreuzsaitig bespannt gewesen sei („*cuerdas incruziadas*“). Das war nämlich bisher nicht bekannt. Jetzt freilich erklären sich einige vordem schwer zu deutende Textstellen bei R. de Ribayaz, *Luz y norte musical*, Madrid 1677, Kap. 9 und D. Ferd. de Huete, *Compendio numeroso*, Madrid, I. Teil 1702, Kap. 2. Auch zeigte eine im archäologischen Museum zu Madrid befindliche, leider seit dem Bürgerkrieg verschwundene Harfe deutlich solche

¹ Lavignac, *Encyclopédie de la musique, Histoire de la musique*, I. Partie, S. 2083.

² Der Freundlichkeit meines spanischen Kollegen Nicanor Zabaleta, San Sebastián, verdanke ich die Kenntnis des Inhalts.

³ Vgl. mein „Harfe und Harfenspiel“, 1932, S. 173.

⁴ Als Erfinder wird gern seit Gerber, *Neues Tonkünstlerlexikon*, 1812 ff. ein gewisser L. A. Eustachio, päpstlicher Kämmerer um 1600, genannt. Aber man sollte ihm doch heute nicht mehr, wie es H. J. Moser, *Musiklexikon*, 9/1951 tut, gedankenlos die „dreihörige“ Harfe nachschreiben. Diese Bezeichnung weckt ganz falsche Vorstellungen.

⁵ *Harmonie universelle*, 1637, III, 169 ff.

Anordnung⁶, und die im South Kensington Museum zu London aufbewahrte, von Cametti fälschlich als „*arpa doppia*“ bezeichnete kreuzsaitige Harfe ist nun kein Kuriosum mehr, sondern eine glaubwürdige zeitliche Parallele⁷.

Als kreuzsaitig-chromatischer Typ unterscheidet sich also die „*arpa de dos ordenes*“, die mindestens seit 1615 in Spanien nachzuweisen ist, von der italienischen zweireihig-chromatischen, die schon von V. Galilei, *Dialogo*, 1581, S. 144 beschrieben⁸ und in dem schönen Exemplar der R. Galleria Estense zu Modena bekannt ist⁹. Zugleich ist dieser Typ Vorläufer jener „*chromatischen Harfen ohne Pedale*“, die im 19. Jahrhundert von Pape (1845) und später von G. Lyon (1894) konstruiert worden sind. Jener wie diesen ist freilich am Ende kein bleibender Erfolg beschieden gewesen. Die Doppelpedalharfe hat den saitenreichen und darum spieltechnisch komplizierteren Schwestern doch den Rang abgelaufen.

Jakob Dachser

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Über Jakob Dachser unterrichtet man sich am besten im „*Mennonitischen Lexikon*“¹. Diesem Werk sind die nachfolgenden Angaben entnommen.

Jakob Dachser ist 1486 geboren (vermutlich im bayrischen Raum). Er wird katholischer Priester und besteht 1523 in Ingolstadt das Magisterexamen. Schon damals stellt er sich auf die reformatorische Seite, woraufhin ihn der Bischof von Eichstätt ausweist. Um 1526 finden wir ihn in Augsburg wieder, wohl schon verheiratet; seine Frau heißt Ottilie. Er ist ein tüchtiger Schullehrer und gibt auch Musikunterricht. Noch im selben Jahr geht er zu den Taufgesinnten über und wird im Februar 1527 von Hans Hut († 6. 12. 1527) wiedergetauft. Die Augsburger Täufergemeinde wählt ihn zu ihrem stellvertretenden Vorsteher; sie blüht unter ihm rasch auf. Im Herbst 1527 gibt es viele Verhaftungen, da die Wiedertäufer ja als verbotene Sekte angesehen werden. Dachser entgeht der Verfolgung, stellt sich aber selbst und kommt am 25. 8. 1527 ins Gefängnis; vom 22. 1. 1528 an liegt er in schwerem Kerker. Seine Frau tritt in den Dienst des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach, welcher Dachsers Freilassung beim Magistrat von Augsburg befürwortet. Augsburg will Dachser aber nur freigeben, wenn er die Täuferlehre widerrufe. Zu diesem Widerruf kommt es erst am 16. 5. 1531 (!), als Dachser schon völlig entkräftet ist (fünf Wochen, nachdem sein Freund Sigmund Salminger widerrufen hatte). Dachser widerruft auf Zureden seiner Frau und der reformierten Prediger Wolfgang Meuslin und Bonifatius Wolfhard. Er enthält sich dann aller Teilnahme an der Taufbewegung und bittet Augsburg um eine Lehrerstelle, die er als Helfer an der Ulrichskirche bekommt. Trotz seiner Zurückhaltung wird er dann im August 1552 aus Augsburg durch Kaiser Karl V. ausgewiesen, weil er eben ein Täufer gewesen sei. Seine Frau darf ihres Alters und ihrer Schwäche wegen in Augsburg bleiben. Dachser wendet sich nach Pfalz-Neuburg, wo er 1567 stirbt.

Er hat 42 biblische Psalmen in deutsche Reime gebracht, einige andere Kirchenlieder gedichtet und auch mehrere Melodien geschrieben (wahrscheinlich die zu Psalm 54, 103, 116,

⁶ Ein Photo danke ich gleichfalls meinem spanischen Gewährsmann.

⁷ Riv. Mus. It. XXI, 217 mit Abb.

⁸ Pincherle irrt, wenn er (Lavignac, a. a. O., II. partie, vol. 3, S. 1926) Galileis Harfe als harpe double bezeichnet. Die Doppelharfe hat zwei vollständige Bezüge zu beiden Seiten eines aufrechtstehenden Resonators, bei der zweireihigen (chromatischen) Harfe ergänzen sich die beiden (parallelen oder gekreuzten) Saitenebenen im Sinne der schwarzen und weißen Klaviertasten, und eben dies zeigt Galileis Temperamento dell'arpa.

⁹ H. H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente, Kassel 1948, S. 35, spricht von Harfen „in 2—3 Saitenebenen (gekreuzt)“. Dreireihig gekreuzte Harfen sind aber bisher nicht bekannt.

¹ Herausgegeben von Christian Hege und Christian Neff, Band 1, Frankfurt am Main 1913, Seite 384—386, Artikel „Dachser“ von Christian Hege.

138 und 142). Seine Lieder erschienen nicht nur in den Sammlungen der Täufer, sondern mehr noch in Augsburger Gesangbüchern, so in denen von 1529, 1532, 1537, 1555 und 1557. Er selbst gab heraus: „*Der gantz psalter Davids, nach ordnung und anzahl aller Psalmen*“, Augsburg 1538. Wackernagel² bringt 10 Lieder von Dachser.

Zur Besetzungsfrage der *Concerti grossi* von A. Vivaldi¹

VON WALTER LEBERMANN, FRANKFURT A. M.

Klangfarbe und Klangmischung in der Orchestermusik des Barock sind derart charakteristisch ausgeprägte Begriffe, daß eine Besetzung mit konzertierenden Klarinetten auffallen muß, zumindest in der Kombination mit konzertierenden Flöten, Oboen, Violinen zum Streicher-Tutti und B. c.

Nun hat zwar kaum ein Musiker des Barock ähnlich klangliche Experimente gewagt wie gerade A. Vivaldi. Jedoch wird die Besetzung mit konzertierenden Klarinetten dann angezweifelt werden müssen, wenn das Klangbild in seiner Gesamtheit durch diese gestört wird, wenn die Aufführung klanglich nicht befriedigt. Diese Erfahrung gab letztlich den Anstoß zu der nachfolgenden kritischen Untersuchung. Stand doch zu vermuten, daß Vivaldi mit drei Klanggruppen musiziert, mit den hohen Trompeten (Clarini), den Holzbläsern und den Streichern.

Demnach mußte der Nachweis erbracht werden, daß Vivaldi tatsächlich die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkommende Bezeichnung *Clarinetto* oder *Clarinet* anwendet. Zur Feststellung der originalen Besetzung wurden herangezogen vier Seiten in Mikrofilm-Aufnahme aus den zur Erstveröffentlichung I. I. A. V. F XII 1, 2 und 14 dienenden Vorlagen im Besitz der NB Turin.

Die 1. Partiturseite zu I. I. A. V. F XII, 14 trägt die Überschrift: „*Conto per la Solennità di San Giordano* (getreu: S. Gorn^o) — also nicht Lorenzo, doch das sei hier nur am Rande vermerkt — *Del Vivaldi*.“

Die Partiturordnung lautet: „2 *Hautbois*, 2 *Claren*, 2 *Flauti*, 2 *Viol.^o (!) di Conto*, 2 *di Ripieno*, *Viola*, *Basso e Fagotto*.“ Zu *Claren* äußert sich M. Pincherle²: „*L'oratorio Juditha pourraient être des trompettes aigues (appelées parfois clarini) ou des chalumeaux ou des (1716) contient un choeur accompagné par deux claren, qui posent aussi un problème: ce véritables clarinettes.*“ Mit der Aufnahme der „*véritables clarinettes*“ in den Bereich des Möglichen kompliziert P. dieses Problem unnötig.

Die *Claren*-Stimmen von Vivaldi a. d. J. 1716 dürften doch wohl *Clarini* sein! Diese Behauptung wird erhärtet durch die Beischrift zum 2. Satz von I. I. A. V. F XII, 14. Sie steht am linken äußeren Rande des auf zwei Systemen notierten Satzes, beginnend auf der Höhe des 2. Systems mit der B.c.-Stimme und lautet: „*Clarini (!) Solo e / Arpeggio con / il Leuto / un Violoncello / un Viol.^o pizzicato / Tutti il Basso.*“

Der Herausgeber A. Ephrikian bringt diese Notiz als Fußnote, weiß damit aber nichts anzufangen, denn er hat sich für die Besetzung mit *Clarinetti* entschieden. — Die Überschriften zu I. I. A. V. F XII 1 und 2 (gleichzeitig auch Partiturordnung) lauten: „*Conto con due Clarinet 2 Hautbois e altri strom^{ti}.*“ Hier erscheint deutlich die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkommende französische Bezeichnung *Clarinet*.

² III S. 701–707.

¹ Vorlagen: Racc. Giordano vol. VIII Nr. 9 und 10. — Racc. Giordano opere sacre vol. III Nr. 1. — Erstveröffentlichungen des Istituto Italiano Antonio Vivaldi mit den Kennzeichnungen F XII 1, 2 und 14.

² „A. Vivaldi et la musique instrumentale“, Paris 1948, S. 102.

So wird z. B. im Concert Spirituel (Paris, 26. März 1755) eine Sinfonie von Johann Stamitz angezeigt „avec clarinets et cors de classe“. Die ausführenden Klarinettenisten waren nach zuverlässigen Quellen Deutsche.

Pincherle³ äußert sich zu den Clarinetten bei Vivaldi I. I. A. V. F XII 1 und 2: „Des dessins rapides, où abondent les triolets, leur sont confiés, exigeant une agilité presque égale à celle que l'on requiert du hautbois, souvent aussi conservent le caractère de l'ancienne trompette aigue (clarins).“ A. Bonaccorsi⁴ meint: „Si usava il clarinetto al tempo del Vivaldi? Allora il problema è un altro: Di quale clarinetto si tratta? Non certo del clarinetto moderno!“

Es ist also Tatsache, daß in zwei von 309 handschriftlich überlieferten Vivaldi-Konzerten im Besitz der NB Turin die „Clarinet“ erscheint. (In zeitgenössischen Vivaldi-Drucken gibt es überhaupt keine Klarinetten.) Noch niemand aber hat bis heute daran Anstoß genommen, daß die beiden Konzerte I. I. A. V. F XII 1 und 2 (wie auch F XII, 14!) nicht in einer eigenschriftlichen Partitur vorliegen. Der Vergleich mit der autographen Partitur des Konzerts in F für 3 Violinen, Viola und B. c. im Besitz der LB Dresden (Mus. 2389/0/119) erweist, daß die genannten Partituren nicht von Vivaldi selbst geschrieben sein können. Vielmehr handelt es sich hierbei um sehr saubere Reinschriften von der Hand eines Kopisten, die etwa auf Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen sind. Mit der Überlieferung von „Klarinetten bei Vivaldi“ sind wir also allein auf die Genauigkeit und Zuverlässigkeit eines Kopisten angewiesen!

Hier sei noch ein Beitrag von W. Kolneder angeführt⁵. Sämtliche Kriterien für die Verwendung des Clarino: Partituroordnung, Notation, Stimmung, Stimmführung, Stimmumfang (mit Vorliebe wird die Clarin-Lage d“–c““ verwendet!) deutet K. im Sinne von Clarinetto um. Von K. vorgebrachte Kriterien gegen die Verwendung des Clarino aber sind zu berichtigen! K. äußert sich zu I. I. A. V. F XII, 14: „Daß es sich bei ‚Claren‘ um Klarinetten handelt, geht aus dem langsamen Satz des Werkes hervor, in dem die Klarinetten als Oberstimmen nicht verwendet werden, wohl aber eine unter der ausdrücklichen Bezeichnung ‚Clarinet‘ zur Ausführung des B. c. herangezogen wird.“ Die „ausdrückliche Bezeichnung“ lautet aber, wie oben schon angeführt: „Clarini (!) Solo e!“ usf. — Weiter zum Tonumfang: „Den Umfang nach unten hin zu bestimmen, ist durch eine eigentümliche Praxis Vivaldis in der Generalbaß-Notierung nicht möglich: Er schreibt häufig den B. c. in den Soloteilen unmittelbar unter die Solostimme.“

Hierzu ist festzustellen: Wenn in den Klarinetten-Stimmen zu I. I. A. V. F XII, 1 und 2 (F XII, 14 unterschreitet nicht!) der Tonumfang des Clarino in C unterschritten wird (also tiefer als g!), dann handelt es sich in jedem Falle um die hochgezogene B. c.-Stimme. Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß diese Uminstrumentierung von einem frühen Bearbeiter herrührt. (Die Partituren sind nicht autograph überliefert!)

Zum Vergleich sei hier wiederum das oben angeführte Autograph des Konzerts für drei Violinen herangezogen. NB Turin besitzt eine Abschrift dieses Konzerts⁶, die wiederum als Vorlage zum Druck I. I. A. V. F I, 34 diente. In der Druckausgabe erscheint der hochgezogene B. c. im 1. Satz, T. 25, 3. Viertel bis T. 30. Im Autograph läuft der B. c. im Baßsystem weiter!

An einer weiteren Stelle tritt ein Mißverständnis K.s klar zutage. Er schreibt: „Eigenartig ist es, daß Vivaldi die Töne a' und h' durchweg vermeidet und sich an den kritischen Stellen mit Hornquinten- (warum nicht Trompetenquinten-?) Wendungen behilft.“ K. meint, dieser Umstand deute darauf hin, daß Vivaldi ältere, von Joh. Chr. Denner gebaute Klarinetten

³ S. 103.

⁴ „Il clarinetto e Vivaldi“ Rassegna Musicale, Juli 1948.

⁵ „Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi“, Die Musikforschung, 1951, S. 185 ff.

⁶ Racc. Giordano vol. I, No. 6.

gekannt habe, auf denen die Töne *a'* und *h'* nicht einwandfrei anzublasen gewesen seien (eine Hypothese, die mir gerade in diesem Zusammenhang nicht sehr glücklich erscheinen will).

Die Prinzipalstimmen des Clarino in C heißen bekanntlich *e'*, *g'* und *c''*; *a'* und *h'* sind nicht auszuführen. Denn erst die eigentliche Clarinlage von *d''—c''* bringt die Tonreihe *d e f g a b c* in Naturtönen. Nach J. G. Walther⁷ „bringen große Practici das *dis''*, *fis''*, *gis''* und *h''* mit Mühe heraus.“ Und weiter sagt Walther über den Clarino: „... die mehresten gehen aus dem C“.

K. schneidet noch die Frage der Entstehungszeit dieser Konzerte an, ohne zu einem Ergebnis zu kommen. Wie jedoch die von K. in Vorschlag gebrachten „paläographischen Vergleiche mit datierten Werken“ auszuführen sind, bleibt unerfindlich.

Dieser ganze Fragenkomplex könnte schlagartig einer Lösung zugeführt werden, wenn man sich die Ausführung der Klarinetten-Stimmen bei I. I. A. V. F. XII 1, 2 und 14 mit dem Chalumeau, dem Klarinetten-Vorläufer, vorstellt, das Mattheson⁸ reichlich ironisch wie folgt anführt: „... den sogenannten Chalumeaux mag vergönnt seyn, daß sie sich mit ihrer etwas heulenden Symphonie etwann im Junio oder Julio, niemahls aber im Januario auf dem Wasser zum Ständchen — und zwar von weiten — hören lassen.“

Es erscheint abschließend notwendig, zur Lösung der Besetzungsfrage in Vorschlag zu bringen:

In I. I. A. V. 1, 2 und 14 übernehmen Trompeten in C die Stimmen der Klarinetten in C. In I. I. A. V. 1 und 2 ist zusätzlich der hochgezogene Part des B. c. in das Baßsystem zu übertragen. Unter dieser Voraussetzung ist auch der Mittelsatz von I. I. A. V. F. XII, 2 in der Besetzung: 2 Trompeten in C, 2 Oboen und B. c. klanglich befriedigend auszuführen.

Das Orgelregister *Suona della molla*

VON FRITZ HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

In der Literatur erscheint dieser seltsame Registername bei Mahrenholz „Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau“. In beiden Auflagen (Kassel 1930 und 1942) heißt es auf S. 76: „Auch die *Suona della molla 8'* (Sonatine *molla*) der Orgel zu Dissen¹ bei Georgsmarienhütte scheint ein *Salicional* gewesen zu sein.“

Bewahrheitet sich diese Vermutung, oder hatte dieses Register einen anderen Charakter? Da es heute nicht mehr in der Orgel zu finden ist, mußten die Akten befragt werden. Auf Grund dieses Quellenmaterials kann folgendes festgestellt werden:

Schon im 17. Jahrhundert besaß die evangelische St. Mauritius-Kirche zu Dissen eine Orgel. In den im Staatsarchiv Osnabrück liegenden Akten² werden aus diesem Jahrhundert mehrere kleine Reparaturen erwähnt, und für 1627 ist ein Calcant nachweisbar. In den Jahren 1787—1789 erhielt die Kirche eine neue Orgel durch den Orgelbauer Hinrich Just Müller aus Wittmund (Ostfriesland). Die Disposition lautete²

⁷ Musicalisches Lexikon, 1732.

⁸ Das neueröffnete Orchester, Hamburg, 1713, S. 272.

¹ Dissen, seit 1951 Stadt, liegt zwischen Osnabrück und Bielefeld am Südabhang des Teutoburger Waldes.

² Auch an dieser Stelle Herrn Studienrat Dr. W. Kaufmann, Osnabrück, herzlichen Dank dafür, daß er den Einblick in seine umfangreichen Aktenauszüge gestattete.

| | | |
|-------------------|-------------------|-------------------------------------|
| <i>Manual:</i> | <i>Brustwerk:</i> | <i>Pedal:</i> |
| Prinzipal 8' | Rohrflöte 8' | angehängt — Umfang C—c ¹ |
| Quintadena 16' | Flöte douce 4' | Nebenzüge: |
| Fagota 8' | Waldflöte 2' | 2 Sperrventile |
| Octave 4' | Superoctav 2' | 1 Tremulant |
| Rohrflöte 4' | Groß-Cimbel 3fach | |
| Quinte 3' | Vox humana 8' | |
| Sesquialter 2fach | | |
| Mixtur 4fach | | |
| Dulcian 16' | | |
| Trompete 8' | | |

} halb

Die Kosten betragen einschließlich des schönen, heute noch vorhandenen barocken Prospektes rd. 1000 Reichsthaler. Nun wird die Orgel erst wieder in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts erwähnt. Am 3. 2. 1842³ beschließt man einen Umbau der Orgel. Orgelbauer Wilhelm Haupt (Osterkappeln — heute Kreis Osnabrück), früher in Damme (Südoldenburg) kommt nach Dissen, prüft das Instrument und stellt unterm 10. 4. 1842 einen Kostenschlag auf. Am 7. November 1845 wird auf Grund dieser Vorarbeit ein mindestens aus „18 *Articeln*“ bestehender „*Contract*“ geschlossen, der heute nicht mehr vorhanden ist. Aus den Pfarrakten³ aber geht hervor, daß es sich u. a. um eine größere Balgreparatur handelte. Ferner wurde „*das in Artikel 18 beschriebene freie Pedal*“ hergerichtet, „*jedoch statt 25 Pfeifen 27 Pfeifen in jedem Register*“. Aus späteren Bemerkungen können wir die Disposition von 1846 erschließen:

| | | |
|---------------------------|------------------------------|---------------|
| I. <i>Manual:</i> | II. <i>Manual:</i> | <i>Pedal:</i> |
| Prinzipal 8' | Gedackt 8' | Posaune 16' |
| Quintaden 16' | Flauto traverso 4' | Subbaß 16' |
| Gambe 8' | Dusflöte 4' (= Flaute douce) | |
| Trompete 8' | Suona della molla 8' | |
| Oktave 4' | Octave 2' | |
| Rohrflöte 4' | Cimbel 3 Chor | |
| Quinte 2 ² /3' | | |
| Octave 2' | | |
| Fagott 16' | | |
| Mixtur 4fach | | |

Hier tritt nun erstmalig das fragliche Register „*Suona della molla*“ auf. Es ist zu vermuten, da ja dieses Register sonst nirgends in der Literatur zu finden ist, daß es sich um eine Konstruktion des oben erwähnten Orgelbauers Haupt handelt. Baut er doch dieses Register 1842 auch in die Orgel der Osnabrücker Katharinenorgel ein⁴. In einem Kostenschlag für einen Orgelumbau der Marienkirche in Osnabrück vom 4. Februar 1844 will Haupt im „*Unteren Clavier*“ — das er als Rückpositiv aufstellen will — Basson 8' durch eine *Suona della molla* ersetzen. In diesem Schreiben² heißt es: „... 18. *Suona della molla* 16' *Mtl. mit einschlagenden Zungen, neu 70 Rthlr. ...*“

Das Orgelregister war also ein durchschlagendes Zungenregister. In der Dissener Orgel war es noch zu Anfang unseres Jahrhunderts enthalten.

³ Orgelakten des Pfarrarchivs zu Dissen T. W.: A 513, 1.

⁴ Franz Bösen, Musikgeschichte der Stadt Osnabrück. Die geistliche und weltliche Musik bis zum Beginn des 19. Jhs., Freiburg i. Schweiz 1937, S. 161.

Samuel Scheidt in Stuttgart

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Mahrenholz¹ hält, entgegen A. Werner², Scheidts gänzliche Amtslosigkeit während der kritischen Kriegsjahre seit 1625 für fraglich. Nun spricht für Werner eine Notiz in den Kapellakten der Stuttgarter Hofkapelle, die der Scheidt-Forschung bisher entgangen zu sein scheint. Sie vermeldet, daß „*Samuel Scheut (sic!), dienstlosem Musiker von Halle a. d. S. 1627 30 fl*“ für Kompositionen gereicht worden sind³. Damit dürfte verbürgt sein, daß Scheidt um diese Zeit ohne festes Amt und folglich wohl auch ohne feste Besoldung war. Freie und nicht unbeträchtliche Sondereinkünfte müssen natürlich angenommen werden, schon da sonst die Eheschließung 1627 unerklärlich bliebe. Mit dem Jahr 1628 betreten wir ja dann, dank Serauky⁴, wieder festen Boden. Für die Jahre 1625—1628 hat aber auch Serauky nichts Neues beibringen können. — Welche Kompositionen Scheidt in Stuttgart überreicht hat, wissen wir nicht. Vielleicht hat er mit dieser Gabe Anschluß an die Hofkapelle gesucht, die zu diesem Zeitpunkt noch intakt war, wie ja auch mehrere seiner Halle'schen Kollegen anderweitig unterzukommen suchten.

Nochmals: W. A. Mozart, Sämtliche Kirchengonaten

Herausgegeben von Karl Schleifer

VON HANNS DENNERLEIN, BAMBERG

Die in der „Musikforschung“ VI, 92 erfolgte Würdigung der verdienstlichen Neuausgabe der Kirchengonaten erfordert in einem wichtigen Punkte einen Nachtrag:

Den Titel „Sämtliche Kirchengonaten“ trägt Schleifers Ausgabe erst dann zu Recht, wenn Herausgeber und Verlag den drei Heften mit den 15 Kirchengonaten der alten Gesamtausgabe ein viertes Heft folgen lassen mit den beiden von Alfred Einstein aufgespurten, derzeit in Leningrad liegenden Kirchengonaten K. V. 241 und 263 in G und C vom Jahre 1776. Bereits 1940 hat Einstein in „Music and Letters“ XXI/1 den Notentext in Partiturförmig zugänglich gemacht. Im Supplement des dritten Köchel, Ann Arbor-Nachdruck, Michigan 1947, S. 994 und 996, hat er erneut auf diese Tatsache hingewiesen.

Es ist sehr zu wünschen, daß diese wertvollen, unentbehrlichen Zwischenglieder in Mozarts Kirchengonatenwerk in die Ausgabe der „sämtlichen“ Kirchengonaten einbezogen werden, damit sie dem deutschen Sprachgebiet nicht länger vorenthalten bleiben.

¹ Chr. Mahrenholz, S. Scheidt, Leipzig 1924, S. 16.

² A. Werner, Samuel und Gottfried Scheidt, SIMG I, S. 407.

³ G. Bossert, Die Hofkapelle unter Johann Friedrich, 1608—1628, Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge XX 1911, S. 201.

⁴ W. Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle II, 1, Halle 1939.

Besprechungen

Claudio Sartori: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*. Con prefazione di Alfred Einstein (Biblioteca di bibliografia italiana, XXIII). Firenze, Leo S. Olschki, 1952. XXIV, 652 S.

Mit vorliegendem Werk erhält die Forschung nach Vogels von Einstein ergänztem Buch nunmehr eine bibliographische Basis für die italienische Instrumentalmusik des 16. und 17. Jh. Die Tatsache, daß eine Autorität wie Einstein dem Verf. Assistenz geleistet hat (ohne jedoch als Mithrsg. genannt werden zu wollen), beweist zur Genüge das Gewicht der Arbeit. Leider ist der Titel nicht ganz eindeutig. Man erwartet eine Bibliographie der in Italien gedruckten Werke italienischer Komponisten; tatsächlich aber bietet der Verf. auch Werke nichtitalienischer Autoren und Drucker (Sammelwerke), soweit diese Kompositionen italienischer Künstler enthalten. Als Beispiel sei genannt 1622 (Sammelwerk *Amoenitatum musicalium hortulus* mit Werken von Antegnati, Haßler, Posch, Schein usw.). So bietet das Buch auch eine willkommene Ergänzung zu Eitners *Bibliographie der Musiksammlerwerke*, wo zahlreiche Werke, die bei Sartori angeführt sind, fehlen. Von grundlegender Bedeutung ist die Beschränkung der Bibliographie auf reine Instrumentalmusik unter Ausschluß aller Literatur für Lauten und ähnliche Instrumente, handelt es sich bei Werken dieser Gattung doch vielfach um Transkriptionen von Vokalmusik. Allerdings hat der Verf. letztere insofern nicht gänzlich aus seiner Bibliographie verbannt, als Sammlerwerke mit instrumentalen und vokalen Stücken Aufnahme gefunden haben. Diese Methode erscheint mir durchaus gerechtfertigt, da manche Instrumentalmusik nur in solchen „gemischten“ Sammlerwerken überliefert ist. Inkonsequent bleibt allerdings die Verzeichnung der *Frottole intabulate da sonare organi* (Antico, 1517), handelt es sich hier doch um Transkriptionen von Vokalstücken (Frottolen von Tromboncino und Cara). Wie weit der Verf. bei der Heranziehung der Quellenwerke geht, beweist die Aufnahme des *Il Desiderio* (1594 b, 1599 b) von Bottrigari (Benelli), einer rein theoretischen Schrift ohne Musikbeigaben, für die Geschichte der Instrumentalmusik zweifellos von Bedeutung, in der vorliegenden Bibliographie jedoch kaum gerechtfertigt.

Würde allein schon die Sammlung und übersichtliche, nach Erscheinungsjahren geordnete Titeldarbietung des ungeheuer umfangreichen Quellenmaterials für die Forschung eine wesentliche Erleichterung ihrer Arbeiten sein, so gewinnt Sartoris Bibliographie noch an Gewicht durch originalgetreue Inhaltsverzeichnis der betreffenden Quelle und durch ausführliche Wiedergabe der wichtigen Dedikationen. Ein nicht zu unterschätzendes Charakteristikum bilden die äußerst nützlichen Nachweise über die Fundstellen der verzeichneten Werke. Jeder Forscher hat wohl mehr oder weniger stark die Mängel empfunden, die in dieser Beziehung Eitners Quellenlexikon und Bibliographie anhaften. Um so dankenswerter ist Sartoris Tat, nicht nur die italienischen Besitzer, sondern darüber hinaus auch diejenigen im übrigen Europa nachzuweisen (von amerikanischen Bibliotheken ist lediglich die Kongreßbibliothek in Washington berücksichtigt). Da der Verf., der sich bei seinen Angaben auf eine umfangreiche Korrespondenz mit den betreffenden Instituten stützt (vgl. Nachweis im Vorwort), die Kriegsverluste der Bibliotheken bereits berücksichtigen konnte (von ostdeutschen Instituten waren zuverlässige Angaben nicht zu erhalten), so stellt die Publikation ein *up-to-date*-Repertoire ersten Ranges dar. Bemerkenswert ist, daß auch bedeutende Privatbibliotheken (z. B. Gaspari, Strahl, Borghese) registriert wurden. Außerdem zitiert der Verf. mehrfach in alten Katalogen und literarischen Werken genannte Musikalien, auch wenn diese heute verschollen sind.

Das von S. gebotene Material reizt zweifellos zu Sonderstudien, zumal sorgfältig bearbeitete Register (Autoren, Widmungsträger, Verleger und Drucker) den Zugang wesentlich erleichtern. Neues Material dürfte nicht nur für die allgemeine italienische Musikgeschichte, sondern auch für die spezielle Geschichte des Musikdrucks zu Tage gefördert sein. Nach Konzeption und Ausführung gehört das sehr solide gedruckte und ausgestattete Buch zu den bedeutendsten musikbibliographischen Leistungen unserer Zeit.

Richard Schaal, Schliersee

Ralph Kirkpatrick: Domenico Scarlatti. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1953. XIX und 473 S.

Domenico Scarlatti vertritt in der Fülle überragender Musikerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts hinreichend deutlich einen

Typus, dessen Größe und Bedeutung weniger in unmittelbarer geschichtlicher Ausstrahlungskraft als in strenger Konzentration auf eine selbstgewählte künstlerische Aufgabe besteht. Es ist anregend, solcherart die verwirrende Vielfalt der Musiker-Erscheinungen auf gewisse Grundzüge zurückzuführen, die ihrerseits ebenso sehr auf historische Konstellationen wie auf individuelle Charakteranlagen hinweisen. So beruht Scarlatti's Ruhm durchaus und einzig auf seiner Klaviermusik; diese wiederum kreist um ein einziges künstlerisches Problem, nämlich um die Sonate (*sui generis*). Weiterhin offenbart ihre Größe sich auch darin, daß sie, bei aller Mannigfaltigkeit der Ausprägung im einzelnen, diesen ihr vorgezeichneten Typus mit aller Schärfe und Bestimmtheit entwickelt hat: eigentümlich genug verbindet sich ihm eine stark strömende Individualität, die Nachahmungen und Fälschungen, wie sie im 18. Jahrhundert mehrfach begegnen, mühelos als solche erkennen läßt. Dieser Charakter des unverwechselbar Einmaligen hat, so sehr ihm also unmittelbare Nachfolge versagt ist, gleichwohl seinen historischen Wirkungsraum: wir finden ihn in Tugenden Scarlattischer Musik, die man mit Recht spezifisch romanisch wird nennen dürfen. In Rom ist Scarlatti, der Neapolitaner, aufgewachsen, in Madrid hat er eine zweite Heimat gefunden: etwas von der Sicherheit und der Spiritualität romanischer Formkunst wird in seiner Musik Gestalt, wie sie sichtbar ist in Sparsamkeit und Diskretion der Kunstmittel und in einer unbedingten, virtuosen Präzision, sie anzuwenden.

Ein Musiker dieser Art fordert zu monographischer Interpretation geradezu auf, wenn dabei die Gefahr vermieden wird, die geschichtliche Wirklichkeit zugunsten des „Helden“ zu glätten und zu vereinfachen. Über die engere Familie Scarlattis, seine Eigenart und seine Lebensverhältnisse lagen bisher nur spärliche Informationen vor, aristokratisches Dunkel umgab sie. Ralph Kirkpatrick, der auch in Deutschland wohlbekannte amerikanische Cembalist, hat, laut Aussage im Vorwort seines Buches, viele Jahre dem Studium Scarlattis gewidmet. Sein Blick umfaßt den Menschen wie den Musiker, die künstlerische und die soziale Umwelt, in der er lebte und wirkte; immanentes Ziel der Darstellung aber bilden die mehr als 550 Sonaten, die uns überkommen sind, im besonderen Fragen ihrer Spieltech-

nik und Wiedergabe, weiter solche der Harmonik und Form. K. tritt an sein großes Thema wohlgerüstet heran und erweist sich als hervorragender Kenner spezieller Musikverhältnisse im Zeitalter Scarlattis. Darüber hinaus verrät er echten historischen Spürsinn und ist den europäischen Lebenswegen Scarlattis an Ort und Stelle nachgegangen. Die Art und Weise, mit Hilfe des Madrider Telephonbuches dort lebende Nachkommen Domenico's zu ermitteln und alsbald eine fruchtbare Verbindung mit ihnen aufzunehmen, kennzeichnet die unbeschwertere Unbefangenheit seines Vorgehens. Ähnlich ist es wohl zu erklären, daß der Verf. zahlreiche Ergebnisse der jüngeren deutschen Scarlattiforschung übernommen hat, ohne im einzelnen, wie es wissenschaftlichem Brauch entspricht, darüber Rechenschaft abzulegen. Keinesfalls aber durfte der Name Max Seifferts unerwähnt bleiben, der doch zuerst Scarlatti musikgeschichtlich eingehend gewürdigt und eingeordnet hat.

In zwölf, z. T. umfangreichen Kapiteln gliedert sich K.s Buch; es folgen sieben, besonders wertvolle „Appendices“ — u. a. Dokumente zur Familiengeschichte, zum Instrumententypus Scarlattis, ferner minutiöse Untersuchungen zur Ornamentik und Werkverzeichnisse verschiedener Art —, eine Bibliographie und chronologisch angelegte Konkordanztabellen der handschriftlichen und gedruckten Quellen für Scarlattis Sonaten. K. selbst ist sich klar darüber, daß seine chronologische Zählung der Sonaten nur ein Versuch sein kann; und, fügen wir hinzu, vielleicht gar nur ein solcher mit unzureichenden Mitteln. Gehört es doch zu jenen Geheimnissen Scarlattischen Künstleriums, welche zu enträtseln auch K. versagt geblieben ist, daß die gesamte uns bekannte Klaviermusik anscheinend erst im fortgeschrittenen Alter des Komponisten entstanden ist. 1738, beim Erscheinen der „*Essercizi*“ — ein früheres Datum besitzen wir nicht —, stand Scarlatti immerhin im 54. Lebensjahr. Damals aber hatte er seinen Ruhm als Cembalovirtuose längst begründet. Nach Brauch der Zeit dürfen wir als sicher annehmen, daß Scarlatti als Spieler eigener Musik, weiterhin aber auch als Improvisator aufgetreten ist. Müssen wir wirklich und endgültig damit rechnen, daß die Produktion von ungefähr 30 Jahren verloren gegangen ist? Im Jahre 1709 hatte ja Domenico's bekannter Wettstreit mit Händel im Palast des Kardinals Ottoboni in

Rom stattgefunden, aus dem er ehrenvoll hervorgegangen war. Oder sind die Hauptquellen in Venedig und in Parma, entgegen der Annahme K.s, vielleicht doch Sammel-Hss. der Art, daß sie einen, wenn auch inkompletten Überblick über das Gesamtschaffen, also über das Ganze seiner Klaviermusik geben? Es wären somit die hier verzeichneten Daten (1742—1757, in welchem Jahr Scarlatti gestorben ist) lediglich ein Anhalt für die Zeit der Kopie, nicht aber für die Entstehung dieser Musik? Der Prunkcharakter der Hss. scheint darauf hinzuweisen, wie es denn auch bisher nicht gelungen ist, auch nur ein einziges autographes Klavierstück aufzufinden. So ergeben sich Fragen über Fragen, die offen bleiben müssen, es aber jedenfalls untunlich erscheinen lassen, heute schon eine chronologische Zählung der Sonaten vorzunehmen, wie K. es tut. Hinzu kommt, daß die zur Verfügung stehenden Daten einander teilweise widersprechen, sich also keinesfalls zu einem lückenlos tragenden Ganzen zusammenfügen. Jeder kritische Leser von K.s „Catalogue“ (S. 442 ff.) wird hierauf aufmerksam werden.

Eigentümlich starr und unlebendig ist ein Kap. geraten, das XI. des Buches, welches sich mit der spezifisch geistigen Seite von Scarlattis Kunst beschäftigt, nämlich mit ihrer Form und ihren Formgesetzen. Bedenklich ist schon die Kap.-Überschrift „*The Anatomy of the Scarlatti Sonata*“: der Verf. sieht offensichtlich in der Form viel weniger etwas lebensvoll Fließendes, sich kraft eigener Dynamik Entwickelndes als ein totes Objekt für sein Seziermesser. Wer bereit ist, sich solcher Führung anzuvertrauen, hat es wahrhaft nicht leicht; der Autor setzt einen neugeprägten terminologischen Apparat ins Werk (*The Crux; the Opening; the Continuation; the Transition; the Pre-Crux; the Post-Crux; the Closing; the Further Closing; the Final Closing; the Excursion; the Restatement* etc.) und macht mit seiner Hilfe doch nur deutlich, daß auch Scarlattis Formbau unter dem Doppelgesetz von Fortspinnung und Entwicklung steht, daß Kontrast und Korrespondenz den scheinbar improvisatorisch lockeren Verlauf dieser Musik bestimmen.

Diese unsere Einwände wollen keineswegs das große Verdienst schmälern, das sich K. um Domenico Scarlatti erworben hat. Fülle des Materials hat dem Verf. neue Ansätze und tiefere Einblicke ermöglicht, kritischer

Scharfblick und schöner Enthusiasmus halten einander die Waage. Das Buch empfiehlt sich auch äußerlich, es ist hervorragend gedruckt und verschwenderisch mit Noten- und Bildtafeln ausgestattet. Noch immer ist das Ansehen Scarlattis im Wachsen: K.s Werk bezeugt dies und repräsentiert insofern einen modernen Typus der Monographie, als es aus doppeltem Antrieb entstanden ist — Historiker und Künstler haben sich darin zu neuem, fruchtbarem Bunde die Hand gereicht.

Wir schließen mit einer Reihe von Quellen-Korrekturen und Ergänzungen zum Werk-katalog, bedienen uns dabei lediglich der schnellen Verständigung halber K.s uneingeführter Zählung der Sonaten:

- Nr. 3: Wien G 57
 9: Münster V 45
 16: Wien G 58
 26: Wien A 37
 27: Wien A 33
 41: Wien G 50 und G 56
 97: Mus. Incipit s. W. Gerstenberg, Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis, (1933), S. 153, Nr. 4
 154: Wien A 8
 155: Münster V 54, Wien A 39
 162/163: in der Spalte „Notes“ ist das Fragezeichen zu streichen
 172: Wien A 21
 175: Wien E 10
 190: Wien A 19
 234: Wien B 50
 235: Wien E 5
 240: Münster II 21; zu streichen: „Vienna?“
 244: Wien G 33
 261: Wien B 49 (nicht B 9)
 264: in der Spalte „Notes“ ist das Fragezeichen zu streichen
 266: weitere Quelle: Wien B 9
 468: weitere Quelle: Wien G 29
 469: weitere Quelle: Wien G 10

Endlich äußern wir starke Zweifel an der Echtheit der Sonaten Nr. 142—144 (Edition Newton): keine der Hauptquellen überliefert sie, musikalisch aber sind sie ungleichen Wertes, satztechnisch und harmonisch von anderer, fremder Diktion.

Walter Gerstenberg, Tübingen

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1954). 301 S.

Vorliegendes Buch ist aus einer Art Selbsthilfe erwachsen. Es geht auf Aufzeichnungen zurück, die sich der Verf. 1946 für seine musikgeschichtlichen Vorlesungen an der Heidelberger Hochschule für Musik machen mußte, als es in der Not der ersten Nachkriegsjahre noch kaum wieder Hilfsmittel für den Unterricht gab. Erst 1950 erschien eine neue Auflage des vielbenutzten „*Lehrbuchs der Musikgeschichte*“ von H. J. Moser, 1951 eine weitere. Der Bedarf an solchen Kompendien ist immer noch groß genug, so daß beide Werke, wie zu erwarten ist, erfolgreich nebeneinander werden bestehen können. Allerdings kommt das Charakteristische des Wörnerschen Buches als „*Studien- und Nachschlagebuch*“ — ausdrücklich nicht nur für den Unterricht, sondern auch für Musiker und Musikliebhaber bestimmt — auf dem Titelblatt nicht genügend zur Geltung. Als Zusatz zum Sachtitel in kleinerer Type wird diese notwendige Kennzeichnung bei Zitaten oft verloren gehen und der Sachtitel allein dann falsche Vorstellungen von der Absicht des Verf. erwecken. Aber es sei auch von vornherein festgestellt, daß dieses „*Studien- und Nachschlagebuch*“ sich nicht an ein trockenes Registrieren verliert, einen reichen Stoff nicht anhäuft, sondern gründlich im Rahmen des hier Möglichen verarbeitet. Das geschieht vor allem durch übersichtliche und im ganzen wohl auch sinnvolle Gliederung nach Epochen, Schulen, namentlich aber nach Gattungen. Auch im kleineren Rahmen der Unterabschnitte wird straff disponiert — musterhaft etwa im Kapitel „*Das Oratorium*“ —, das Wesentliche herausgehoben und jede nur irgendwie gesicherte Erkenntnis der neuesten Forschung zur Geltung gebracht, ohne daß Spezialprobleme die Darstellung unnötig belasten. Sie verläuft, abschnittsweise von den zugehörigen Literaturangaben begleitet, ansprechend und auf zumeist recht glückliche, gelegentlich auch neuartige Formulierungen gestützt (z. B. S. 269 „*Pseudoimpressionismus*“), immer wieder auch mit Hinweisen auf die allgemeine Geschichte belebt. Irgendwie ist natürlich in diesem Buch die Wendung wirksam, die Riemann der neueren Musikgeschichtsschreibung gab, als er mit seinem „*Handbuch der Musikgeschichte*“, wie er im Vorwort zum Schlußbande sagt, den Versuch unternahm, „*das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister auf die Entwicklung der Ton-*

formen und Stilarten überzuleiten“. Aber während Riemann unter diesen Umständen nur noch anhangsweise eine „*tabellarische Übersicht über die bedeutenderen Tonkünstler*“ bieten konnte, hat W. an entsprechenden Stellen des Textes immerhin brauchbare Kurzbiographien eingebaut. Was im übrigen über Bedeutung und Schaffen der Komponisten zu sagen ist, muß sich, der Stoffeinteilung entsprechend, jeweils auf verschiedene Abschnitte der Darstellung verteilen. Aber hier hilft ein umfassendes Sach- und ein Personenregister nach, dem man sich vielleicht noch ein Autorenregister angehängt wünschen möchte. Es ist freilich auch möglich, daß ein Komponist nur an einer Stelle untergebracht ist und dann nicht in der ganzen Breite seiner Bedeutung zur Geltung kommt, was man etwa für J. Haas bedauern mag, dessen nur ganz kurz S. 82 als Kirchenkomponist gedacht wird.

In diesem Zusammenhang ein Wort über vermißte Komponistennamen. Man wird zunächst feststellen dürfen, daß der Kreis der besprochenen, in sehr vielen Fällen aber auch nur eben registrierten Künstler ungewöhnlich weit gezogen ist, wenn man sich den gedachten Benutzerkreis des Buches vorstellt. Es begegnen sie, insbesondere aus dem Ausland, zahlreiche Namen, die im allgemeinen nur einem Spezialkenner gewisser Gebiete vertraut sein dürften (z. B. die Meister der französischen Chanson S. 103). Hier hätte wohl mancher eingespart werden können zugunsten jetzt fehlender Namen wie J. Weismann, Ph. Jarnach, A. Reicha, aus älterer Zeit auch der Hildegard von Bingen. Es fehlt weiterhin nicht nur der Name des Fr. von Spee, sondern überhaupt jede Würdigung der gegenreformatischen Kirchenliedbewegung. Mehr als manche andere Erscheinung darf wohl solch ein „*Studien- und Nachschlagebuch*“ mit Neuauflagen rechnen. Deshalb soll die erste Anzeige mit Ergänzungs- und Verbesserungsvorschlägen im Sinne einer helfenden Kritik nicht zurückhalten. Vorab aber sei das hervorgehoben, was W.s Arbeit von manchen anderen gleichgerichteten Werken vorteilhaft unterscheidet: Der bibliographische Apparat zeugt von ebensoviel Fleiß wie Gewissenhaftigkeit, d. h. in diesem Falle Verantwortungsgefühl dem Benutzer gegenüber, der nur durch vollständige und in allen Einzelheiten stichhaltige Zitate aus dem Nachschlagewerk Gewinn zie-

hen und an die ihm in Aussicht gestellte Literatur herangeführt werden kann. So bleibt dem Referenten, der ein Nachschlagbuch nach dieser Seite hin zu überprüfen sich verpflichtet sehen muß, nicht mehr allzu viel zu tun. Gleichwohl seien einige Anmerkungen zum Text und den Literaturangaben gestattet:

S. 20: Man kann das griechische Wort für die Tongeschlechter nicht gut „*géné*“ transkribieren. — S. 25: Karl von Jan sollte mit seinen „*Musici Scriptores Graeci*“ am wenigsten in einem solchen Buch als „*Carolus Janus*“ erscheinen. — S. 35: Zur Sequenz G. Reichert, Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch., 23, 1949, S. 227 ff. — S. 37: Zu den Geißlerliedern J. Müller-Blattau, Ztschr. f. Musikwiss., 17, 1935, S. 6 ff. — S. 60: „*Der*“ statt „*Das*“ Kopenhagener Chansonnier. — S. 70: Zu Zarlino H. Zenck, Ztschr. f. Musikwiss., 12, 1930, S. 540 ff. — S. 74: „*H.*“ statt „*H. H.*“ Lemacher. — S. 80: *Nützlader* statt *Stützlader*. — S. 82: Die Darstellung der Renaissancebewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts übersieht München mit Ett und Aiblingen. — S. 105: Zur Literatur über das Volkslied noch H. Mersmann, Arch. f. Mkwiss., 4–6, 1922 bis 1924. — S. 124: „*B.*“ statt „*W.*“ Paumgartner. — S. 124: Die amerikanische Ausgabe von Einsteins Bearbeitung des Köchel von 1947 ist nicht 4., sondern immer noch 3. Auflage, aber mit einem Supplement. — S. 151: Werlés Ausgabe von Schuberts Briefen und Aufzeichnungen in 3. Aufl. 1952. — S. 176: Bruchs Bedeutung für das weltliche Oratorium wäre noch etwas stärker als nur mit dem „*Odysseus*“ zu unterstreichen gewesen. — S. 196: v. Hobokens Thematischer Katalog der Werke Haydns („*seit 1951*“) hat noch nicht zu erscheinen begonnen. — S. 198: Die Kölner Diss. über Wanhal von G. Wolters ist nie erschienen. Zuletzt noch eine Anregung: Es ist für die biographische Literatur gelegentlich auf Artikel der MGG Bezug genommen. Das hätte, um den Benutzer mit den neuesten Forschungsergebnissen und vor allem mit der Fülle der dort ausgebreiteten Literaturangaben vertraut zu machen, noch öfters geschehen können.

Willi Kahl, Köln

Hans Schnoor: Geschichte der Musik, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1953. 750 S., 268 Abb.

Von Seiten des Verlages — um diesen Punkt kurz vorwegzunehmen — ist für den Erfolg

des Buches alles Notwendige getan. Der schlichte, solide Ganzleinenband umschließt gutes Papier; Satz und Druck des Textes und der Notenbeispiele sind tadellos, ebenso die erfreulich zahlreichen Bildreproduktionen und Facsimilia. Die Anzahl der Druckfehler nähert sich dem Grenzwert Null. Nicht zuletzt: das Buch ist angesichts des Umfangs und der Ausstattung ausgesprochen preiswert (17.80 DM). — Der Verf. versteht unter „Geschichte“ „*nichts Anderes als ein Sichtbarmachen des Geschehens für solche Menschen, die sich ihres Standortes in der Welt bewußt werden möchten*“. Sein Buch soll also ein Sichtbarmachen des Geschehens auf dem Gebiete der Musik sein und zwar, wie er erklärt, unter besonderer Berücksichtigung der Interessen und Erwartungen des musikinteressierten Laien. Ist der kritische Leser willens — und er sollte es sein —, die natürliche Subjektivität des Verf. und sein Bemühen um Allgemeinverständlichkeit zu berücksichtigen, so wird er das Buch gern als eine über weite Strecken hin glückhafte Arbeitsleistung bezeichnen, ja er wird mit Freude feststellen, daß die Kapitel über Weber und Verdi zu dem Vernünftigsten gehören, das volkstümliche Musikgeschichten bisher geboten haben. Es gelingen Sch. nicht selten Formulierungen — so z. B. die über die Bedeutung der Musik Bachs und Mozarts in der abendländischen Musikgeschichte (S. 215) oder die über den Jazz (S. 697) —, zu denen er bestens beglückwünscht werden darf. Sein Buch zeugt von Erfahrung, Fleiß und oft detailliertem Wissen. Die Entwicklungsgeschichte des Oratoriums (S. 158 ff.), die Abhandlung über das Wesen der Romantik (S. 324), die Charakterisierung der Lisztschen Tondichtungen (S. 363), die Beschwörung der Pariser Atmosphäre um die Mitte des 19. Jh., nicht zuletzt das instrumentenkundliche Kapitel (S. 23 ff.), all das bietet dem Leser viel Gutes. Die Beschreibung oder Wertung so mancher Komposition — es sei hier nur auf die Zeilen über „*Aida*“ und „*Bohème*“ hingewiesen — trifft sozusagen den Nagel auf den Kopf. Kurz, das Buch hat viele gute, im Bereich des 19. Jh. sogar vorzügliche Stellen, um derentwillen man ihm viele aufmerksame Leser wünschen möchte.

Gleichwohl können neben diesen Vorzügen einige Schattenseiten nicht unerörtert bleiben. Auf insgesamt 680 Seiten behandelt Sch. die Musikgeschichte von der Antike bis zum Sommer 1953. Dabei sind den rund 2300

Jahren von Pythagoras bis zu Wagner ebensoviel Seiten des Buches gewidmet wie den rund 140 Jahren von Wagners Geburt bis zur Premiere des „Prozeß“. Antike, Mittelalter und Renaissance werden — in einem Kapitel — auf insgesamt 18! Seiten behandelt, der „Praeceptor Germaniae“, Hans Pfitzner, dafür auf 12. Dunstable, Binchois, Dufay, Ockeghem, Obrecht und Josquin werden in dem 1^{1/2}seitigen Abschnitt über die Meister der niederländischen Schule nicht mehr als erwähnt. Keine einzige Komposition der Niederländer wird einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Dasselbe Schicksal trifft die isorhythmische Motette; Vitry wird als „Erfinder neuer rhythmischer Schemata“ vorgestellt, doch kann die Erklärung des Begriffs „Isorhythmie“ („mit der rhythmische Wiederholungen veränderlicher Tonschritte bezeichnet werden“, S. 56) dem unvorgebildeten Leser kaum etwas sagen. Der — ausgezeichneten — Behandlung Webers ist mehr Raum gegeben als der Bachs, der universale Mozart wird von Verdi um 9 Seitenlängen übertroffen. So ließen sich noch an mehreren Beispielen Proportionen aufzeigen, deren Sinnfälligkeit fragwürdig erscheint.

Sch. bekennt sich am Ende des 1. Kapitels zu einer Musikgeschichtsschreibung, die „auf der Verehrung der großen menschlichen Persönlichkeiten“ beruht. Damit ist gesagt, daß die Gestaltung des Buches prinzipiell durch das „Männer machen Geschichte“ bestimmt ist. Tatsächlich handelt es sich von dem Kapitel über Heinrich Schütz an vorwiegend um „Heroengeschichte“. Dagegen brauchte man nicht unbedingt etwas einzuwenden, wenn nicht durch die Stoffeinteilung der Eindruck entstünde, Josquin etwa habe erheblich weniger „Geschichte gemacht“ als Pfitzner oder Paul Lincke. Es ist auch zu bedenken, ob nicht durch diese Stoffeinteilung dem bekanntlich in Liebhaberkreisen nicht seltenen Glauben Vorschub geleistet wird, die Musikgeschichte werde mit dem Fortschreiten der Jahrhunderte „immer besser“ oder „immer bedeutender“. Der Verf. wird entgegen, daß sich sein Buch „bewußt dem Heute und dem Morgen“ zuwende (S. 11) und daß es ja gerade in seiner Absicht gelegen habe, den Erwartungen des Musikliebhabers entgegenzukommen, der über Erscheinungen, „die ein völlig aktuelles Interesse beanspruchen“, unterrichtet zu werden wünscht. Sch.s Methode, diese an sich respektable Absicht zu verwirklichen, kann

jedoch schwerlich als gut bezeichnet werden; sie hat nämlich dazu geführt, daß diese „Geschichte der Musik“ etwa von der Mitte an, besonders aber im letzten Drittel, zu einem Zwitterding zwischen einer wirklichen Darstellung der musikhistorischen Prozesse und einem (lückenhaften und unsystematischen) Nachschlagewerk geworden ist. Wenn der Verlag das Buch gerade wegen dieser Doppelgesichtigkeit glaubt loben zu sollen („ein Werk für den, der große Zusammenhänge aus moderner Schau überblicken möchte, aber auch ein Nachschlagewerk für den Rundfunk-, Konzert- und Opernhörer“), so verkennt er, daß das Lexikalische — insbesondere bei der Behandlung der letzten 70 Jahre — dem Geistigen, an das der Verf. so oft appelliert, arg das Wasser abgegraben hat. Je mehr das Buch sich dem Ende nähert, umso mehr wird der Leser durch eingeklammert in die Sätze eingefügte Daten- und Ortsangaben, oft auch durch mehrere Zeilen lange Parenthesen, derartig belastet und vom Textzusammenhang abgelenkt (S. 672!), daß eine zusammenhängende Lektüre praktisch kaum noch möglich ist. Seitenweise wird nicht viel mehr geboten als eine Aneinanderreihung von Namen und Daten mit verbindendem Zwischentext. Es kommen auch viel zu oft Fachausdrücke vor, die in einem Buch für Laien unbedingt präzise hätten erklärt werden müssen, so z. B. Dur-Moll-System, Tonalität, Opéra comique, Vaudeville-Komödie, Reprise, Liedform, Sequenz, Secco- und Accompagnato-Rezitativ, Folklore u. v. a. Es genügt nicht, etwa über die Zwölftönemusik mit Furtwängler die Schale der Verachtung auszuschütten, ohne vorher anhand von wenigstens einem Notenbeispiel gezeigt zu haben, worum es sich eigentlich handelt. Bedauerlich ist ferner, daß auf die vielen guten Notenbeispiele im Text nie Bezug genommen wird. So wie sie jetzt dastehen, zieren sie das Buch, ohne den Text zu veranschaulichen. Bei der Behandlung der griechischen Tonarten wird die Identität von „Tetrachord“ und „Viertongruppe“ als bekannt vorausgesetzt. Lernen kann der Leser dagegen — er sollte es besser nicht —, die „zentrale Viertongruppe“ des Dorischen sei e-f-g-a, die des Phrygischen e-fis-g-a, die des Lydischen e-fis-gis-a. Von Transposition ist nicht die Rede, so daß der Leser glauben muß, diese Tonarten hätten denselben Ambitus, nur verschiedene „Vorzeichen“. Die Namen der griechischen Tonarten werden alle nacheinander aufgezählt;

das nützt dem Leser nichts, selbst wenn er „hypó“ und „hypér“ übersetzen kann. Daß die griechische Tonleiter „abwärts“ geht und daß es vor allen Dingen drei Genera gegeben hat, wird gar nicht erwähnt, ebenso wenig die eminente Bedeutung des „Rhythmos“. Sokrates und Platon als Zeugen der musikalischen Kultur der Griechen zu nennen, könnte ebenso leicht zu argen Mißverständnissen führen wie die Verknüpfung der Ethoslehre mit dem heute ja an R. Steiner und die Anthroposophie gebundenen Begriff „Eurythmie“ (S. 43).

Ernste Bedenken müssen gegen die Formulierung einiger musikgeschichtlicher Aspekte des Verf. erhoben werden. Die Zeit Perotins wird auf S. 54 als die Zeit bezeichnet, „die dem Lied einen sicheren, bis zum heutigen Tage dauernden Halt im Dur-Moll-System oder besser gesagt: im Tonalitätsempfinden gibt“. Bei den Organa der Notre-Dame-Schule von Tonalitätsempfinden zu sprechen, ist wohl berechtigt; in einem Buch für Laien müßte allerdings klipp und klar gesagt werden, was man mit diesem Begriff meint. Das Dur-Moll-System aber in diesem Zusammenhang zu beschwören, ist unbedingt irreführend. (Durch seine „Verbesserung“ zeigt Sch. ja auch, daß ihm selbst nicht ganz wohl bei diesem Verfahren ist.) Auf S. 55 ist zu lesen, als „ars nova“ habe sich die italienische Musik der Frührenaissance selber bezeichnet, im Gegensatz zur „ars antiqua“ der Notre-Dame-Schule. In einer Musikgeschichte, mag sie noch so sehr „auf das Heute und auf das Morgen“ gerichtet sein, dürfen auch die neueren Forschungen über ältere Epochen nicht unausgewertet bleiben. Seine Kenntnisse über die Begriffe „ars nova“ und „ars antiqua“ hätte Sch. durch die Lektüre der so leicht zugänglichen Artikel Besslers in MGG I dem gegenwärtigen Stand der Forschung anpassen müssen.

Auf S. 58 schreibt Sch.: „Die niederländische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ist ihrem Wesen nach A-Cappella-Musik, ihre artgemäßeste künstlerische Form, ihr ‚Gefäß‘ ist das Madrigal.“ Mit dieser Meinung wird der Verf. von fachlicher Seite her kaum Gegenliebe finden. Der vertrauensvolle Laie sieht Ockeghem, Obrecht, Marenzio und Monteverdi im Madrigalismus friedlich vereint.

Recht ungewöhnlich ist die Behandlung der Erfindung des Notendrucks. Nach Sch. eigentlich ein bedauerliches Ereignis, das zu „würdigen“ ihm ganze 4 Zeilen ausreichend

zu sein scheinen (S. 59). Auch der Musikliebhaber erfürhe sicher gern etwas mehr über diese Erfindung, die doch wirklich zu dem „Geschehen“ gehört, das „sichtbar zu machen“ sich lohnt. Aber der — im Namensregister auch unerwähnte — Petrucci ist wohl nicht genügend „große menschliche Persönlichkeit“ gewesen.

Natürlich kann die Besprechung eines 750-seitigen Buches nicht auf alle die Punkte eingehen, die an sich in positiver oder negativer Hinsicht zur Erörterung Anreiz bieten. Wenn in diesen Zeilen den kritischen Bemerkungen mehr Raum gegeben wird, so nicht in der Absicht, die positiven Seiten des Buches zu verdecken, sondern aus der Überlegung heraus, daß der Charakter dieser Zeitschrift es fordert, auch auf solche Gesichtspunkte einzugehen, zu denen in bisher erschienen Rezensionen der Presse gar nicht oder — wohl aus Rummangel — ungenügend Stellung genommen wurde. Nicht ganz unberücksichtigt kann ferner Sch.s eigener, anspruchsvoller Ausspruch (S. 719) bleiben, ein Buch sei schlecht, wenn es auf der letzten Seite versage. Wollte man ihn unerbittlich beim Wort nehmen, so wären zur Bildung eines abschließenden Urteils bereits genügend Unterlagen beigebracht. Das Buch versagt auf mehr als einer Seite, aber es hat andererseits — vornehmlich in den Kapiteln über das 18. und 19. Jh. — zu viel Positives, als daß man den Verf. mit seiner eigenen, glänzenden Klinge schlagen möchte.

Die Kapitel über Bach und Händel mögen auf der Aktivseite verbucht werden, wiewohl auch zu ihnen einige kritische Anmerkungen geboten sind. Nach der Feststellung, daß über Bachs Köthener Jahren eine Reihe ungelöster Fragen schwebt, fährt Sch. fort: „Nur über eines gibt es keinen Zweifel: als Bach nach Ablauf dieser Jahre, die alles in allem als friedliche Glückszeiten anzusehen sind, die Möglichkeit fand, das Leipziger Thomaskantorat zu übernehmen, da zögerte er nicht einen Augenblick, die Vorzüge des Hofkapellmeisteramtes aufzugeben“ (S. 126). Das trifft schwerlich den Sachverhalt. (Vgl. F. Blume, J. S. Bach, MGG I, Sp. 983.) Daß „das religiöse Anliegen, der aus der inneren Sendung empfangene Auftrag, durch Form und Inhalt der ‚regulierten Kirchenmusik‘ seinem Wirken ein weitgestecktes überpersönliches Ziel zu setzen“, für Bachs Umzug von Köthen nach Leipzig entscheidend gewesen sei (Schnoor,

S. 130), mag zwar der Wunsch manches Bachfreundes sein, doch hat ja Smend (*Bach in Köthen*, S. 169 u. 171) mit Zustimmung seines Rezensenten A. Dürr (Musikforschung VI, S. 383) festgestellt, daß Bachs Satz vom „Endzweck“ einer „regulierten Kirchenmusik“ historisch-philologisch nur auf seine Tätigkeit in Mülhausen anzuwenden ist. Bachs Äußerung in dem Erdmannbrief, er habe den Schritt nach Leipzig „in des Höchsten Namen“ gewagt, kommt nicht die Bedeutung zu, die Sch. ihr gibt; sie beweist nicht, daß „für Bach das religiöse Anliegen entscheidend blieb“.

Andererseits räumt Sch. bei der Behandlung Beethovens in erfrischender und verdienstvoller Weise mit einigen frommen Wünschen auf, die „altmodische Damen“ an manche Äußerungen des Meisters noch heute gern knüpfen. Das ganze Beethovenkapitel ist überhaupt gut gelungen, noch besser, wie schon gesagt, das über Weber, wenn auch die apodiktische Behauptung, ein Nebeneinander von Unterwertigkeit und höchster Qualität sei „undenkbar“ („es wäre gegen die Natur“), schon mit Rücksicht auf das Gesamtwerk etwa Schuberts, Tschaikowskys oder Bizets nicht akzeptabel erscheint. (Schs. These zu widerlegen, genügt allein der Hinweis auf das Gesamtwerk A. Rodins.) Auch Pfitzner ließe sich als Zeuge gegen diese Auffassung anführen; man denke nur an das Nebeneinander des genialen Orchester-Scherzos und des magersüchtigen Cellokonzerts. Aber was den „Praeceptor Germaniae“ anbetrifft, so wird Sch. kaum mit sich reden lassen. Sein Pfitznerkult ist stellenweise ebenso wunderlich wie seine Behauptung, Furtwängler habe sich als Komponist von Kammer- und großer Konzertmusik in die vorderste Reihe der Schaffenden gestellt (S. 714). Überhaupt ist Schs. Furtwänglerproskynese zuweilen etwas peinlich und verträgt sich nicht recht mit seiner Forderung nach einer Unabhängigkeit des Denkens, die von keiner Prominenzmache berührt werden dürfe (S. 704/705).

Damit wären wir bei den Kapiteln über das 20. Jh. angelangt. Grundsätzliche Bedenken gegen die Methode (Kompromiß zwischen „Geschichte“ und „Nachschlagewerk“) wurden bereits erhoben. Gleichwohl sei nicht bestritten, daß der Musikliebhaber auf den Seiten über Reger, Puccini und R. Strauß sehr viel Wissenswertes lesen kann. Wenn Sch. allerdings auf S. 565 die kühne Behauptung aufstellt, die Kunst von R. Strauß sei

„das letzte musikalische Ereignis europäischer Kultur“ gewesen, wem das unbequem scheine, der treibe aus irgendeinem Grunde geschichtliche Vogel-Strauß-Politik, so ist das doch wohl etwas voreilig. Es wäre für den Leser weit nützlicher, wenn Sch. an Stelle dieser allein schon wegen des Mangels an zeitlicher Distanz ungerechtfertigten Bankrotterklärung über die europäische Musikkultur eine eingehendere Darstellung dessen gegeben hätte, was im 20. Jh. war und ist. Da steht z. B. in dem Kapitel „Zur Betrachtung der Gegenwart“ der absolut treffende Satz: „Das Interessante aber ist in der Tat die Grundgefahr der Epoche.“ Aber was nützt dem Laien eine so schwerwiegende Behauptung, wenn sie nicht ausführlich bewiesen wird, was ja anhand einiger Notenbeispiele auch in einer volkstümlichen Musikgeschichte möglich gewesen wäre. Sch. hätte sich nicht scheuen sollen, einmal ein oder zwei Werke, die er scharf ablehnt (vielleicht ein Klavierstück aus op. 23 oder den 1. Satz aus dem 4. Streichquartett von Schönberg?) so genau zu beschreiben, daß der Leser verstehen kann, was gemeint ist, wenn von „biologisch insuffizient“ oder von einem „Experiment mit der Form“ gesprochen wird. Man kann die Zwölftontechnik nicht ad absurdum führen, ohne sie zunächst sachlich zu beschreiben und ohne den, der sie verfidt, genau so zu Worte kommen zu lassen wie den, der sie verurteilt. Auch wenn man sich noch so sehr über sie ärgert, wird man als „Sichtbarmacher des musikalischen Geschehens“ den ästhetisch-theoretischen Abhandlungen Strawinskys und Schönbergs nicht weniger Raum geben dürfen als denen Pfitzners und Furtwänglers. Der für die junge Komponistengeneration so einflußreiche A. von Webern wird auf ein paar Zeilen — immerhin als „einer der feinsten und besten Schönbergianer“ — abgefertigt. Über Albans Bergs „Wozzek“ lediglich zu sagen, er habe sich nach 1945 unerwartet wieder durchgesetzt, ist reichlich wenig. Der Leser erfährt nicht einmal, daß es sich um ein Bühnenwerk handelt. Wenn ein Werk sich „unerwartet“ durchsetzt, so sollte das ein Grund sein, es dem Leser etwas näher vorzustellen. Kurz, die ganze Behandlung der „sogenannten musikalischen Moderne“ ist methodisch unglücklich, viel zu einseitig und im Verhältnis zum Umfang des ganzen Buches entschieden zu kurz. Gerade bei einer volkstümlichen Musikgeschichte empfiehlt sich abschließend ein

Wort zum Sprachstil. Er ist recht unterschiedlich. Seitenweise liest sich das Buch blendend. Man spürt immer wieder, daß ein routinierter Journalist die Feder geführt hat. Manchmal allerdings schiebt der Journalismus etwas ins Kraut; dann liest man Wortbildungen, wie sie die superlativ-süchtige Kriegs- und Nachkriegszeit hervorgebracht hat. Wer denkt bei Worten wie „Letztbarock“, „Höchstregionen“, „Großorchester“, „Großschöpfung“, „Größtbesetzung“, „Volloratorium“ oder „Eigensprache“ nicht an Ausgeburten wie „Kleinstheringe“, „Vollverpflegung“, „Boxgroßveranstaltung“ oder „Welturaufführung“? Worte wie „Ersterer“ und „Letzterer“ sind zwar leider gebräuchlich, aber deshalb doch nicht weniger pleonastisch. Auch kann man schlecht sagen, das Horn sei „ventiliert“ worden. Gelegentlich sind dem Verf. Satzmonstren unterlaufen, die der Musikliebhaber sich erst wird sezieren müssen, um sie dann hoffentlich zu verstehen (z. B. S. 10, Z. 14 von unten ff.; S. 11, Z. 3–10; S. 384, Z. 3–9). Auf die oft viel zu langen Parenthesen und eingeklammerten Zusätze wurde ja schon verwiesen. — Zu verbessern wäre schließlich: S. 18 unten: *αισθάνεσθαι* statt *αισθάνεσται*; S. 40: „die“ nicht „der clavis“; S. 52: „per“ statt „in tonos“; S. 443, Z. 7 von unten: „Ersten“ statt „Zweiten“.

Friedrich Baake, Kiel

Musikgeschichte Lübecks. Bd. 1. Weltliche Musik, von Johann Hennings. Bd. 2. Geistliche Musik, von Wilhelm Stahl. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951/52.

Lübeck hat zu allen Zeiten eine stark aus eigener Wesensart genährte Musikkultur hervorgebracht, deren Höhepunkte in der allgemeinen deutschen Entwicklung hervorleuchten. Wie bei den hansischen Schwesterstädten Hamburg und Bremen, haben bürgerlicher Gemeinsinn und Aufgeschlossenheit für die lebenswichtige Funktion der Tonkunst im treu behüteten Gemeinwesen eine Kontinuität der Musikpflege ermöglicht, die mancher Residenz versagt blieb. Das Material für eine „Musikgeschichte Lübecks“ ist daher von fast beklemmendem Reichtum, sobald sie, wie hier, alle tonkünstlerischen Erscheinungen zu umfassen versucht: das Schaffen und die Biographie, das Auf und Ab der Praxis in amtlicher Ausübung und im Vereinswesen, die Musikfeste und die häusliche Resonanz, die baulichen und soziologischen Gegebenheiten, den Instrumentenbau, die pädagogischen Einrichtungen und

das musikalische Schrifttum. Da werden zähes, archivalisches Bemühen und vieljähriges Sammeln, die hier, wie es scheint, auch die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft haben, zur Gefahr, daß die Häufung von Daten und Namen zur Last wird.

Der Einheimische freut sich, in der vertrauten vaterstädtischen Musikgeschichte den Widerschein größeren Kulturgeschehens zu besitzen — der Außenstehende sieht die ihm bekannten „großen Linien“ neu bestätigt und reizvoll lokalisiert. Beide aber möchten den örtlichen Ablauf außerdem recht weit und tief in die politische und Kunstgeschichte eingebettet sehen: das ist die bleibende Problematik aller dieser Monographien, deren Lösung immer nur gradweife (weitgehend z. B. im Falle Leipzig) erreicht worden ist. Für Lübeck hätte wohl die kräftigere Betonung von Querverbindungen zur hamburgischen Parallele manche Einsichten vertiefen können. Doch mochte man sich diesmal an der Trave auf einen Kanal zur Elbe nicht sonderlich angewiesen fühlen — eine eigenständige lübeckische Musikforschung ist schon seit 80 Jahren mit guten Ergebnissen am Werke. Ihr Begründer, Carl Stiehl, Organist, Dirigent, Kritiker und Bibliothekar zugleich, 1911 in hohem Alter verstorben, hat neben vielseitigen Spezialstudien schon 1891 eine „Musikgeschichte der Stadt Lübeck“ vorgelegt. Unter seinen Nachfolgern traten J. Hennings und W. Stahl mit zahlreichen Arbeiten über Einzelgebiete hervor. Beide sind, wie dieser, als Praktiker und als Forscher mit der lübeckischen Musikpflege durch Jahrzehnte verwachsen und haben nun mit der zweibändigen Gesamtdarstellung zugleich das Fazit eigener reicher Lebensarbeit gezogen.

Die Verteilung der Aufgabe auf zwei Köpfe sowie der Trennungsstrich zwischen einem „weltlichen“ und einem „geistlichen“ Zweig mögen ihre Bedenklichkeiten haben. Der ungewöhnliche Versuch hat jedoch auch Vorteile bestätigt: das vergrößerte Blickfeld und die verdoppelte Kraft in der Bewältigung des Stoffes. Zudem haben sich die beiden Verf. sehr genau aufeinander abgestimmt. Hennings verfolgt den Weg von den „Fahrenden“ über die seßhaft gewordenen Spielleute — Spielgrafen und Ratsmusikanten, Türmer und Feldtrompeter (Gabriel Voigtländer) — zur ersten Blüte eigenständigen Konzertierens der Tunder-Buxtehude-Zeit und weiter zum Erstarken der Liebhaber-Konzerte, unter deren För-

derern der dänische Ministerresident und Dichter Wilh. von Gerstenberg hervortritt, — er hat „kreisbildend“ gewirkt wie Büsch in Hamburg. Man hat im deutschen Nordwesten sehr zäh an überlieferten Einrichtungen festgehalten, noch 1815 veröffentlicht der Lübecker Senat eine neue Ordnung für die privilegierten Musici — auch dies weist hinüber auf Hamburg, wo der Schauspieldirektor Fr. Ludw. Schröder gegen die zum künstlerischen Hemmschuh gewordenen Vorrechte der Zunft seinen vergeblichen Kampf führte. Die Konsolidierung der öffentlichen Musikpflege in der organisierten Privathand kommt 1844 mit der Gründung des „Lübeckischen Musikvereins“ zum Ausdruck, und dann geht das Konzertleben (auch die Oper) mit allen Kennzeichen des 19. Jahrhunderts in die Breite. Die neueste Zeit steht infolge allzu schnellen Wechsels in der musikalischen Führung (Afferni, Abendroth, Furtwängler, Göhler, von Hoeßlin, Mannstaedt, Edwin Fischer, Eugen Jochum, Leschetitzky, Dressel, Lehmann, Schulz-Dornburg, G. E. Lessing) zwar im Zeichen reicher Anregungen, doch auch mangelnder Stetigkeit: Lübeck als Sprungbrett im Rahmen glanzvollerer Großstadtkonkurrenz. Hennings gibt über die Lübecker Instrumentenmacher ebenso zuverlässige Auskunft wie über die Männergesangsvereine (Sing-Akademie), über die Lübeckische Singschule, Konservatorium und Landesmusikschule und fügt noch sehr instruktive Listen über Leben und Wirken der einheimischen Komponisten und Musikschriftsteller an.

Stahl beginnt mit einer summarischen Zusammenstellung dessen, was die Quellen zur Kirchenmusik in vorreformatorischer Zeit hergeben, entwirft dann ein eingehenderes Bild vom 16. Jahrhundert und der für Lübeck fruchtbaren Zeit des frühen evangelischen Kirchenliedes. Aufschlußreiche Notizen zum bodenständigen Orgelbau begleiten diesen wie alle folgenden Abschnitte. Früh- und Mittelbarock zeigen das große Crescendo der norddeutschen Musica sacra, ihm folgt das Decrescendo beim Übergang der Führung auf den mitteldeutschen Raum im Hochbarock. Die große Stilwende um die Mitte des Jahrhunderts, auf Grund derer Schering für Leipzig eine Epoche Seb. Bachs gegen eine Epoche J. A. Hillers abgrenzen konnte, kommt in der Darstellung Stahls nicht mit gleicher Deutlichkeit heraus — er sieht das Jh. für Lübeck als weitgehende Einheit. Ebenso faßt er die folgende Zeit bis etwa

zum ersten Viertel des 20. Jh. zusammen und datiert die neueste Entwicklung vom Einsetzen der „Orgelbewegung“ und kirchenmusikalischen Erneuerung ab (Kraft, Zillinger, Distler u. a.). Er bringt viel schönes und lehrreiches Bildmaterial bei und vereinigt in einem Anhang mancherlei lezenswerte Dokumente mit einem für den Forscher wichtigen Verzeichnis dessen, was in der Lübecker Stadtbibliothek an alter Kirchenmusik vorhanden geblieben ist, und mit Proben aus dem Melodienschatz alter hansischer Chorchoralbücher.

Man darf in dem Doppelwerk wohl nicht nur eine universal angelegte historische Darstellung erblicken, sondern auch ein Zeugnis dafür, daß jene verhängnisvolle Bombennacht im März des Jahres 1942 den alten, kraftvoll behaupteten Kulturwillen des Gemeinwesens nicht mitzerstört hat.

Kurt Stephenson, Bonn

Willi Kahl: Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (Universität-Tricornatum). Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. v. d. Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 3. Staufen-Verlag, Köln und Krefeld 1953, 64 S.

Köln hat mit anderen bedeutenden deutschen Städten gemeinsam, daß seine Musikgeschichte noch keine Gesamtdarstellung gefunden hat. Die beiden Studien, die W. Kahl in dem vorliegenden Heft zusammenfaßt, ergänzen und bereichern unsere bisher (vor allem aus den Arbeiten von H. J. Moser und A. Schmitz) gewonnenen Kenntnisse. In einem älteren, hier völlig neu bearbeiteten Aufsatz über „Die Musik an der alten Kölner Universität um 1500“ geht der Verf. in die Blütezeit des kölnischen Humanismus zurück, in der Männer wie Hermann von dem Busche an der Kölner Universität wirkten. Viel ist über Musikvorlesungen aus dieser Zeit zwar nicht überliefert, aber Namen wie Adam Folkmar, Nicolaus Wollick, Cochläus und Glarean verraten doch etwas vom Hochstand der Musiklehre in Köln. K. geht vor allem der Frage nach, was Männer wie Cochläus und Glarean aus Köln an Anregungen und Kenntnissen mitgenommen haben mögen. Sehr aufschlußreich sind dann seine Untersuchungen über die Stellung der Kölner Humanisten zur mehrstimmigen Ode. Es stellt sich dabei heraus, daß Glareans kritische Beurteilung dieser Gattung in Köln

allgemein war. Man findet dort statt der homophonen und homorhythmischen Ode eine stärker an niederländische Vorbilder angelehnte Satztechnik, wie sie etwa in den von Glarean in sein *Dodekachordon* aufgenommenen Sätzen der Aachener Adam Luyt und Thomas Tzamen gepflegt wird. Bezeichnend ist auch, daß des Cochläus humanistische Odenkompositionen nicht von seiner Kölner Tätigkeit, sondern von seiner Nürnberger Chorpraxis beeinflusst sind. Wesentlich ist aber, daß man in Köln die einstimmige Musik zur Verdeutlichung antiker Metren für geeigneter hielt, wie ja auch Glarean den „*phonascus*“ über den „*symphoneta*“ stellt. K. erinnert daran, daß Hermann von dem Busche 1508 ein Elogium auf Köln in lateinischen Hexametern öffentlich gesungen hat, so wie Glarean 1512 ein ähnliches *Carmen panegyricum* auf Maximilian I. und noch in Freiburg 1553 „*Odas und Carmina*“ des Horaz, 1558 eine Selbstbiographie in Hexametern in seinen Vorlesungen vorgesungen hat. Die Frage, auf welchem Instrument man sich begleitet habe, möchte K. zugunsten der Laute beantworten. Darin daß man in Köln die antike Lyrik und die neulateinischen Panegyrici als „*lautebegleitete Monodie*“ vortrug und sich der Mode der vierstimmigen humanistischen Odenvertonung nicht anschloß, muß man mit K. das Besondere der Kölner humanistischen Musikpflege sehen. Mit Recht lehnt der Verf. eine Gleichsetzung dieser „*primären Fassungen für Gesang und Laute*“ mit Judenkunigs dreistimmigen Lautensätzen der Horazoden des Tritonius ab. Zwei für die Musiklehre an der Kölner Universität bedeutsame Lehrer (Agrippa von Nettesheim und Ortwin Graes) und zwei aus der Universität hervorgegangene Theoretiker (Bernhard Bogentanz und Georg Libanus) werden kurz charakterisiert. Das lateinische Schuldrama scheint durchaus eifrig gepflegt worden zu sein, wie sich aus der Produktion des Druckers Johann Gymnich erschließen läßt. Auf diesem Gebiet ist offenbar dann (mit der „*Andrisca*“ des Macropedius 1539) auch der humanistische Odenstil in Köln eingedrungen. Zum Schluß seiner Studie, die sich durch umfangreiche Literaturkenntnis und durch mancherlei Hinweise auf interessante Seitengebiete auszeichnet, untersucht der Verf. mit aller Sorgfalt die Frage des Liederbuches des Arnt von Aich. Er kommt zu der klaren Feststellung, daß es sich nur um den Nachdruck einer oberdeutschen Vor-

lage handeln könne, der um 1520 erschienen sein müsse, während das „*Augsburger Original*“ wohl zehn Jahre vorher gedruckt worden sein könne. Da es das humanistische Gesellschaftslied bevorzugt, deutet der Kölner Nachdruck nochmals auf die Rolle des Humanismus an der Kölner Hochschule hin.

Die zweite Studie über „*Die Musikpflege am Kölner Tricoronatum*“ greift nicht so weit auf allgemein-musikgeschichtliche Fakten über. Über die Musikpflege am Kölner Jesuitengymnasium ist erst seit dem 17. Jahrhundert Material vorhanden. Der Verf. gibt einen lebendigen Überblick über die wechselnden Verhältnisse im 16.—18. Jahrhundert und berührt vor allem auch die Entwicklung des katholischen Gesangbuchs im Rheinland, die erst merkwürdig spät einsetzt. Zu den Dichtungen Friedrich Spees hat nach K.s Meinung der Chorpräfekt am Seminarium musicum des Kölner Tricoronatum, Jakob Gippenbusch, die Weisen geschaffen. Wenn das richtig ist — und Gippenbusch ist durch sein *Psalterium harmonicum* von 1642 als Komponist ausgewiesen —, dann hat das Kölner Jesuitenkolleg einen beachtlichen Liedmeister des Barock hervorgebracht.

Das schmale Heft bringt eine solche Fülle von bemerkenswerten Einzelheiten, daß es unmöglich ist, sie hier alle zu behandeln. Für die Kölner Musikgeschichte und die rheinische im allgemeinen liefert es wichtige Bausteine. Daß es sich nirgends in unkontrollierbare Hypothesen verliert, bedarf bei dem Namen des Verf. keiner besonderen Betonung. Leider sind einige häßliche Druckfehler stehen geblieben, wie die ganze drucktechnische Ausstattung überhaupt nicht sehr ansprechend ist. Hans Albrecht, Kiel

Fritz Rothschild: *The lost tradition in Music. Rhythm and Tempo in J. S. Bach's time.* London. Adam and Charles Black. 1953. 325 S.

Der Verf., schon lange in den Vereinigten Staaten beheimatet, doch dem Referenten als ausgezeichnete Geiger, Sekundarius des ersten Kolisch-Quartetts wie auch als Konzertmeister des Wiener Symphonieorchesters noch in angenehmster Jugenderinnerung, hat hier an der Schwelle der Sechziger ein beachtliches musikwissenschaftliches Gesellenstück geliefert. Das Buch und seine Haupterkennntnis, daß Rhythmus und Tempogestaltung älterer, d. h. vor 1750 geschriebene, Musik aus dem Verhältnis ihrer je-

weiligen Taktvorzeichnungen zu den im Takt selbst gebrauchten Notenwerten abzuleiten sind, hat speziell in England unnötig viel Staub aufgewirbelt und zu heftiger Polemik in Presse und Rundfunk geführt. R.s Bach-Interpretation (der ein Großteil des Buches gewidmet ist und die in minutiös gearbeiteten Tabellen — Kap. VIII, S. 213 ff. — Tempo, Rhythmus und Zeitdauer jeder wichtigen Komposition von J. S. Bach zu bestimmen sucht) beruht auf seiner Theorie der „structural beats“ (konstruktiver Taktakzente), die sich aus den jeweiligen prolationes des Taktes ablesen lassen und deren strikte Beobachtung zuweilen zu ungewohnten praktischen Resultaten führt, wie etwa im Falle der bekannten f-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II, No. 12, deren Taktvorzeichnung $\frac{2}{4}$ — nach dem von R. erarbeiteten Gesetz der Akzent-Diminution — nur einen „structural beat“ erlaubt und daher zu der folgenden Tempoauffassung führen muß, die zu der landläufigen Interpretation von zwei Taktakzenten im Gegensatz steht:

..... Rothschild
etc.
..... traditionelle Auffassung

R. ist der Meinung, daß J. S. Bachs Tempo-Auffassung noch von den Konventionen der „Old Tradition“ bestimmt wird, die bald nach seinem Tode der Vergessenheit anheimfällt und die R. aus musikalischen Traktaten des 17. und 18. Jhs. (von Morley und Playford bis Brossard, Quantz und Marpurg) zu rekonstruieren sucht. Eine Fülle von Zitaten aus diesen älteren Theoretikern wie eine scharfe kritische Auseinandersetzung mit den Herausgebern und Biographen J. S. Bachs von Forkel bis Schweitzer machen das Buch zur äußerst anregenden, aber manchmal auch verwirrenden Lektüre. Zweifellos enthalten die alten Taktvorzeichen und die seltenen Tempovorschriften älterer Musik in ihrer Beziehung zum jeweils kleinsten Notenwert eines Stückes aufführungspraktische Hinweise. Das hat schon Schünemann in seiner „Geschichte des Dirigierens“ (Leipzig, 1913), vor allem in den Kapiteln „Taktlehre und Taktzeichen im 18. Jh.“ und „Tempobestimmung nach dem Notenbild“ (a. a. O., S. 117 ff., S. 220 ff.) hervorgehoben. Um hier aber zu hieb- und stichfesten wissenschaftlichen Ergebnissen zu gelangen, die die moderne Bach-Interpretation refor-

mierend beeinflussen könnten, müßte man erst alle Theoretiker, die sich mit dem Problem von Takt und Tempo beschäftigt haben (etwa von Gaforius *De proportionibus musicis* über M. Praetorius' *Syntagma Musicum III*, um nur zwei wichtige Quellen zu nennen, die der Verf. offenbar übersehen hat, bis hin zum 18. Jh.) genau studieren und ihre Definitionen gegeneinander abwägen. R.s umfangreiches, aber nicht immer übersichtlich gegliedertes Buch ist von einer solchen enzyklopädischen Materialbeherrschung noch weit entfernt. Auch sind die von R. benutzten Quellenvorlagen nicht immer einwandfrei (vgl. die sinnwidrigen Zitate aus Th. Morleys „Introduction“, 1597, S. 105 und 111, die aus dem Harman'schen Neudruck des Werkes (1952) leicht zu verbessern sind), und seine Interpretation Bachscher Autographen leidet zugestandenermaßen an Schwierigkeiten der Materialbeschaffung, die von einem zünftigen Musikwissenschaftler vielleicht leichter überwunden worden wären.

Auch macht sich der Mangel eines Sach- und

Personenregisters beim Studium dieses allgemein anregenden, aber nicht immer professionell geschriebenen Buches empfindlich fühlbar. Es enthält zweifellos genügend wertvollen Stoff auch für den deutschen Leser und Bach-Kenner, um eine wesentlich kondensierte, konzentrierte und quellenmäßig besser belegte Kurz-Ausgabe in deutscher Sprache zu rechtfertigen.

Hans F. Redlich, Letchworth

Lexikon der Symphonie, hrsg. von Kurt Blaukopf, Köln o. J., Kiepenheuer & Witsch.

Der Gedanke, ein Handbuch der Symphonie herauszugeben, ist wirklich sehr begrüßenswert. Dirigenten, Konzertgesellschaften und Rundfunk brauchen solches Material sehr dringend. Das vorliegende, schön ausgestattete Lexikon „berücksichtigt die Erfordernisse der Praxis und richtet sich vor allem nach dem Repertoire in den deutschsprachigen Ländern“. Immerhin sind es 333 Symphonien von 42 Komponisten, die hier versammelt sind. (Wenn man die Werke herauszieht, die nun tatsächlich aufgeführt werden, dann merkt man erst, was alles noch

getan werden könnte!) Die Wahl aus der Fülle zeigt eine verantwortungsvolle Auslese. Natürlich sind in einzelnen Fällen „Fehlslüsse möglich“, und mit Recht weist Blaukopf auf den „Führer durch den Konzertsaal“ von Kretzschmar, der schließlich auch Werke enthält, die dem Sturm der Zeit nicht standhalten konnten. Die Programmmusik wurde hier nicht aufgenommen. Auch die Sinfonietta ist nur gelegentlich erwähnt. (Gern hätte der Referent die *Sinfonietta* op. 90 von Reger entdeckt, obwohl sie nur selten im Konzertprogramm erscheint.) In der ausführlichen Einleitung behandelt der Hrsg. die Geschichte der Symphonie und Fragen der Instrumentalbesetzung im Wandel der Zeiten. Ihnen folgt eine kurze Abhandlung von Rudolf Hanzl, dem Vorstand der Wiener Philharmoniker, über Klangcharakter und Tradition, die dem Laien das Verständnis der symphonischen Literatur durchaus erleichtert. Die Symphonien selbst werden in alphabetischer Reihenfolge ihrer Komponisten besprochen. Kurze Charakteristiken der Tonkünstler stehen an der Spitze jedes Abschnitts. Erfreulicherweise sind die Kapitel Haydn und Mozart sehr ausgiebig behandelt. Eine tabellarische Übersicht gibt die Entstehungszeiten der zahlreichen Symphonien dieser Meister nach dem heutigen Stande der Forschung wieder. Auch die bisher so unübersichtliche Numerierung der Symphonien von Schubert und Dvořák wird klargestellt, und doch bleibt es fraglich, ob sich dadurch eine Änderung alter Gewohnheiten herbeiführen läßt. Soweit möglich, sind von jedem Werk Daten der Entstehung und Uraufführung, Orchesterbesetzung, Satzbezeichnungen und Spieldauer angegeben. Bei aller Anerkennung der schönen und fleißigen Arbeit: im Falle Jos. Haydns scheint der Hrsg. nicht immer zutreffende Angaben über die Ausführungsdauer erhalten zu haben. So dauert die *Oxford-Symphonie* (Nr. 92) nicht 18, sondern 25 Minuten, und auch bei anderen Symphonien (45, 55, 82, 86, 93, 94, 98, 99 u. a.) hat die Praxis abweichende Ergebnisse gezeitigt. Damit freilich wird ein trübes Kapitel der Aufführungsweise angeschnitten, denn die meisten Dirigenten haben sich daran gewöhnt, die formal doch so wichtigen Wiederholungen fortzulassen. Doch selbst bei Berücksichtigung dieses Umstandes sind die Abweichungen oft noch beträchtlich. Der allgemeine Eindruck dieses Buches jedoch ist sehr gut. Es enthält in

knapper Darstellung sehr viel Wissenswertes, und die kleine Schlußfrage soll keine Minderung dieser Meinung sein: Wäre es nicht ganz schön gewesen, den Symphonien die Opuszahlen, soweit vorhanden, mitzugeben? Helmut Wirth, Hamburg

Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern 1952 (Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 11/3). Verlag Paul Haupt, Bern 1953. 72 S.

Dieser Bericht ist technisch dadurch bemerkenswert, daß er — von wenigen Hauptreferaten abgesehen — meist nur Zusammenfassungen gibt, die im allgemeinen die vertretenen Thesen um so plastischer hervortreten lassen. Manchmal freilich gehen die Kürzungen anscheinend etwas weit: so, wenn in dem Referat des Altmeisters I. Krohn „*Errungenschaften und Aussichten der finnischen Kirchenmusik*“ von den „Aussichten“ rein gar nichts mehr übrig blieb. Daß die konfessionelle Parität z. T. ein frommer Wunsch geblieben ist, läßt trotz des einleitenden Una-sancta-Bekenntnisses von J. Handschin hinsichtlich der Ost- und Westkirche ein kleiner Seufzer im Nachwort des Pfarrers W. Matter ahnen, die katholischen Beiträger hätten sich „*diesmal noch*“ etwas zurückgehalten. Das wird wohl bei bikonfessionellen Veranstaltungen dieser Art immer so bleiben (beim Kirchenmusik-Kongreß Berlin 1927 war es nicht anders), da die römische Kirche eine Vereinigung immer nur als reuige Heimkehr des verlorenen Sohnes wird betrachten können. Um so erfreulicher, daß z. B. Fellerer über Pa-lestrina sprach, wobei er besonders das interessante Problem der nicht choralgebundenen Messen beleuchtete. Susi Jeans behandelte die anglikanische, Rimbault die hugenottische, Raugel die Kirchenmusik in der Kapelle der französischen Könige — das Resumé des Letztgenannten vermehrt den Wunsch, Schletterers magere Skizze durch ein modernes Quellenwerk ersetzt zu sehen. Von der evangelischen Kirchenmusik berichtete Blankenburg zumal in Hinsicht auf die neue liturgische Bewegung, während Edw. Nievergelt das junge Schaffen aus schweizerischer Schau musterte. Vl. Iljine (Paris) betont am altrussischen Neuen-gesang entgegen dem vielberufenen orientalischen Einschlag die Gemeinsamkeiten mit der Gregorianik, während der Holländer A. van der Horst über moderne Chorerziehung referiert. Drei Berichte über die Orgel:

der Däne S. Zachariassen und der Berner E. Schief erörtern die aktuellen Baufragen, vor allem aber gibt W. Gurlitt einen Vortrag „Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart“, der meisterlich den jüngsten Kenntnisstand über Instrument und Kompositionsentwicklung zusammenfaßt.

Also in aller Knappheit ein schließlich doch wohl ausgewogenes und weit umfassendes Kompendium durch die heutigen Musikbestrebungen der gesamten Christenheit hin.

Hans Joachim Moser, Berlin

Herbert Decker: Dramaturgie und Szene der „Zauberflöte“. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1949.

Wer in den letzten 30 Jahren die Art und Weise, wie Opern inszeniert werden, im In- und Ausland beachtet hat, der wird festgestellt haben, daß in Deutschland Szene und Spiel unter dramaturgischen und schauspielerischen Gesichtspunkten weit reicher gestaltet wurden als im Ausland, wo im allgemeinen die Inszenierung bis in die neuere Zeit traditioneller blieb und das Hauptgewicht auf die Musik und den Gesang gelegt wurde. Man darf sogar sagen, daß dem Regisseur bei uns ein zu weiter Spielraum gelassen wurde, was dazu führte, daß oft in einer Weise experimentiert wurde, welche dem Geist und dem Stil der Musik widersprachen. Es kann deshalb nur begrüßt werden, wenn ein Mann der Praxis, wie der Verf. als Regisseur, es unternimmt, das Problem der Inszenierung der *Zauberflöte* mit wissenschaftlichen Mitteln zu ergründen. Dabei wird mehrfach die Bedeutung der Theaterwissenschaft hervorgehoben. Die Berechtigung einer Theaterwissenschaft wird bekanntlich nicht durchweg anerkannt. Das Objekt reiche nicht aus zur Begründung einer selbständigen Wissenschaft, da es in erster Linie der Literaturgeschichte, daneben der Musikwissenschaft, der Kunstwissenschaft, der Kulturgeschichte und Soziologie zugehöre. Ob die vorliegende Schrift, in fremden Vor- und Nachworten gepriesen als theaterwissenschaftliche Leistung, geeignet ist, die Existenzberechtigung einer Theaterwissenschaft zu stützen, scheint indes zweifelhaft. Der Verf. sucht den Kreis seiner Untersuchung und Erkenntnis so weit wie möglich zu ziehen, entgeht dabei aber nicht immer der Gefahr verschwommener, historisch unklarer Kennzeichnungen und sogar der Phrase: „*Was bei Calderon und Shakespeare aus ungeheurer Fülle barocker Vi-*

*sionen zur Form gewachsen und gefüllte Form geblieben war, in der tragédie Corneilles und Voltaires kluge klassizistische Theatergeste und Maske, bei Lessing in beiden Komponenten zu überlegener Verstandes- und Gefühlsdurchdringung heranreichte (immer mit der Gefahr des überwiegenden kühlen Intellekts im Sinne blutmäßiger theatralischer Gebundenheit), mußte der Dichterkomponist mit seinem Librettisten — und über diesen hinausgehend — trotz Beibehaltung der im Grunde herkömmlichen Formen, in der Transsubstantiation des Wortes durch den Geist der Musik manifestieren: die deutsche Oper als Musikdrama war so geboren“ (19). Dichterkomponist? das war Mozart nicht. Der Verf. bestimmt Mozarts Oper als ein „*musikalisch-dramatisches Gesamtkunstwerk höherer Ordnung*“. Ziemlich anspruchsvoll tut der Verf. die Musikwissenschaft ab: „*Daß man die Königin nach einem ursprünglichen Plan Mozarts und Schikaneders als Vertreterin des ‚guten Prinzips‘ im ersten Akt bezeichnet und behauptet hat, während der Arbeit an der Oper habe man dann einen neuen Gedanken verfolgt und plötzlich Sarastro zum guten und die nächtliche Königin zum negativen Element geprägt, ist deshalb merkwürdig, weil es zunächst auf einer völligen Verkennerung der märchenhaften Wesensart des Stoffes beruht, sodann aber eine laienhafte Unterstellung von Biographen und Musikhistorikern, denen trotz geisteswissenschaftlicher und musikwissenschaftlicher Schulung (!) dramaturgische Fähigkeiten und Fachwissen nicht immer zuzusprechen sind.*“ Das geht in erster Linie gegen Hermann Abert, der (II. 758 ff.) allerdings den Märchencharakter sehr deutlich hervorhebt. Sein Satz „*Indessen wird dabei meist viel zu viel in die Oper hineingeheimnist*“ hätte dem Verf. eine gute Warnung sein sollen! Der Verf. führt (91) Einstein an, der nicht den geringsten Beweis finden kann, daß Tendenz und Charakter des Libretto verändert worden seien. Es ist merkwürdig, dies zu leugnen: allein die drei Knäblein sind der Beweis. Aber auch die erste Szene: Wer hat die Schlange gesendet? Die gute Partei, Sarastro? Diese bedient sich nicht solcher Mittel! Wohl aber die böse Partei, und die gute besiegt die Schlange. Die drei Damen erscheinen überhaupt bis zur letzten Szene nicht als Vertreterinnen einer bösen Partei. Noch viel weniger die drei Knaben. Sie sind Lichtgestalten, Genien, entsprungen klassi-*

zistisch-griechischen Erinnerungen. Sie tun nur das Gute, geben nur moralische Lehren, führen Tamino in den Tempel Sarastros, retten Pamina usw. Wie können sie von Anfang an der Partei der Nacht, der Partei des Bösen zugeordnet gewesen sein? So kategorisch, wie der Verf., kann man den Gedanken, daß die Tendenz des Textbuches geändert worden sei, nicht ablehnen, wenn man nicht Beweise hat. Abert hatte gute Gründe angeführt.

Wenn nur die philosophischen und historischen Fundamente des Verf. dieselbe Widerstandskraft hätten wie Aberts „laienhafte“, musikhistorische Behauptungen! Nach ihm gehört die „Entführung“ äußerlich ganz dem Rokoko und der Empfindsamkeit an. Beides schließt sich fast kontradiktorisch aus. Mit Rokoko hat Mozart nichts zu tun. Nicht viele werden dem Verf. folgen, wenn er meint, bei der Höllenfahrt des Don Juan tauche Rubens' Jüngstes Gericht vor dem geistigen Auge auf (6). In keiner Weise rechtfertigen läßt sich aber die Behauptung, Mozarts männliche Lebenskraft, seine produktive Phantasie aus der Fülle heraus wären barocker Natur! Ebensovienig hat Mozart die „Ornamente des Rokoko oft äußerlich assimiliert“. Ist Così eine „Faschingoper“? Sie werde heute noch „musikalisch oberflächlich in Bezug auf Melodisches, Harmonisches oder Formales, aber nicht in ihrem eigentümlichen Wesenskern der musikgeborenen ironischen Tragikomödie menschlicher Hybris erfaßt“. Blind vertrauende Liebhaber werden getäuscht. Wo ist da die „Hybris“? Mit Vorliebe konstruiert der Verf. weitgespannte Beziehungen. „Die unsichtbare Gottheit des spanischen Barockdramas Calderons als über den Menschen waltende Bestimmung thronend, scheint allegorisch, wenn auch nicht im christlichen Sinne durchzuleuchten. Eine Reminiscenz etwa ist der Choral“ (Ach Gott . . .). Mit Calderon hat dies wohl wenig zu tun. Auch ist wohl die „kanonische Polyphonie mit dem Cantus firmus der Geharnischten“ kaum „ein Sinnbild der Integration“ (Taminos). Wo der Verf. auf musikalische Fragen eingeht, ist man oft zu erheblichem Widerspruch gereizt. So spricht er von den „kontrapunktischen Kämpfen zwischen Tag und Nacht im Fugato der Ouvertüre“ (32). Ein Fugato ist an sich noch kein Kampf (wenn auch Getümmel der Schlacht gelegentlich mit einem Fugato nachgebildet ist, z. B. in Verdis *Macbeth*: Das Durch-

einanderlaufen, das die Themen und Gegen-
themen hervorbringen, der Zusammenprall
der Dissonanzen, der Lärm usw. können
wohl hinreichend den Eindruck einer Schlacht
vermitteln, schreibt Verdi an den Textver-
fasser Escudier). Wohl hat man Themen als
Symbole feindlicher Gruppen kontrapunk-
tisch miteinander ringen lassen (Tschai-
kowsky, 1812, Reger, *Vaterländische Ouver-
türe* u. a.), doch kann hier keine Rede davon
sein, da nur ein Thema fugiert wird. Der
dramatische Charakter liegt nicht oder nicht
ausschließlich im Fugato, sondern in den
dramatischen Momenten der Durchführung
der Ouvertüre.

Es ist erstaunlich, wie sehr der Verf. S. 35
den Charakter der Arie Nr. 13 des Mono-
statos erkennt, wenn er sagt: „*Harm'os*
*volksliedartig erscheint gleich der naive An-
fang von der ‚Liebe Freuden‘, obwohl die*
musikalische Faktur deutlich von dem Feuer
. . . spricht.“ Mit Volkslied, d. h. deutschem
Volkslied, hat der Anfang nichts gemein. Im
Gegenteil, die dreimalige Wiederholung des
kurzen Motives *d-h-c*, dazu die Instrumen-
tation mit Piccolo, Flöte, Klarinetten, die
grelle Farbe, das Tempo Allegro und die
Tonstärke pianissimo geben den exotisch-
unheimlichen Charakter. Das Thema ist
„*alla turca*“ (wobei das klassische „*Alla*
turca“ mehr ungarisch-slawisch als türkisch
ist). Dämonie und Ironie sind bevorzugte
Kennzeichnungen des Verf. Aber kaum paßt
„*dämonische Ironie*“ für das Abschiedslied
des Papageno („*Diesen Baum da will ich zie-
ren*“). Mit Dämonie hat es überhaupt nichts
zu tun. Es ist ein wenig Galgenhumor des
so ganz und gar nicht dämonischen Natur-
burschen, gepaart mit der Komik des Sing-
spielkomikers, der nebenbei mit dem Publi-
kum kokettiert („*Schöne Mädchen, denkt an*
mich“). Zu den musikalischen Analysen des
Buches muß gesagt werden, daß sie nicht
immer einen laienhaften Anstrich vermei-
den. Was ist z. B. eine „*harmonische Baß-
stütze*“? Es handelt sich um Paminas Stelle:
„*Ich möcht ihn sehen*“, wo der „*eigentüm-
liche Halbtonschritt b-ces im Fagott als har-
monische Baßstütze der Septime (b-f-as) hin-
zutritt*“ (f' - - - - -)
(as' - - - - -)
(b - ces' - b)

Daß die beiden Finale sonatenmäßig seien,
etwa vier Sätzen einer Sonate entsprechend
(39), läßt sich nicht bestätigen. Das Bar-
Form-Prinzip soll dem 2. Finale zugrunde
liegen. Die drei Abschnitte (Nr. 21. T

1—45. 2. 45—94. 3. 94—183) sind weder zusammen, noch in sich barförmig. Der Verf. hält A-B-C für eine Barform! Als solche benennt er schon den ersten Teil A B C. In Wirklichkeit ist die Form hier a (Vorspiel) a, b-c, a, also vielleicht doch als Reprisenbar zu bezeichnen. „Der dritte Abschnitt ist strenger nach dem Bar-Schema A, B, C, geteilt“, sagt der Verf. Diese Form ist keine Bar-Form. Der dritte Teil ist aber auch nicht nach der Form A B C geteilt. Er besteht aus den Teilen:

| | | | |
|-------|-------------------------|---------|----|
| (94). | 1-13 Knaben | A | |
| | 14-25 Pamina | B | Do |
| | 26-28 Knaben | A | Do |
| | 40-52 Knaben und Pamina | A | T |
| | 54-63 Knaben und Pamina | C | T |
| | 66-75 Knaben und Pamina | D | T |
| | 77-89 Knaben und Pamina | E (eff) | T |
| | -96 Nachspiel | g | T |

Es ließen sich noch viele solche Zweifel erweckende Stellen anführen.

S. 56—82 behandelt der Verf. die Inszenierung. Hier spricht der Fachmann, der vieles Treffende zu sagen hat. Es würde zu weit gehen, auch hier gelegentlich auftauchende Zweifel zu äußern, die immer wieder auf das „Zu-vieles-,Hineingeheimnissen“ gehen, vor dem Abert mit Recht gewarnt hat! Es wäre aber doch eine Verwechslung der Grundbegriffe, wollte man solche Regieanweisungen, und wären sie noch so brauchbar und sinnvoll begründet, als Wissenschaft im Sinne der in Vor- und Nachwort des Buches und mancher gelegentlich fallender eigener Bemerkung des Verf. ansprechen.

Enttäuschend wirkt der Schlußabschnitt: *Zur Mozart-Nachfolge*. Unter Nachfolge versteht man schlechthin eine mit dem Vorgänger innerlich verbundene Nachfolge, nicht bloße Zeitfolge. Hier wird eine zeitliche Aufzählung aller bedeutenden Opernkomponisten nach Mozart geboten, die mit sehr allgemeinen Begriffen mit Mozart im Zusammenhang gebracht werden. „In Verdi kulminiert die schöpferische Mozart-Nachfolge“, heißt es da (84). Gewiß, zeitlich ist das nicht unrichtig. Ob aber zwischen Mozart und Verdi überhaupt eine engere sachliche Beziehung besteht, darüber wird nichts gesagt. Es muß auch bezweifelt werden. *Rigoletto*, *Troubadour*, *Trivata* werden „Jugendoperen“ benannt: Verdi schrieb sie als Nr. 18—20 unter seinen Opern mit 30 bis 40 Jahren! *Aida* wird zur mittleren Epoche gerechnet, Verdi begann sie mit 56 Jahren! Was soll man aber zur Fest-

stellung sagen, daß Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und Borodin „in erster Linie in lyrischen und komischen Partien das geistige Erbe (Mozarts) antraten“!! Mozarts Gesamtkunstwerk werde sich in seiner symbolischen Dämonie als hohes Welttheater bewähren. Wir teilen des Verf. Zuversicht, wenn auch nicht diese Formulierung, mit ihm.

Hans Engel, Marburg

Ernst Fritz Schmid: Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1720—1750). Mainfränkische Hefte (Nr. 16) der „Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte“ e. V., Würzburg 1953, 69 S. u. 4 Abb.

Mit dem südwestlichen Teil Mainfrankens, dem ehemaligen Gebiet der Fürstenhäuser Löwenstein, Hohenlohe und Leiningen, hat sich die musikalische Landschaftsforschung, abgesehen von Amorbach, bisher kaum befaßt. Wenn auch dieser Bereich keine bedeutenden Ereignisse und Persönlichkeiten aufweist, so ist gleichwohl der regionale Anteil am Musikgeschehen auch hier der Untersuchung wert. Das beweist die vorliegende ausgezeichnete Studie, die einen reizvollen Ausschnitt hochbarocker Hofmusikpflege kleinen Formats beleuchtet. Was sich an den beiden Fürstlich Löwensteinschen Residenzen Wertheim und Klein-Heubach in bescheidenem Rahmen abgespielt hat, diente weniger glanzvoller Repräsentation als fürstlicher Liebhaberei in ihrem Bestreben, die geselligen Freuden des Hoflebens durch Kammer-, Tafel- und Jagdmusik zu bereichern und der *Musica sacra* durch Oratorien-Aufführungen ein würdiges Ansehen zu geben. Dazu verhalf eine zwölf Mann starke Kapelle im Verein mit tüchtigen Schulmeistern, die sich an beiden Orten um die Kirchenmusik verdient machten. Das Überwiegen des böhmischen Elements in der Kapelle beweist, daß jene Wanderung von Osten her mit dem Ziel Mannheim, die schon unterwegs an kleineren Plätzen Musikanten absetzte, auch hier Fuß faßte und den Musizierstil bestimmte. Wie enge Grenzen immer der Löwensteiner Hofmusik während ihrer kurzen Blüte gezogen waren, sie führte trotzdem kein abseitiges Dasein, denn ihre Schirmherren hielten Verbindung mit der musikalischen Außenwelt durch rege Beziehungen zu Würzburg, Mannheim, Mainz usw. Über all das weiß der Verf. ebenso aufschlußreich zu berichten wie über die Wechselwirkung höfischer, bürgerlicher und

klösterlicher Musikpflege im näheren Umkreise. Eine Fülle sorgsam und gründlich verfolgter Einzelheiten steht ihm zu Gebot, und da er sie zu einem bewegten und farbigen Bilde verdichtet, ist dieser vortreffliche Beitrag zur mainfränkischen Musikgeschichte um so dankenswerter.

Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Paul Nettel: Der kleine Prophet von Böhmisch-Brod. Mozart und Grimm, Eßlingen 1953, Bechtle. 94 S.

Aus dem Leben Mozarts ist der Baron Melchior Grimm nicht wegzudenken, der als arbiter artium in Paris eine entscheidende Rolle im Kampf um die Durchsetzung des neuen Stils in der Musik des 18. Jhs. gespielt hat. Der 1723 in Regensburg Geborene, in Leipzig Student bei Ernesti und bei dem von ihm hochverehrten Gottsched, seit 1748 in Paris ansässig, war Sekretär des Herzogs von Orléans. Als Mitarbeiter der Enzyklopädie mit Rousseau, Diderot und vielen anderen geistigen Größen Frankreichs bekannt, wurde er als bissiger Kritiker einer der Vorkämpfer in dem berühmten Buffonistenstreit. Seine 1753 veröffentlichte „*Vision du petit prophète de Boehmisch-Broda*“, nur ein Teil seiner schriftstellerischen Produktion, ist eine Satire schärfster Prägung, die um so bemerkenswerter ist, als Grimm, der übrigens 1777 von Joseph II. geadelt wurde, keine außergewöhnliche musikalische Bildung besessen hat. Er hatte freilich eine vortreffliche Witterung für die kommenden Dinge, soweit sie eine Sensation versprachen. So galt auch sein vielbesprochenes Interesse für den jungen Mozart nur dem Wunderkinde. Der spätere Meister, der weit über seinen Horizont ging, ließ ihn völlig gleichgültig. Nettel hat die Streitschrift, die bei einer früheren Veröffentlichung sogar Rousseau zugeschrieben worden war, in einem schmalen Bändchen neu vorgelegt und in einleitenden Kapiteln die Persönlichkeit Grimms eingehender gewürdigt, als es in den bisher erschienenen Mozartbiographien der Fall sein konnte. Er gibt ein fesselndes und quellenmäßig gut fundiertes Abbild jener Zeit des Aufbruchs, die die Musik und die Kunst überhaupt aus den Fesseln des ancien régime befreite. Grimm hat sein Pamphlet, in dessen Mittelpunkt der namentlich nicht genannte Joh. Stamitz als Meister des neuen Stils steht, in „*biblischem Stil*“ (Abert) oder in „*alt-testamentarischem Prophetentum*“ (Nettl)

verfaßt, der ihn keineswegs daran hinderte, die alte französische Oper äußerst feindselig anzugreifen, um an ihrer Stelle sowohl die italienische opera buffa Pergolesis als auch die neue deutsche Instrumentalmusik auf den Schild zu heben. Man liest diese Schrift mit Vergnügen und ist oft genug erstaunt über die schonungslose Angriffsweise eines Literaten, der ja immerhin noch dem absolutistischen Zeitalter angehörte.

Helmut Wirth, Hamburg

Georg Kinsky: Manuskripte, Briefe. Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch. Beschrieben u. erläutert. Stuttgart 1953: Kraus. XXII, 360 S.

Es war Ende der 20er Jahre, als mich eines Tages Georg Kinsky besuchte und mir das Autograph der Schubertschen „*Winterreise*“ auf den Tisch legte: Eine einzigartige und unvergeßliche Begegnung mit einem Meisterwerk der Musik, wie sie einem nur selten zuteil werden mag. K. litt damals wohl noch unter der Enttäuschung, die ihm die Auflösung der von ihm lange Zeit betreuten Heyerschen Sammlungen gebracht hatte, aber schon hatte ihn eine neue und, wie ihm wohl anzumerken war, beglückende Aufgabe ganz erfüllt, die Katalogisierung eben der Sammlung, aus der er mir eines der wertvollsten Stücke vorlegen konnte. Mit dem Tode des Sammlers L. Koch 1930 war die Hauptarbeit am Katalog abgeschlossen, aber der 1951 verstorbene Verf. hat die Vollendung und Veröffentlichung seines Werks nicht mehr erlebt. Die Herausgabe besorgte dann mit Umsicht und der dem K.schen Vermächtnis gegenüber gebotenen Zurückhaltung Marc André Souchay. Ein Beitrag K.s zum Neuen Beethovenjahrbuch 5, 1953, hatte übrigens schon einmal auf die Beethoven-Handschriften der Kochschen Sammlung hingewiesen.

Louis Koch war ein Frankfurter Juwelier mit vielseitigen Sammelinteressen. Sie galten Ringen, Goldschmiedevorlagen, Fayencen und Bildern, erregten aber vor allem im Bereich der Musikerautographen die höchste Bewunderung der Fachleute. So hatte die Handschriftensammlung, in der fast alle bedeutenden Musiker aus zwei Jahrhunderten vertreten sind und die ein Sachverständiger ersten Ranges wie Stefan Zweig einmal „*eine europäische Angelegenheit*“ genannt hat, längst ihren Katalog verdient.

Er schließt sich, nicht zuletzt auch in der stattlichen, durch 21 Faksimiles belebten äußeren Aufmachung K.s bis dahin größter Leistung, seinem Katalog der Sammlung Heyer, insbesondere dessen viertem Band (Autographen) würdig an. Die Beschreibung der einzelnen Stücke bleibt dem Benutzer nichts schuldig. Und welcher Reichtum an Manuskripten, Briefen und Dokumenten breitet der Katalog vor uns aus! Da ist, um nur ganz wenig zu nennen, der einzige Brief Händels in deutscher Sprache, Bachs Kantate „Gott, wie dein Name“ aus dem einstigen Besitz von Siegfried Ochs, die dritte der Pariser Sinfonien Haydns, die Partitur von Mozarts „Schauspieldirektor“, eine Fülle von Beethoveniana, darunter auch wichtige Dokumente zu Vormundschaft über den Neffen, zum Tod und zum Nachlaß, dann aus der Romantik vor allem der Anteil Schuberts, außer der „Winterreise“ die drei letzten Klaviersonaten von 1828 sowie Entwürfe zur vierhändigen f-moll-Fantasie op. 103 und schließlich, um das Neuzzeitliche nur noch mit zwei Stücken anzudeuten, die Partitur des Straußchen „Till Eulenspiegel“ und Stravinskys „Petruschka“ in vereinfachter Fassung. Reiche Aufgaben bieten sich der Forschung an, vor allem aus vielen unbekanntem Skizzen und Entwürfen. Den Erläuterungen ist nur wenig hinzuzufügen. S. 86, Anm. 1 wäre noch auf J. Schmidt-Görigs Beitrag „Beethoven' oder Beethoven“, Dt. Musikkultur, 2, 1937, S. 108 ff. hinzuweisen, der sich mit Beethovens Namenszug beschäftigt, S. 328 zu Schuberts „Die Forelle“ auf A. Orel, Kleine Schubertstudien, AfMf., 2, 1937, S. 299 ff. Unter den Quellenwerken zum Abschnitt „Franz Schubert“ erscheint Deutschs Dokumentenwerk noch nicht in der neuen englischen und um vieles erweiterten Ausgabe. Somit mußte der dort (S. 280, unter Nr. 279) erstmals, wenn auch englisch veröffentlichte Brief Schuberts an A. Diabelli, wahrscheinlich vom April 1822, in unserem Katalog noch als „bisher ungedruckt“ bezeichnet werden.

Willi Kahl, Köln

G ü n t e r H a u ß w a l d : Das neue Opernbuch. VEB Verlag der Kunst, Dresden, in Arbeitsgemeinschaft mit dem Dresdner Verlag, 1952.

Für „Freunde des musikalischen Theaters gedacht“, ist die Werkauswahl nach den Spielplänen der deutschen Theater gerichtet, ein Opernführer, der auch als ein Beitrag

zu den Problemen des musikalischen Theaters gewertet werden und Ehrfurcht vor wahrer künstlerischer Leistung und kritischer Einsicht erwecken will. Populäre Darstellungen auf wissenschaftlicher Grundlage sind nicht nur verdienstlich, sondern auch sehr schwierig. Nicht weniger als 156 Opern von Händel bis zu Dessaus „Verurteilung des Lucullus“, 1951, werden besprochen, ihr Inhalt angegeben, das Leben der Komponisten und ihre Bedeutung geschildert und dann noch kurz die Musik gekennzeichnet. Letzteres ist natürlich die problematischste Seite des Unternehmens. Jacob Burckhardt hat einmal gesagt, beschriebene Musik sei wie ein gemaltes Mittagessen. Satt kann man freilich nicht von einem solchen werden, aber es kann den Appetit anregen. Dies versucht der Autor auch für seine Musik. Nicht immer sind die raumbedingt sehr kurzen Schilderungen sehr appetitanregend, nicht immer sind sie stichhaltig. Don Giovanni: „Eine Schlussszene gibt im großen Sextett die Moral der Oper. Keck rauscht die Musik auf, sprühend, tänzelnd die Gaukeleien des Übermenschen Don Giovanni umspielend.“ Ist das wirklich der Sinn dieser Musik? Fugato und Chromatik der „antichissima canzon“, in der die unerbittliche Wahrheit gesungen wird „Questo è il fin di di fa mal“, lehnen sich eher an den „strengen Stil der Kirche“ an (Abert). So könnte noch in manchem Punkt mit dem Verf. gestritten werden. Jedoch hängen solche Formulierungen auch mit dem Zwang zur Kürze zusammen, mit der Unmöglichkeit, ohne Notenbeispiele mehr als allgemeine gefühlsmäßige oder lobende Kennzeichnungen zu geben. Das ganze Buch aber bietet zweifellos dem Leser eine sichere Führung durch die Welt der Repertoire-Oper, womit der Zweck des Werkes bestens erfüllt ist!

Hans Engel, Marburg

Handbuch des Opern-Repertoires. Hrsg. Gotth. E. Lessing. London, Boosey & Hawkes Ltd. Druck Bonn 1952.

Die völlige Neubearbeitung dieses längst als praktisch erkannten Opern-Handbuchs ist für alle Theater- und Konzertunternehmungen von hohem Nutzen. 335 Opern werden aufgezählt, Titel, Personen und ihre Besetzung, Orchester, Instrumente, Spieldauer, Erstaufführung und Verleger angegeben. In einer beigegebenen Tabelle werden bei 89 Opern die Besetzungsmöglichkeiten der Partien zusammengestellt. Ein Hand-

buch, dessen Wert in der vortrefflichen Zusammenstellung des Materials liegt.

Hans Engel, Marburg

Friedrich Leopoldt: Leipoldt-Musik-Lexikon. Teil I. Fach- und Fremdwörterbuch. — II. Musiker-Biographien. — III. Von Wem und Was ist das? Ein neuartiges Nachschlage-ABC mit über 3500 Titeln, Stichworten und Hinweisen auf und über Werke aller Gebiete der Tonkunst. — Friedrich M. Hörhold Verlag KG. Hildesheim.

Drei Bändchen in Klein-Format (8 × 12 cm) in Kassette gliedern den Stoff neuartig auf. Bändchen 3 enthält sowohl Namen wie Titel von Musikstücken, Opern, auch Textdichter, auch sonstige selten zu findende Schlagworte: Lodron-Konzert, Polykrates, Sommernachtstraum, mit Opern, Bühnenmusiken, Ouvertüren, Orchesterwerken, Operetten, aber auch Literaturnennung für die einzelnen Instrumente. Es steckt eine große Arbeit in diesem Bändchen, die dem Benutzer dienlich ist. Auch die beiden anderen, im obigen Titel charakterisierten Bändchen sind für nicht sehr weitreichende Zwecke mit ihren sehr knappen Angaben nützlich. Hans Engel, Marburg

Joseph Haydn. Dokumente seines Lebens und Schaffens, Auswahl und verbindender Text von Hans Rutz., München 1953, C. H. Beck. 159 S.

Es ist nicht zu leugnen, daß Joseph Haydn in den letzten Jahren wieder mehr in den Vordergrund gerückt ist, sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der praktischen Pflege seiner Werke. Endlich hat man mit der freilich nur sehr langsam fortschreitenden Gesamt-Ausgabe seines Schaffens begonnen, und nicht weniger wichtig ist das Wiederaufleben der Biographik. Freilich ist noch kein Werk dabei von dem Ausmaß der dreibändigen Biographie von Pohl/Botstiber, aber manche der neuen Veröffentlichungen zeigen das starke Interesse unserer Zeit für den Vater der Wiener Klassik. In der Reihe „Meister der Musik“, die mit Beethoven, Mozart und Schubert begann, legt Rutz nun als 4. Band eine vorzügliche Auswahl von Lebens- und Schaffensdokumenten Haydns vor, die durch einen klugen verbindenden Text zusammengehalten wird. Die Absicht des Hrsg. zielt auf eine möglichst umfassende Darstellung Haydns und seiner Zeit. Sie beschränkt sich

nicht etwa nur auf Selbstzeugnisse, sondern zieht auch zeitgenössische Beobachtungen, Briefe und Kritiken sowie Auszüge aus den frühen Biographien herbei. Besonders schön der Brief C. F. Zelters! Haydns langer und oft beschwerlicher Weg zur großen Meisterschaft wird eindringlich nachgezeichnet. Und was eigentlich wohl noch mehr bedeutet: der Mensch Haydn in der seltenen Verbindung von höchstem Kunstverstand und schlichter Herzensgüte, von starkem Selbstbewußtsein und neidloser Freundschaft steht im Mittelpunkt. In erster Linie wendet sich das auch mit guten Bildern ausgestattete Büchlein an den Musikfreund, aber auch der tätige Musiker wird daraus vieles entnehmen können, um seinen Haydn besser zu verstehen. Überhaupt wird gerade durch die knappe Zusammenfassung das epochale Wirken Haydns hervorgehoben, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der Hrsg. selbst sich nachdrücklich zu dem Meister bekennt. (Nur ein kleiner Druckfehler! Auf S. 152 muß es natürlich heißen: „und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen“.) Helmut Wirth, Hamburg

Anton Bruckner — ein Bild seiner Persönlichkeit. Auswahl und Einleitung von Willi Reich. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1953. 115 S.

Dies Büchlein stellt nach den Worten R.s einen Versuch dar, vor allem das Wesen Bruckners demjenigen nahe zu bringen, dem der Meister zwar verehrungswürdig, aber doch ein „Armer im Geiste“ ist — eine ja auch heute noch weitverbreitete Ansicht. Aus den zahlreichen authentisch überlieferten und zum größten Teil in den verschiedenen Bruckner-Biographien veröffentlichten Selbstzeugnissen Bruckners hat R. mit kluger Hand das ausgewählt, was seinem Vorhaben dienlich sein kann, immer bemüht, den lauterer Menschen und Künstler vor der durch die chronologische Anordnung der Briefe etc. sich ergebenden Schilderung des Werdens in den Vordergrund zu stellen. Daß z. T. ganze Abschnitte aus der bekannten Bruckner-Literatur (vor allem Göllerich-Auer) und einzelne „Erinnerungen an Bruckner“ (Eckstein, Hruby, Klose) übernommen worden sind, gereicht dem Büchlein nur zum Vorteil und läßt es zu einem lesenswerten „Brevier“ für den Musikfreund und -liebhaber werden.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Günter Haußwald: Richard Strauß. Ein Beitrag zur Dresdner Operngeschichte seit 1945 (Verlag Staatsoper Dresden 1953).

Das Bändchen verfolgt den Zweck, die Bindungen des Meisters zur Dresdner Staatsoper aufzuzeigen. Sind doch von 15 Opern 9 in Dresden uraufgeführt worden. Mit reizvollen Bildern ausgestattet, werden die Opern, mit Angabe der Dresdener Besetzung, kurz aber kenntnisreich besprochen. Die Schrift kündigt nicht nur vom Ruhm des Meisters, sondern auch von der großartigen künstlerischen Leistung dieser Bühne für den Komponisten. Hans Engel, Marburg

Franz Brenn: Form in der Musik. 1953, Universitätsverlag, Freiburg in der Schweiz. 54 S.

Es handelt sich um die Wiedergabe einer Antrittsvorlesung an der Universität Freiburg in der Schweiz, der für den Druck eine größere Anzahl Anmerkungen, Literaturnachweise usw. beigegeben sind. In einer dieser Anmerkungen (S. 38) unterscheidet Brenn im Anschluß an das Harvard Dictionary of Music zwischen „form in music“ und „form (s) of music“. Das zweite ist im Grunde die geläufige Formenlehre, während „form in music“ sich mit der Aufstellung der grundlegenden Begriffe eines Systems der Musiktheorie beschäftigt. Hier zeigt sich das eine Anliegen der Schrift: terminologisch einmal Festsetzungen zu treffen, daß beim „Reden über Musik“ „die Eigenart des musik-ästhetischen Grundfaktums soweit in Methoden, Terminologie und Darstellung angepaßt wird“.

Ein weiterer Gesichtspunkt scheint mir von zwei zunächst gegensätzlichen Gedanken auszugehen. S. 36, Anm. 4, sagt B., meiner Ansicht nach völlig zu Recht: „In der Musik kann legitimerweise nur vom Formalen her zum ‚Geist‘ und ‚Gehalt‘ vorgeschritten werden“. Dem steht in Gewissem entgegen: „Alle Formelemente sind eben deshalb etwas Beseeltes und Repräsentationen seelischen Lebens, innerer Form“ (S. 28/29), oder „endlich ist die musikalische Form auch selbst Objektivierung und Repräsentation seelischen Lebens“ (S. 26). Diese Zweiseitigkeit macht im Grunde die Schwierigkeit des Problems aus.

B. beginnt mit einer Stufenreihe von Definitionen: „Form meint immer irgendwelche Organisation, Gestaltung und Gestaltetsein eines Stoffes“ (S. 7); „der musikalische Stoff ist die in der Zeiteinheit sich entfal-

tende Klangsinnlichkeit“ (S. 8); „die jeweilige Organisation der Klangsinnlichkeit ist auch für die innere Dynamik und ihre Grade verantwortlich“ (S. 9). Als Felder elementarer musikalischer Gestaltung nennt er Melos, Metrum, Klangstärke, Kolorit; weiter Teil-Ganzes-Beziehung oder Tektonik (das was gemeinhin „Formenlehre“ heißt). Von da steigt er über Behandlung von Begriffen wie Gliederung, Distanz, Sonanz, Zentrierung weiter auf. Das Ganze faßt B. schließlich in zwölf Thesen zusammen, die mit den Begriffen „Idealtypik“ und „Motus“ schließen. Der erste wird in etwa festgelegt durch einen Satz wie: „Schon mit wenigen Tönen wird in der Musik durch die Anlage von Rhythmus, Tektonik, Metrum, Takt, Tonalität und ev. Harmonik der Plan zu solchen Idealtypen mit außerordentlicher Einprägsamkeit und Plastik entworfen“ (S. 27). Motus ist „die Ganzstruktur unter dem Aspekte der Innendynamik“, ist „die Zusammenfassung aller Qualitäten (sinnlichen, strukturellen, systematischen etc.) am musikalischen Gebilde, soweit sie als Repräsentationen innerer Bewegtheit gelten können“ (S. 29).

Rede und Anmerkungen sind naturgemäß kurz gehalten. Sie werden an einigen Stellen praktisch belichtet durch eine Darstellung der verschiedenen Gesichtspunkte in der Beurteilung Bruckners, die auf B.s Definitionen beruht. Wie er selbst sich gelegentlich mit anderen Definitionen z. B. vom Metrum, Rhythmus, Typus auseinandersetzt, wird auch eine Auseinandersetzung mit seinen Gedanken die Auffassung der „Formen der Musik“ vorwärtsbringen.

Paul Mies, Köln

Joachim Herrmann: Schlesiens Stellung innerhalb der deutschen Musikkultur. Holzner-Verlag, Kitzingen/Main. Der Göttinger Arbeitskreis, Schriftenreihe, Heft 38 (o. J.) 40 S.

Während heute die detaillierte Weiterforschung ostdeutscher Musikgeschichte darniederliegen muß, wenn und weil sie meist auf heimatliche Quellen angewiesen ist, so regt sich andererseits das Bemühen, wenigstens das Vorhandene zusammenzufassen. Zur wissenschaftlichen Fragestellung kommt dabei die Pflege des Heimatgedankens und -gedenkens als eine neue Aufgabenstellung, die sich an den großen Kreis Heimatvertreiber richtet, hinzu. Dies gilt auch für Herrmanns Büchlein.

Es ist das Verdienst des Verf., auf dieser Basis eine Gesamtdarstellung der schlesischen Musikgeschichte in engstem Rahmen versucht zu haben. Daß hierbei auch die Schrifttums-Aufzählung besonders knapp ausfiel, mag verständlich sein, für die wissenschaftliche Genauigkeit bleibt sie bedauerlich; gerade darum, weil viele Literatur schwer erreichbar ist, sollte der Kontakt mit früheren Forschungsarbeiten gewahrt werden. Arbeiten wie die von Sander über die Breslauer Barockmesse, Hampel über die prot. Kirchenmusik in Schlesien, Max Schneiders Archivaufsatz (1. Jg.) usw. verdienen, wenigstens genannt zu werden. Von diesen das Literaturverzeichnis betreffenden Wünschen abgesehen, enthalten die 7 Kapitel „Die Musik des Mittelalters bis zur Reformation, Die ev. Kirchenmusik vom 16. bis 18. Jh., Die Musik der adligen Hofhaltungen, Das musikalische Theater, Die kath. Kirchenmusik seit der Gegenreformation, Das Musikleben der Neuzeit, Die schöpferische Musikalität Schlesiens“ reichhaltigen Stoff in angenehm lesbarer Form. Ob in dieser Gliederung die Trennung der beiden konfessionellen Kirchenmusik-Kapitel 2 und 4 glücklich ist, bleibe dahingestellt, vor allem, weil nach der spätbarocken Operngeschichte erst die viel ältere Persönlichkeit des Nucius erscheint. Die mit Recht unterstrichene Bedeutung dieses Meisters wäre noch nach der Seite der „Klangrede“ zu ergänzen, in der Nucius als einer der ersten Systematiker zu würdigen ist. Aus diesen 7 Kapiteln kann nun das erste auf einer relativ breiteren Literaturgrundlage fußen, auch in der Frage nach „landschaftlichen Eigenarten“ im einstimmigen Choral. Es befremdet, hier von dem Fehlen „greifbarer Ergebnisse“ zu lesen. Referent glaubt auf dem Gebiet der schlesischen Sequenzen-Varianten sowie der Alleluja-Gesänge in der vom Verf. sogar zitierten Schrift (S. 40 ff., 47 ff.) einiges beigetragen zu haben. Zur ältesten Orgelmusik müssen weiterhin die neuen Perspektiven, die Plamenacs Forschungen über den Faënza-Codex (Utrecht 1952) ergaben und die eine Brücke von neu entdeckter italienischer Orgelmusik zu der ältesten Schlesiens schlugen, ergänzend erwähnt werden. (Herrmanns Satz „Der blinde Paumann in Nürnberg hatte 1452 sein System der Orgelhandschrift erfunden“ ist übrigens in dieser Formulierung unglücklich. Man fragt sich, welche „Erfindung“ gemeint ist). Schlesiens

größte Musikerpersönlichkeit der älteren Zeit, Stoltzer, wird erfreulich und gebührend hervorgehoben, freilich vermißt man unter den „Historischen Musikalien in Neuausgaben“ (S. 40) u. a. den Albrecht-Gombosischen Denkmälerband. Das Kapitel vom musikalischen Theater bringt verdienstvolle Hinweise auf Stölzel und A. A. Koch und hinsichtlich der Opernperiode 1725–1733 eine durchaus zu unterschreibende Stellungnahme gegen Borchardt (S. 22.) Daß diese Epoche der Breslauer Oper sich nur auf den kath. Adel stützte, von protestantisch-bürgerlicher Seite gleichsam sabotiert wurde und darum scheitern mußte, wünschte man sich genauer belegt. Gewiß ist an der Initiative des Fürsterzbischofs nicht zu zweifeln. Wenn aber neben Treu der spätere Breslauer Magdalenen-Oberorganist Hoffmann und dann der älteste Sohn des Christophori-Musikdirektors Gebel als Cembalist der Oper mitwirkten (s. „Treu“ in Matthesons „Ehrenpforte“), so dürfte die Frage des damaligen Endes der Breslauer Oper nicht allein auf den Gegensatz Katholisch-Protestantisch zurückzuführen sein. Nicht zu vergessen ist, daß der große Händel etwa zur gleichen Zeit mit der italienischen Oper scheiterte und daß des Italieners Bioni musikalische Diktatur (nach Treus Weggang) den Breslauern vielleicht auch nicht sympathisch war. Gegenüber der durchaus berechtigten breiten Würdigung Schnabels (6. Kapitel) fällt die allzu kurze Behandlung des Elisabeth-Oberorganisten Berner auf, dessen Bedeutung von Eschenbach in seiner Dissertation herausgearbeitet wurde; nannten die Zeitgenossen doch gern den Domkapellmeister Schnabel und Berner in friedlich-konfessioneller Einheit das „Dioskurenpaar“!

Die bunte Fülle und Vielfalt des schlesischen Musiklebens wird dem Leser der H.schen Arbeit in hohem Maße deutlich; manche vergessene Persönlichkeit verdiente noch nähere Beleuchtung; so werden künftige Arbeiten u. a. den begabten Mendelssohn-Schüler Ed. Franck und den vielgeriesten Dirigenten und Musikschriftsteller Koßmaly zu betrachten haben. Doch sind dies Zukunftswünsche; stärker fällt in H.s Arbeit das Fehlen des neueren schlesischen Volksliedes auf. Sind doch die schlesischen Sammler Jacob, Richter, Amft usw. aus dem Gesamtbilde des deutschen Volksliedes nicht wegzudenken, und in dem Literatur-Verzeichnis hätte man G. Streckes verdienst-

volle Sammlung „*Lieder der Schlesier*“ — als Neuerscheinung im Tonger-Verlag bequem zugänglich — ganz besonders erwartet. Unter den Druckfehlern seien „Frisch“ (statt Fritsch S. 14), „Filko“ (Filke S. 28) und (häufiger) „Poliphonie“ angeführt.

Fritz Feldmann, Hamburg

Robert Simpson: Carl Nielsen — Symphonist (1865—1931). London, 1952. J. M. Dent & sons Ltd. 236 S. Simpson, Komponist, Musikschriftsteller und augenblicklich Mitglied der Musikabteilung der BBC, legt hier dankenswerterweise das erste größer angelegte Buch in englischer Sprache über den großen dänischen Komponisten vor. Die zunehmende Popularität des Symphonikers Nielsen in England (die der Sibelius-Begeisterung allmählich gefährlich zu werden droht) hat die im begrenzenden Untertitel ausgedrückte Anlage des Buches bestimmt, das zum weitestgehenden Teil einer genauen thematischen Analyse der sechs Symphonien gewidmet ist. Konzertante Werke, Klaviermusik und vor allem Nielsens Opern- und Liedschaffen kommen dabei naturgemäß etwas zu kurz, was im Hinblick auf Großleistungen wie das Bläserquintett, das Orgelwerk „*Com-motio*“ und die Oper „*Maskerade*“ besonders zu bedauern ist. S. s. Vorliebe für analytisches Detail hat ihm leider den Weg zu einer breiteren stilgeschichtlichen Erfassung und Einordnung Nielsens verstellt, der — speziell mit seiner Doppelseitigkeit zu melodischer Volkstümlichkeit und kontrapunktischer Verknötung — an seinen Zeitgenossen Gustav Mahler erinnert, mit dem er auch die psychologische Verwurzelung in der Romantik teilt. Es wäre wichtig gewesen, den Hintergrund älterer skandinavischer Musik (von Gade und Kjerulf bis Grieg und Sibelius) klarer zu zeichnen, um Nielsens schöpferische Sonderleistung zu begreifen. Ein Ansatz dazu findet sich jedoch im I. Kapitel (*The growth of the Artist*). Auf der anderen Seite verhindert des Verf. Vorurteil gegen Arnold Schönberg und seine Schule eine wissenschaftlich fundierte Abschätzung des Einflusses, den Schönbergs und Bartóks Musik auf den späten Nielsen der VI. Symphonie zweifellos ausgeübt hat. S. s. Buch ist mit schöner Begeisterung und genauer Kenntnis der Partituren geschrieben und enthält manche feine Beobachtung, die zu tieferem Verständnis des Menschen und Künstlers führen kann. Einen recht

mageren, viel zu unbestimmt gehaltenen biographischen Abriss und ein (zugestandenmaßen unvollständiges) chronologisches Werkverzeichnis hat Torben Meyer beige-steuert. Zuverlässiger gearbeitet ist S. s. Schallplattenverzeichnis. Unbegreiflicher-weise fehlt in allen Tabellen Nielsens eigene Buchveröffentlichung „*Levende Musik*“ (1925) und die Selbstbiographie „*Min fynske barndom*“ (1928). Das mit vielen Notenbeispielen, Porträts und Faksimilies ausgestattete Buch (dessen Übersetzung ins Deutsche nach inhaltlicher Überarbeitung hiermit angeregt sei) ist vom dänischen Botschafter in London, Graf Reventlow, mit einem Geleitwort versehen worden.

Hans F. Redlich, Lettsworth

Gerhard Heilfurth: Das Bergmannslied. Wesen / Leben / Funktion. Ein Beitrag zur Erhellung von Bestand und Wandlung der sozial-kulturellen Elemente im Aufbau der industriellen Gesellschaft. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954. 790 S., 32 Bildtafeln.

Zu den in der Musikgeschichtsschreibung bisher am wenigsten bearbeiteten Gebieten gehören die Standesgeschichte und die der Stilgemeinschaften. Lokalgeschichte, Stil- und Formenentwicklung, Biographie u. a. sind mit Vorzug behandelt worden, die über weite Räume und Zeiten ausgebreiteten Stilgemeinschaften und Stände wie die Ritter und Ritter, Hirten, Studenten, Seeleute jedoch wurden nur in Teilaspekten oder anderweitigen Zusammenhängen abgehandelt und so noch nicht in ihrer Bedeutung und ihren Eigenzügen für die gesamte Kultur-entwicklung musikgeschichtlich voll erkannt. Standesgeschichte ist mehr als Gattungsgeschichte. Ein Stand kann Gattungen als historisch lebendige Typen hoher Ordnung hervorbringen und zum Eigenbesitz entwickeln, er kann aber auch künstlerisch weniger fruchtbar, rezeptiv-kompilierend sich lediglich durch das besondere Teilhaben am allgemeinen Besitz vokal oder instrumental auszeichnen. Nur auf dem Boden einer intensiv und nicht nur als schmückendes Beiwerk angesehenen Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte lassen sich auf diesem weiten Gebiete befriedigende Ergebnisse erzielen. Eine bis in die Frühzeit zurückreichende und heute noch lebendige Gesellenseinheit stellen Bergwerk und Knappschafswesen dar. Es ist ein Zweckgebilde, eine Produktionsvereinigung von Männern,

die weniger organisch wächst als etwa das Bauerntum, sondern in ständiger sozialer Bewegung, vom Glück und Unglück des Schürfens abhängig, das älteste Kernstück der industriellen Gesellschaft bildet. Eigene Sprache, Brauchtum, Tanz und Lied entwickelten sich in dieser mannschaftlich strukturierten, einst geschlosseneren Gemeinschaft, die bis in die Neuzeit hinein ein durch die Arbeit geformtes, patriarchalisch gegliedertes, exklusives Eigenleben führte. Das umfang- und inhaltreiche Buch von Heilfurth bietet einen Einblick in die letzten Jahrhunderte dieser Lebenswelt und besonders in deren Lied. H.'s Buch ist „*Denen vor Ort*“ gewidmet, womit das echte sozial-fürsorgliche Anliegen des Verf. unterstrichen wird, das ihn zu dieser langjährige Vorarbeiten benötigenden Studie veranlaßte. Selbst aus einer sächsischen Bergmannsfamilie stammend, vermochte er aus enger Beziehung zur Sache heraus diesen Stand und sein Lied gerecht zu würdigen. H. untersucht vor allem textlich das deutschsprachige Singgut des Bergmanns von den ersten schriftlichen Niederlegungen im 16. Jahrhundert an bis zur Gegenwart. Diese räumliche wie zeitliche Begrenzung des behandelten Gegenstands ist Mangel und Vorzug zugleich. Der Vorzug liegt in der nur so möglichen Vollständigkeit der Quellensammlung und ihrer wenigstens literarisch erschöpfenden Auswertung, der Mangel in der fehlenden Tiefe sowohl in die Zeiten schriftloser Tradition als auch in die Europas hinein; er kann und muß nur mittels der vergleichenden Lied- und Musikforschung behoben werden. Das von H. zusammengetragene und erläuterte Material legt es dringend nahe, das wegen seiner geschichtlichen wie auch vor allem gegenwartskundlichen Aspekte bald zu tun. So läßt sich z. B. in der Frage nach dem einstigen, aus spätmittelalterlich-städtischen Quellen nicht mehr erschließbaren Charakter der Bergreihen nur im Rahmen einer Europa und sein Bergwerkswesen im Ganzen berücksichtigenden vergleichenden Frühgeschichte ein endgültig befriedigendes Ergebnis erhoffen und auf den wahrscheinlichen Sinn- und Formwandel dieser Gattung schließen, wobei etwa an die parallele Entwicklung des Kuhreihens zu denken wäre. Die quellenmäßigen, teilweise jedoch behebbaren Schwierigkeiten sind die gleichen wie bei der Erforschung des älteren Volksgesanges überhaupt.

H. leitet sein Buch mit einer knapp gefaßten soziographisch-sozialgeschichtlichen Analyse des Bergwerks ein. Diese darf als vorbildlich für weitere Arbeiten zur Ständeschichte angesehen werden. Darüber hinaus ist H.'s Schrift musikgeschichtlich schätzenswert wegen seiner im ersten Teil fast vollständig gebotenen Mitteilung der über Singen, Spielen und Tanzen des Bergmanns berichtenden Quellen und Bilder sowie einer Zusammenstellung der Überlieferung an Bergmannsmusik (S. 35—58), der Sichtung des Quellenwerts und des Inhalts der erhaltenen Drucke und Aufzeichnungen seit etwa 1530. Hierzu dürfte sich kaum noch neues Material von Belang finden lassen, so daß man insonderheit über den bis 1800 hervortretenden Schwerpunkt der Überlieferung im sächsisch-böhmischen Erzgebirge bestens informiert wird. Nach 1800 verlagert sich die Dichte der Sammlungen mehr und mehr an die Ruhr, wozu außerdem saarländische, steiermärkische, oberschlesische und wenige andere Aufzeichnungen und Liederbücher kommen. Dieser das Material vorstellenden Einführung schließt sich S. 58—74 eine Geschichte des deutschen Bergmannsliedes an, in der H., stets im Gesamtzusammenhang des Bergwerks und seiner Geselligkeit gesehen, das schichthafte Gefüge des sich im Laufe von 4 Jahrhunderten inhaltlich erheblich wandelnden Bestandes und das hier besondere Verhältnis von Kunst- und Volkslied überzeugend herausarbeitet. Da die Vorstudien bereits vor dem Kriege begonnen worden waren, konnte zum Glück noch das gesamte ostdeutsche Liedgut mit verarbeitet werden, was besonders der musikalischen Ostforschung in ihrer augenblicklichen prekären Quellenlage zugute kommt. Die Hauptkapitel des Buches handeln über Stil, Gehalt und Entwicklung des Bergmannsliedes. In langen, das gesamte Material heranziehenden Analysen gelingt es dem Autor, tiefe Einsichten in die religiöse, geistige und soziale Situation des seit dem 16. Jahrhundert betont standesstolz auftretenden Bergmanns zu vermitteln. Sein Gesang kreist, soweit das verfolgbare ist, aus einem im wesentlichen unverändert bleibenden Lebensgefühl und, den übrigen Ständen weit voraus, vor allem um die Eigenart und Bedeutung seines Berufs. Die Bedrohtheit der Arbeit wie auch die Gewißheit des göttlichen Schutzes bilden den Kern (S. 84). H. gruppiert (S. 75 ff.) den Liedschatz nach den geistlichen und profanen Hauptthemen

und unterscheidet zwischen einer „Kernschicht“, einer Sekundärschicht und einer Randgruppe, womit er vom Text her den Entwurf zu einer umfassenderen Systematik des Ständeliedes liefert. Besonders aufschlußreich sind die Ausführungen über die auf die Gegenwart hinsteuernenden Entwicklungstendenzen des Niederganges, des Verlustes an innerem, „männerbündischem“ Halt, der Profanisierung der Arbeit und des Verlustes religiöser Substanz. Das „scharf durchkalkulierte Produktions- und Funktionsgefüge mit all seinen Zwangsläufigkeiten“ steht nach H. namentlich dem geselligen Singen seit dem 19. Jahrhundert hemmend und verdrängend im Wege, indes, der geistigen Enteignung entgegenarbeitend, mehr und mehr Kräfte von Oben falsches Pathos, unechte pseudo-religiöse Weihestimmung in „Gesinnungsliedern“ (S. 135) zu verbreiten und ein organisiertes Gemeinschaftsbewußtsein zu steuern suchen. Zweckerschöpfungen (S. 294 ff.) mit lehrhafter Tendenz füllen die neueren Gesangbücher, indes das Ständesechte mehr und mehr schwindet.

Da das Leben und die den Bergmann umgebende Wirklichkeit die Basis für H.s verständnisvolle Untersuchungen abgeben, stehen weitere, auch für die musikalische Volkskunde im allgemeinen zentrale Themen im Vordergrund, so die Frage des Angebots von geschaffenen Liedern durch Dichter, Herausgeber von Liederbüchern, Beamte, Geistliche und die Möglichkeiten der Volksläufigkeit (S. 249 ff.), das Problem, was wurzelecht ist, im Gegensatz zu dem, was pflegerisch erhalten wird, oder die in vielen Graden mögliche berufsständische Aneignung von Liedern allgemeinen Inhalts (S. 270 ff.), die Anpassung von Kunstliedern in den Bereich der eigenen Sprache, Denkformen und Modelle durch Vereinfachung, Umprägung und Umfärbung, die Herausarbeitung von Gerüststrophen, Formeln und des Grundbestandes, der verbindend und einheitlich prägend die Geschichte des Bergmannsliedes durchzieht. H. zeigt an einer Reihe namhafter Dichter, Kantoren und Beamten, mit dem rührigen und im Volke nachhaltig wirksamen Joachimsthaler Kantor Nikolaus Hermann beginnend, wie weit diese aus dem Fundus des bergmännischen Berufserlebnisses heraus für diesen Stand schufen, wie weit sie innerlich teil hatten an dessen Lebenswandel und wie weit durch diese Einzelnen eine grundmenschliche Be-

gegnung von Ober- und Grundschichten vorhanden war. Die Frage des Gewachsenen und Gemachten, die Einwirkung der Zeitstile (S. 310 ff.), die nur z. T. und in verschiedenem Ausmaß auf das Bergmannslied Einfluß übten, wird ebenfalls eingehend erörtert. Prozesse des Umsingens und Anwachsens landschaftlicher Eigentönungen und Sonderzüge werden namentlich am Beispiel des verbreitetsten Liedes „Glückauf, glückauf, der Steiger kommt“ (S. 210 bis 218) verdeutlicht, das sich in den Kernzeilen durch vier Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt. Schließlich geht H. auf die grundsätzlich wichtige Frage nach der Artung des Bergmannsliedes ein, das, zwischen Land- und Stadtlid lavierend und vorwiegend von namhaften Dichtern stammend, dennoch zum größten Teil kein „Individualgut und noch nicht Volksbesitz“ (S. 354) ist. Hier entscheidet nicht die anonyme oder namhafte Herkunft, sondern allein, wie weit ein Lied vom Grunde aus echt und auf dem Wurzelboden des Volkes und des einzelnen Standes gewachsen ist.

S. 359—577 gibt H. dankenswert, leider jedoch in alphabetischer Ordnung, eine Auslese des kennzeichnendsten und geläufigsten bergmännischen Liedgutes sowohl aus alten Quellen wie aus neuen Sammlungen. Diese Zusammenstellung bildete ein komplettes Liederbuch, wenn man es sachgemäß ordnen würde. Zu wünschen wäre außerdem, daß in der Melodie S. 467 durch Mensurstriche sinnvolle Gestalten herausgestellt worden wären und S. 511 der vollständige Männerchorsatz mitgeteilt wäre, da diese Melodie auf den Zusammenklang mehrerer Stimmen hin angelegt ist. S. 477 f. würde man besser $\frac{3}{4}$ -Takt notieren und S. 404 die b-Vorzeichnung ergänzen. Der Wert dieses Buches wird noch dadurch erhöht, daß erstmals die, wenn auch nur noch in Resten, erhaltenen Bergmannsmärsche und -tänze (S. 559 ff.) zusammengestellt sind. S. 581—731 folgt ein Gesamtverzeichnis des Liedschatzes mit Angabe sämtlicher Abdrucke und handschriftlichen Notierungen nebst einer Aufstellung der Lieder nach Sachgruppen, einem alphabetischen Register der Dichter und einer nahezu vollständigen Bibliographie. An allem zeigt sich der große, geduldige Fleiß des auf diesem Gebiete spezialisierten Autors.

Musikwissenschaftlich harret das Buch noch der Auswertung und Vertiefung. Zwar ist das Bergmannslied textlich eigentümlicher

und stilistisch einheitlicher als melodisch, dennoch würde es sich verlohnen, etwa den vielen Tonangaben nachzugehen, aus denen etwas über die Volksläufigkeit einzelner Melodien in bestimmten Zeitabschnitten und insbesondere unter Bergleuten geschlossen werden könnte. Da, wo man eigens Melodien schuf, wurden überwiegend Typen und Stile aus anderen Bereichen des Liedes übernommen, womit Beziehungen auftauchen, die textlich weniger klar in Erscheinung treten; so gehört die Melodie S. 392 aus dem böhmischen Erzgebirge einem frühzeitlichen, aus zwei Langzeilen bestehenden Typus an, der „Bergwalzer“ S. 395 zeigt Einschläge bajuvarischer Jodlermelodik des 19. Jahrhunderts und damit einen Einwirkungsbereich, dem man hier textlich nicht begegnet, die Weise S. 422 zeigt die Merkmale des allgemeinen Männerchorliedes, diejenige auf S. 470 weist deutlich auf den Bänkelsang hin, S. 492 auf das empfindsame Liebeslied des späten 18. Jahrhunderts u. a. Zu klären bleibt, wie weit gewisse fanfarenartige Rufformeln im Bergmannslied besonders verbreitet sind, oder wie weit etwa das Standespreislied in seiner liedhaft-verbürgerlichten Form mit dem älteren heldischen Preislied in genetischem Zusammenhang steht. Auffällig nach den beigegebenen Abbildungen ist auch die Zusammensetzung der instrumentalen Musiziergruppen und Kapellen im 17. und 18. Jahrhundert sowie die Art ihrer Instrumente. Die stoffliche Ausweitung auf Europa und die Zeit schriftloser Tradition sowie die vielfältigen Fragenkomplexe der vergleichenden Melodienforschung vermöchten zudem das von H. vornehmlich literarisch und sozialgeschichtlich Erarbeitete in größerem Ausmaße für die Liedforschung und Volkskunde fruchtbar zu machen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Arno Schönstedt: Alte westfälische Orgeln. Heft Nr. 5 der Schriftenreihe der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Rufer-Verlag, Gütersloh. 52 S., 11 Abbildungen.

Der Verf. beschreibt hier sechs Orgeln aus dem westfälischen Gebiet. Es handelt sich dabei um kleinere Werke, die mehr oder weniger in Verfall gerieten und wovon dann der Prospekt noch das am besten erhaltene Stück war, während das Innere durch den Verfall fast unbrauchbar war oder durch spätere Um- bzw. Ergänzungsbauten eine

Dispositionsänderung erfuhr. Die Werke genügen in ihrer Größe auch nicht mehr den gestellten Anforderungen, weshalb eine Erweiterung notwendig wurde. Somit sind lediglich nur noch die Prospekte dieser Orgeln erhalten, teilweise noch mit den in standgesetzten alten Pfeifen, während das eigentliche Werk eine völlige Neugestaltung erfuhr. Man kann hier wohl nicht mehr gut von alten, restaurierten Orgeln sprechen, sondern es handelt sich um Werke, die unter Verwendung des Prospektes und weniger alter Teile neu gestaltet wurden. Dabei ist es auch abwegig, von einer Erweiterung im Sinne der alten Meister zu sprechen. In keinem Falle handelt es sich um das ursprüngliche Werk. Somit ist also nur eine Beschreibung von Orgelbauten gegeben, die, unter Verwendung vorhandener Teile, eine völlig neue Gestalt erhielten. Anhand einer Beschreibung ist es nicht gut möglich, den Klang der Werke zu beurteilen. Erfreulich wäre es, wenn das in Ostönnen stehende Orgelwerk eine echte Restauration erfahren würde. In diesem Falle könnte dann von einem originalen alten Orgelwerk gesprochen werden.

Thekla Schneider, Berlin

Heinz Tiessen: Musik der Natur. Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges. Atlantis-Verlag, o. J. (1953). 107 S.

„Musik der Natur“, nicht „die“, sondern eine unter vielen, aber eine besonders ausgeprägte, ist hier Gegenstand einer Untersuchung, die als Frucht längerer Beobachtungen die Arbeiten von B. Hoffmann, George u. a. erweitert. Es ist das Besondere des schön ausgestatteten Büchleins, daß hier ein angesehener Komponist die Amsel als die Komponistin unter den Singvögeln herausstellt. Die bisherige einschlägige Literatur, die vom Verf. mit aller Gründlichkeit und vorsichtiger Stellungnahme herangezogen wird, brachte diese Voraussetzungen nicht im gleichen Maße mit; denn das „Abhören des Amselgesanges erfordert die Feinhörigkeit eines Ohrs, das mit den Tonbeziehungen der neuen Musik umzugehen gewohnt ist“. Damit wird zugleich die Aktualität des Themas deutlich: der an eine „romantische Umwelt gebundene virtuose Klangzauber“ der Nachtigall erfährt vom Standpunkt sachlicher Substanzprüfung her eine kühlere Bewertung zugunsten des er-

findungsreichen, vom Milieu weniger abhängigen, gleichsam mehr objektiven Amselgesanges.

Die Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft (bes. die Tonhöhenangabe in Cents), die die Gefahr vorschneller Angleichung des Gehörten an unser übliches Tonssystem am besten ausschalten, vor allem die phonographischen Möglichkeiten, sind benutzt nicht angewendet; denn „es gehört schon besonderes Glück dazu, wirklich ‚Autoren von Rang‘ vor das Mikrophon zu bekommen“, — kurz, nicht die quantitativ sammelnde, sondern die qualitativ wertende Methode ist die Grundlage (ähnlich wie Brahms die Volkslied-Sammelmethode Erks verwarf). „Auswahlklasse“ heißt darum bezeichnenderweise das 6. (letzte) Kapitel, gemessen nach menschlichem Maßstab, aber auch erfüllt von der Ehrfurcht des Selbstschaffenden gegenüber den Leistungen der kleinen schwarzen Sänger aus der nicht-menschlichen Naturwelt.

Mit diesen Einbeziehungen einer „Melodik und Harmonik außerhalb des Menschenwerks“, deren Existenz Hanslick noch bestritt, gehört Tiessen der heute immer mehr zunehmenden Geistesströmung an, die all-gemeingültige Natur und Menschenwelt verbindende Urgesetze sieht oder ahnt, eine Richtung, in der vor allem Hans Kayser ein Vorkämpfer ist. Daß der Verf. dabei auf die gemeinsame Unbewußtheit im kompositorischen Einfall bei Mensch und Vogel hinweist, hilft diese Brücke schlagen. Aber auch Grenzen werden anerkannt: „Unsere menschliche Musiklogik durchdringt nicht das Gesamtbild des Amselgesanges“, heißt es ausdrücklich. Von kurzen, viertönigen Floskeln über die Hauptgruppe zweitaktiger, doppelt akzentuierter Motive bis zu Melodien von 20 Tönen reichen des Verf. Aufzeichnungen; über die wohlausgeprägten kleinen Gebilde hinaus ist aber „größerer Gesamtbogen, ein formaler Bauplan nicht festzustellen“. Gerade das kennzeichnet die Zwiespältigkeit der vorliegenden Problematik, die nun einmal mit der Unergründlichkeit der Tierpsychologie überhaupt verknüpft ist. Darüber hinaus bietet das Buch mit seinen vielen Aufzeichnungen erstaunlicher Amselmelodien, auch etwa mit der Feststellung, daß dieselbe Amsel dasselbe Motiv drei Jahre lang mit gleichem Anfangston sang, eine Fülle des Interessanten.

Fritz Feldmann, Hamburg

Richard Wagner. Leben und Schaffen. Eine Zeittafel. Bearbeitet von Otto Strobel. Verlag der Festspielleitung Bayreuth. 1952.

Diese Zeittafel, von Archivar des Hauses Wahnfried, O. Strobel, zusammengestellt, ersetzt in der Fülle ihrer Daten und insbesondere in ihrer Zuverlässigkeit manche weitschweifige Biographie! Die Tafel ist dreispaltig angelegt: Spalte 1 bringt Wagners Leben und Wirken, und zwar in sehr eingehender Darstellung. Wir lesen: 1851. 22. Febr. Wagners Papagei Papo stirbt: „unermesslich traurige Stimmung“ darüber. — 1849. 30. April: . . . Dresdener Mai-Aufstand, an dem Wagner — wenn auch nicht mit der Waffe, so doch in Wort und Tat — leidenschaftlichen Anteil nimmt. (Die Versicherung: „wenn auch nicht mit der Waffe“ ist immerhin beruhigend!) Minna kommt nicht sehr gut weg: Minna erbricht (7. April) einen Brief Wagners an Mathilde Wesendonck und „gibt dadurch den ersten Anstoß zur Katastrophe auf dem Grünen Hügel“. Es ist zwar entschieden unklug von der Gattin, Briefe des Mannes an andere Frauen zu lesen — aber daß sie dadurch die Schuldige wird, das dürfte doch nicht ganz billig sein! Man kann auch in kurzen, sachlich richtigen Notizen Partei nehmen, immer zugunsten des Helden: das ist hier geschehen! Weniger bedeutungsvoll erscheint dagegen der Inhalt der Spalte 3 „Zeitgenössisches aus Kultur und Geschichte“, die der Bearbeiter laut Vorwort großenteils den „Tabellen zur Musikgeschichte“ von Arnold Schering „verdankt“.

Es ist zwar kulturgeschichtlich richtig, daß zur Zeit der Hochzeit von Wagners Mutter mit Geyer die „erste brauchbare Lokomotive“ gebaut wird, oder daß 1838 zur Zeit der Komposition des Gedichtes „Der Tannenbaum“ die Daguerrotypie erfunden wurde — aber statt solcher und ähnlicher Daten hätte man gerne mehr Daten, die mit Wagners geistiger Entwicklung, mit seinen Eindrücken und Einflüssen auf ihn zu tun haben. In der jetzigen Form bringt die Spalte 3 zufällige Synchronismen aus Politik und Kultur. Hier müßte die zweite Auflage Vertiefung schaffen. Hans Engel, Marburg

Journal of the International Folk Music Council, Volume 5, 1953. Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd., III, 96 S., ein Bl. Abb.

Das zum fünften Male erschienene Jahrbuch des International Folk Music Council ist

weiterhin nach dem Kriege das einzige Organ, welches international Beiträge und Mitteilungen aus dem Gebiete der Volksmusik und ihrer Erforschung enthält. Diese Seite macht es auch namentlich wegen des umfangreichen Besprechungsteiles, der jährlich einen Überblick über Publikationen aus allen Erdteilen vermittelt, überaus schätzenswert. Was es, von wenigen Einzelbeiträgen abgesehen, meist jedoch nicht bietet, sind im strengen Sinne wissenschaftliche Abhandlungen.

Das Journal für 1953 gibt vorzugsweise eine Übersicht über eine vom 14. bis 19. Juli 1952 im Cecil Sharp House in London abgehaltene Konferenz. Für die Anliegen und Aufgaben des Council charakteristisch sind die Anschauungen seines Präsidenten R. V. Williams, welche dieser in einer kurzen „address“ niedergelegt hat. Daraus geht hervor, daß es ihm und dem Ganzen darauf ankommt, „to enjoy folk songs and not to quarrel about them“ (S. 8). Vornehmliches Ziel ist praktische Volksmusik-„pflege“, der die Wissenschaft so weit als notwendig helfend und stützend beistehen soll. Es geht weniger um tiefere Besinnung als um ein liebhabermäßiges Sich-Freuen an den Gütern des Volkes. Zwar wird die Wissenschaft auch berührt, ein echtes Eindringen in deren Bereich gelingt jedoch nur wenigen Mitarbeitern des Rates. Von diesem Mangel zeugt weitgehend auch der „General Report“ (S. 9—35), der in extenso die mehrtägigen Diskussionen der Konferenz über den Begriff Volkslied, die Funktion der Volksmusik im heutigen Leben, Fragen der Musikerziehung und Programmgestaltung des Rundfunks enthält. Im Laufe der Verhandlungen zeigten sich selbst bei Erörterungen über grundsätzliche und aktuelle Fragen (wie z. B. der Bedeutung des Volksliedes in der Schule) an mehreren Stellen erhebliche Schwierigkeiten, die heute mehr und mehr bei Begegnungen abendländischer Denkformen und Vorstellungen mit dem nunmehr auch außerhalb Europas überall sich ausbreitenden historistischen Nationalismus auftauchen.

Hervorgehoben zu werden verdienen drei aufschlußreiche Beiträge, in denen über ernste Gegenwartsfragen auf afrikanischem und asiatischem Boden berichtet wird. In jedem wird die das genuin Eigene unterhöhle und überschwemmende „infection“ westeuropäischer Großstadtmusik behandelt.

A. M. Jones zeigt die verheerende Wirkung der „Makwaya“ auf die „Folk Music in Africa“ (S. 36 ff.); A. Baké weist auf den „Impact of Western Music on the Indian musical System“ hin (S. 57 ff.); G. Masu skizziert „The Place of Folk Music in the Cultural Life of the present Day in Japan“ (S. 64 f.). In all diesen Ländern wird das Einheimische, Gewachsene verdrängt in die stadtfernen ländlichen Gegenden. Das bedeutet einen weit über Europa hinaus um sich greifenden Verkümmierungsprozeß vieler Volksmusikulturen, wenn diese nicht wenigstens mit Teilmomenten eine Symbiose mit dem über Rundfunk, Kolonialtruppen und schulische Erziehung Importierten eingehen. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Henry George Farmer: *Oriental Studies: Mainly Musical*. London 1953. Hinrichsen Edition Ltd. 68 S.

H. G. Farmer, der Autor von „*A History of Arabian Music to XIIIth century*“ (London 1929) und anderer bekannter Schriften über arabische Musik, stellt in den „Studien“ eine Anzahl seiner bereits früher erschienenen musikwissenschaftlichen Aufsätze zusammen, die meistens in Zeitschriften abgedruckt wurden, die dem Musikwissenschaftler nicht ohne weiteres zugänglich sind. Deshalb erscheint eine nochmalige Veröffentlichung gerechtfertigt.

Mit dem Beitrag „*What is Arabian Music*“ gibt F. einen kurzen Überblick über die Hauptmerkmale arabischer Musik, der man nur gerecht werden kann, wenn man unvoreingenommen an die Musik selbst herangeht und sie aus ihrem Wesen und ihren Elementen zu verstehen versucht. Ihre Eigenart zeigt sich in der Vielzahl ihrer „Modi“ gegenüber unserer Dur- und Mollskala, ihrem Tonsystem, das nichttemperiert ist und sich aus Vierteltönen zusammensetzt, im Aufbau ihrer komplizierten Rhythmik, im Fehlen einer Mehrstimmigkeit, in ihrer auf bestimmten Motiven basierenden Melodik (Melodietypen), die erst in der improvisatorischen ornamentalen Umspielung ihren spezifischen Charakter gewinnt und in der Vorliebe für instrumentales Solospiel.

Im Victoria und Albert-Museum von South Kensington befindet sich eine wenig bekannte mesopotamische Bronzeschale aus dem 13. Jahrhundert n. Chr., die in kunstvoller Silbereinlegearbeit arabische Musikinstrumente zeigt. In „*Arabian Musical Instruments on a Thirteenth Century Bronze*

Bowl" bringt der Verf. Abbildungen und Beschreibungen derselben. Es sind *Ud* (fünfsaitige Kurzhalslaute mit birnförmigem Schallkörper), *Duff* (Tamburin), *Qussaba* oder *Nay* (seitlich gehaltene mundstücklose endgeblasene Langflöte mit 6 Fingerlöchern), *Zamr* (Rohrpfife mit zylindrischer Bohrung, wahrscheinlich Klarinettenart), *Nuzha* (verbessertes vertikal gehaltenes Psalterium, das Ende des 13. Jahrhunderts erstmals erwähnt wird), *Kamangah* (Spießgeige mit langem Hals und $\frac{3}{4}$ -kugeligem Schallkasten, mit 2 oder 3 Saiten, Fuß aus Eisen, mit Bogen gestrichen), *Čank* (vertikale Winkelharfe mit 15–35 Saiten, mit Stimmwirbeln) und *Kuba* (viereckige Rahmentrommel mit eingeschnürten Saiten).

In „*Turkish Musical Instruments in the Fifteenth Century*“ berichtigt der Verf. einige Übersetzungsfehler, die sich in d'Erlanders „*La Musique Arabe*“ (Bd. IV, 1939) bei Benutzung einer türkischen Quelle aus dem 15. Jahrh. (Abhandlung von Al-Ladhiqi) eingeschlichen haben. F. gibt eine Aufstellung der türkischen Instrumente des ausgehenden 15. Jahrh. mit ihren arabischen Namen. Eine Beschreibung derselben befindet sich in anderen Schriften des Verf. Die Bedeutung ethnologischer Forschung für die Musikwissenschaft entwickelt F. in „*The Importance of Ethnological Studies*“ an einigen Beispielen. Die eigenartige, nach innen geschweifte Form des Gitarrenkorpus muß auf andere Weise entstanden sein als beispielsweise bei den Streichinstrumenten, denn die typische Gitarrenform taucht bereits auf hethitischen Reliefs um 1000 v. Chr. auf, also lange bevor der Streichbogen in Gebrauch kam. F. erblickt den Ursprung dieser Instrumentenform in der Verwendung doppelkugelförmiger Kürbisse. Halbiert und mit Fell überzogen, entsteht ein Musikinstrument, das bereits die charakteristische Gitarrenform besitzt. — Die Nubier reißen ihre Leier mittels eines Plektrums in der rechten Hand an, während die fächerförmig gespreizten Finger der Linken nach Bedarf bestimmte Saiten abdämpfen. In dieser Praxis glaubt F. einen Hinweis auf die Spielmethode der Griechen und vielleicht sogar der Babylonier und Assyrer zu finden. (Man vergl. dazu jedoch die abweichende Ansicht bei O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, S. 116ff.). — Durch Vergleiche mit heutigen palästinensischen und afrikanischen Instrumenten deutet der Verf. das hebrä-

ische Instrument „*nebel*“ als Langhalslaute und „*nebel'asor*“ als Harfe.

„*Early References to Music in the Western Sudan*“. In der musikwissenschaftlichen Literatur sind Zeugnisse arabischer Schriftsteller über die Musik der Negerstämme im wesentlichen erst vom 17. Jahrh. ab berücksichtigt worden. Die Untersuchung von Schriftdenkmälern der früheren Jahrhunderte zeigt aber, daß im westlichen Sudan schon in alter Zeit eine hochentwickelte Musikkultur bestanden haben muß. Bereits im 11. Jahrh. werden Tamburin (*duff*) und Trommel (*tabl*, *dabdaba*, *daba*, *tabl al-sultana*, *gabtanda*) erwähnt. Zwischen dem 12. und 16. Jahrh. erscheinen noch Langhalslaute (*gunbri*, *gunibri*), Schnabelflöte (*yara*), Oboe (*mizmar*, *surmay*, *ghaita*), Klarinette (*zamr*, *zammara*), Trompete (*kakaki*, *nafir*), Horn (*buq*, *buq al-kabir*, *abu qurun*, *futurifa*). Ein anderes, nicht benanntes Instrument, das aus Rohr und Kürbis hergestellt war, glaubt F. als Xylophon bestimmen zu können. Diese Instrumente wurden an den Königshöfen gespielt und fanden auch in die Volksmusik Eingang. Eigenartigerweise fehlen Zeugnisse über Harfe, Psalter, Glocken und Klappern völlig. Ebenso wird das *Rebáb* noch nicht erwähnt, obwohl uns das Instrument in der Musik der marokkanischen Gouverneure des westlichen Sudan im 17. und 18. Jahrhundert häufig begegnet. Zum Schluß zeigt der Verf. an einigen Beispielen, wie über den westlichen Sudan arabische Ausdrücke und Instrumente den Weg zu den afrikanischen Stämmen gefunden haben und von dort über den Sklavenmarkt bis nach Amerika gekommen sind.

„*The Musical Instruments of the Sumerians and Assyrians*“. Der Verf. bespricht hier F. W. Galpins „*The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians*“ (Cambridge 1937) und berichtet das Buch in einigen Punkten. So möchte er den Ausdruck „*dancing sticks*“ (Tanzklappern) durch „*rhythmic wands*“ ersetzt haben. Er glaubt ferner, daß sich die sumerische Bezeichnung „*balag*“ nicht nur auf die Trommel, sondern auch auf die Harfe bezieht, und daß die Bechertrommel „*lilis*“ weder der arabischen „*darabukka*“ noch der persischen „*dunbak*“ entspricht. Er erblickt auch in dem auf einem Rollsiegel des Louvre aus akkadischer Periode abgebildeten Kultgerät (Galpin Taf. II, Nr. 3), das die Form der *Balag* besitzt, eine wirkliche Trommel. Hier scheint sich der Verf.

aber zu irren., denn auf dem betreffenden Gegenstand sind deutlich Opfergaben zu erkennen, die den Gebrauch des Kultgerätes als Opferständer wahrscheinlicher machen. Zu den bis jetzt bekannten frühen Beispielen griechischer Langhalslauten, der Abbildung auf der Musenbasis von Mantinea und den beiden Terrakotten aus Tanagra und Myrina, bringt F. in seinem Aufsatz „*An Early Greek Pandore*“ einen weitem Beleg: Es handelt sich um eine Mosaikdarstellung, die bei den Ausgrabungen des byzantinischen Kaiserpalastes zu Istanbul in den Jahren 1935—1938 gefunden wurde und die einen sitzenden Musiker zeigt, der eine dreisaitige Pandora spielt.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Hans Joachim Moser: Lebensvolle Musikerziehung. Gedanken zu einer Schicksalsfrage der abendländischen Musik. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien. 160 S.

Was Moser hier auf 160 Seiten zusammenfaßt, ist eine klar profilierte *Confessio* seiner Anschauungen zur Musikerziehung der Gegenwart. Sie könnten einer Autobiographie des Forschers entnommen sein. Der Verf. betont ausdrücklich, daß sein neues Opus mehr aphoristischen als systematischen Charakter trage.

Gerade diese Eigenschaft macht das Buch zu einem Unicum, das die einschlägige Literatur in der Lebendigkeit seiner Diktion und der Fülle der Anregungen überragt. Es stellt weder ein Kompendium der Erziehung noch eine systematische Zusammenfassung des heutigen Standes der Musikpädagogik dar. Doch gibt es kaum eine Frage, zu der M. nicht in überzeugender, oft leidenschaftlicher Weise das Wort ergreift. Seine vielseitige Praxis und sein wechselvoller Lebensweg durch die verschiedensten Zweige des Musikerzieherberufs lassen ihn wie keinen zweiten dazu berufen erscheinen, hier Gültiges auszusagen. Auch dort, wo er ins Plaudern gerät, wird man ihm gern folgen; künftigen Doktoranden wird das Buch eine Fülle von Einzeläußerungen bekannter Forscher, Musiker und Erzieher vermitteln, wie sie sich wohl kaum sonst finden lassen. Wenn wir M. auch nicht in allen Teilen Gefolgschaft zu leisten vermögen, so etwa in der Frage des Akkordeons und Bandoneons (S. 80/81), so ist die Darstellung der einzelnen Teilgebiete: Kindergarten und Schule, Einzel- und Gruppenunterricht, Chorwesen hier,

Konservatorium und Musikhochschule, Ausbildung der Kirchen- und Schulmusiker, Universitätsseminar für Musikwissenschaft da so umfassend und in allem so konzentriert und aus eigener persönlicher Erfahrung und kritischer Schau gestaltet, daß vom Universitätslehrer bis zum jüngsten Semester niemand ohne Gewinn eine solche „*Confessio paedagogica*“ aus der Hand legen wird. Das Buch bedeutet für den Musikwissenschaftler noch mehr: eine Fülle authentischer Äußerungen zu wichtigen Fragen der Wissenschaft und Erziehung wird hier der Welt geboten; allein um der wichtigen Äußerungen willen, die uns M. von Abert, Schünemann, Kretzschmar, Thiel, Willy Heß und anderen mitteilt, wird die vorliegende Schrift zu einem Quellenwerk von Rang.

Nicht zuletzt verdient die Schrift das Interesse der Musikwissenschaft durch das bedeutsame Einleitungskapitel „*Musik und Erziehung ehemals und künftig*“, das sich unter dem Leitwort „*Cadente musica cadit res publica*“ ebenso an die Öffentlichkeit wie an die Kunst wendet. Ein Namensverzeichnis und Sachregister macht die Schrift zu einem brauchbaren Nachschlagewerk in allen Einzelfragen. Felix Oberborbeck, Vechta

Hans Merzmann: Musikhören. Hans F. Menck Verlag, Frankfurt/Main. 1952.

Das Buch „*hat nur ein Ziel: das Erlebnis des Hörens von Musik zu klären und zu unterbauen . . . In der Ordnung der Kunstwerke liegt ein Aufbau, der mit dem Volkslied beginnt, an mehreren Stellen wieder auf dieses musikalische Urerlebnis zurückgeht und in die großen Formen der Instrumentalmusik, zuletzt in die Oper und die Programmmusik mündet . . . Auch diese Ordnung gehört zur Entwicklung des Hörens . . . Sie geht von der Überzeugung aus, daß auch dem willigen Hörer gerade die Unordnung seiner Eindrücke das Verstehen von Musik und das Verhältnis zu ihr in Frage stellt . . . Und nichts scheint mir wichtiger, als die Feststellung, daß dieser Weg von seinen Anfängen an nur durch den Glauben an das Irrationale, völlig Unfaßbare des Kunstwerks getragen wird. Aber der innere Gehalt eines Gedichtes offenbart sich uns erst, wenn wir seine Sprache verstehen.*“ In diesen Sätzen der Einleitung von Merzmanns Buch ist eine Grundhaltung deutlich ausgesprochen: fest steht das Irrationale im Kunstwerk; es gilt aber, so weit wie möglich einen rationalen Weg zu verfolgen, der

unabhängig von subjektiven Bildern und Anschauungen die Möglichkeit vermittelt, „die Spannungen in sich aufzubringen, welche das Kunstwerk trägt“. Damit ist auch der Standpunkt des Buches festgelegt: es hat ein pädagogisches Ziel und muß deshalb einen pädagogischen Weg verfolgen. Alle zur Darstellung notwendigen Begriffe werden an den besprochenen Werken gewonnen und entwickelt. Es handelt sich daher bei solchen Begriffen nicht um terminologische Festsetzungen mit allgemein musikwissenschaftlicher Absicht, sondern um das notwendige und auch genügende Rüstzeug, den Lehrgang des Buches mitzumachen und selbständig zu erweitern.

Das Buch ist ein unteilbares Ganzes; und es wäre nicht sinnvoll, bei Einzelheiten eine andere Meinung zu äußern. In sehr gepflegter und eindringlicher Sprache verfolgt es unverrückbar sein Ziel. In erzieherischem Sinne ist es zunächst für den Musikliebhaber und Studierenden gedacht, denen es den Weg zu den Kunstwerken, auch denen der neuen Musik, weisen will. Es verlangt und erfordert eindringliche Mitarbeit, auch im Abhören der in großem Umfange mitgeteilten Beispiele. Für den willigen Leser und Hörer wird es ein genußreiches und lehrreiches Arbeiten sein.

Aber auch der Kenner sieht bei der Lektüre des Buches vieles von einer neuen Seite und in neuer Beleuchtung. Er sieht gewisse Einseitigkeiten, die übrigens M. selbst manchmal herausstellt. Er wird auch gegenteiliger Ansicht sein, was durchaus zu erhöhter Anteilnahme führen kann. Er wird die Klarheit und Tiefe mancher Erläuterungen besser durchschauen als der Anfänger. Ich nenne etwa die Besprechung des fünften Präludiums in d-moll von J. S. Bach (S. 144 ff.); der F-dur-Sonate (KV 332) von Mozart (S. 193 ff.); die kluge Einführung des Begriffes „Spiegelung“ als Ersatz für die „ästhetischen Scheingefühle“ (S. 212); die Schilderung von Händels Opernrezitativ (S. 235); die Analyse des Anfangs von Mozarts Ouvertüre zu *Don Giovanni*, wo durch eine kleine Änderung die Wirkung aufs klarste verdeutlicht wird (S. 267); den Vergleich der beiden Fassungen von Hindemiths „*Marienleben*“ (S. 303 f.); die Erläuterung zum Anfang von Mozarts C-dur-Sonate (S. 274). Unterscheidungen wie die der evolutionistischen, antithetischen und zentralen Sonatenform wären eindringlicher Untersuchungen wert.

Die Reihe ließe sich vermehren, und andern Lesern werden andere Gedanken aufsteigen. M. betont in der Einleitung, daß „dieses Buch ohne Bindung an die wissenschaftliche oder volkstümliche ästhetische Literatur entstanden“ sei. Das ist sicher richtig; die gesamten Entwicklungen und Begriffsbildungen sind selbständig. Und doch wäre es meines Erachtens auch für den Leser vorteilhaft, ihn durch Bemerkungen auf die Literatur hinzuweisen. Sei es, um die Fortsetzung der Studien an anderer Stelle zu ermöglichen; sei es, um hin und wieder auch auf gegensätzliche Anschauungen zu verweisen. Das hat mit Inhalt und Form dieses bedeutungsvollen Buches nichts zu tun; es ermöglicht aber dem Leser einen einfacheren und besseren Fortbau auf den Grundlagen, die er mit dem Studium des Buches gelegt hat.

Paul Mies, Köln

Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to practical Music. Edited by R. Alec Harman. With a foreword by Thurston Dart. 1952. J. M. Dent & sons. London. 326 S.

Thomas Morleys berühmte und viel zitierte Anleitung zum praktischen Musizieren, die Gesangslehre, Moduslehre, Harmonielehre (Diskantieren), Kontrapunkt und Kompositionslehre im Sinne der vokalen Tradition des 16. Jh. in sich vereinigt, ist nach dem Erstdruck von 1597 nur dreimal (1608, 1771, 1937) in gewaltigen Zeitabständen neu aufgelegt worden. Von diesen Neudrucken kann sich Randalls Übertragung von 1771 heute bereits mit dem Erstdruck als bibliophile Seltenheit messen. Erst der von Fellowes unternommene und eingeleitete Faksimile-Neudruck (Shakespeare Association, 1937) machte das Werk wieder weiten Kreisen zugänglich. Auch diese Ausgabe (deren Lesbarkeit durch die sehr verkleinerte Wiedergabe der Druckseite des Originals von 1597 erschwert wird) ist längst vergriffen. Erst die vorliegende kritische Neuausgabe ermöglicht die Benützung von Morleys Buch im Sinne moderner wissenschaftlicher Ansprüche. Der in Dialogform gehaltene Originaltext wurde moderner englischer Orthographie und Interpunktion angeglichen, wodurch die allgemeine Verständlichkeit ungemein erhöht wird. Alle Musikbeispiele wurden in moderne Notation übertragen und — wo nötig — mit Taktstrichen versehen. Doch sorgen zahlreiche Faksimile-Reproduktionen von Beispielen dafür, daß die stilistische Atmos-

phäre des Originals erhalten bleibt. In einer großen Anzahl von Anmerkungen hat der Hrsg. einen laufenden stilgeschichtlichen und musikhistorischen Kommentar beige-steuert, der an bibliographischer Zuverlässigkeit und philologischer Akribie mit E. Bernoullis ähnlich angelegtem Neudruck von M. Praetorius' „*Syntagma Musicum III*“ 1619 (1916) wetteifern kann. Die Neuausgabe bemüht sich auch, Druckfehler des Originals zu verbessern. Eine Motette und vier Madrigale und Kanzonetten sind aus Gründen der Druckverbilligung ausgelassen worden. (Sie sind aber in separaten Neudrucken leicht zugänglich). Auch die Kapitelanordnung ist leicht verändert worden — durchaus zugunsten besserer Benützbarkeit des Buches. Doch ist die kapitelweise Anordnung des Originaldrucks aus einer vergleichenden Tabelle (a. a. O. XXVII) leicht zu erkennen. Harmans ausgezeichnete Arbeit wurde durch R. T. Dart unterstützt, der als besonderer Kenner der Epoche Morleys ein brillant geschriebenes Vorwort beisteuert, das die überragende Gestalt Morleys im künstlerischen und kulturellen Kraftfeld der englischen Hochrenaissance begreifen lehrt. Mit Recht spricht Dart (p. XXIV) von der Einwirkung Morleys auf deutsche Musiker, angefangen bei M. Praetorius. Er ist der Meinung (die sich mit der Auffassung von J. G. Walthers Lexikon von 1732 deckt), Caspar Trosts d. Ä. deutsche Übersetzung von Morleys Werk sei Manuskript geblieben. Im Gegensatz hiezu jedoch erwähnt H. J. Moser (Musiklexikon, 1935) einen Druck: Halberstadt 1673 und Riemann-Einstein (Lexikon 1929) identifizieren Trosts Übersetzung mit einer Folio-Ausgabe der *Musica practica*. Es wäre für die englische Forschung gewiß wichtig, wenn dieser offenbar strittige Punkt einer frühen deutschen Ausgabe Morleys bibliographisch geklärt werden könnte. Die vorbildlich gedruckte und mit zahlreichen Faksimile-Reproduktionen reich geschmückte Neuausgabe gehört zweifellos zu Englands gelungensten musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen der Nachkriegsjahre und verdient weiteste Verbreitung. Hans F. Redlich, Letchworth

Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*. op. IX. London 1751. Faksimile-Ausgabe, hrsg. von David D. Boyden. Oxford University Press, London.

Geminianis Schulwerk „*The Art of Playing on the Violin*“ ist eine der frühesten Violinschulen und damit einer der Hauptzeugen für Geigentechnik und geigerische Aufführungspraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei weitem nicht so umfassend wie Leopold Mozarts „*Versuch einer gründlichen Violinschule*“ von 1756, bringt es doch auf knappem Raum alles, was der damalige Geiger an Unterweisung brauchte bis hin zu Doppelgriff- und Akkordspiel einschließlich der Vortrags- und Verzierungspraxis, d. h. alles, was uns heute für den Vortrag von Musik der Zeit wissenswert ist, und gerade in der Klarheit des Ausdrucks und der Übersichtlichkeit des Aufbaus sowie in der großen Zahl der ausgeführten Beispiele, die der Forscher aus den „*Rules for playing in a true taste*“ op. VIII unschwer vermehren kann, ist Geminianis Violinschule heute eine leicht verständliche und aufschlußreiche Quelle für die italienische Geigenkunst seiner Zeit. Ist Leopold Mozart in allen Dingen der Geigentechnik (Geigenhaltung, Fingersatz, Lagenwechsel, Bogenhaltung) der Fortschrittlichere, der dem heutigen Gebrauch bereits wesentlich näher steht, so spiegeln sich in Geminianis prägnanter Ausdrucksweise alle Fragen der Ästhetik des Violinspiels in seltener Klarheit. Besonders interessant sind die Anweisungen über die Verzierungen, die Stricharten und das Vibrato. — Die Bedeutung des Werks für seine Zeit zeigt sich in der Zahl der Übersetzungen (französisch ca. 1752, deutsch in Wien nach 1785, eine gekürzte amerikanische Ausgabe 1769) und an der Zahl der Plagiate zu Lebzeiten und nach dem Tode des Autors, die z. T. unter seinem Namen herausgebracht wurden. Doch erstreckte sich Geminianis Einfluß nicht nur auf Italien, das Land seiner Geburt, und England, das Land seines jahrzehntelangen Wirkens, sowie auf Frankreich, wo er sich ebenfalls mehrere Jahre aufhielt. — Leopold Mozart z. B. nahm den sogenannten Geminiani-Griff lange vor Erscheinen der Wiener Übersetzung in die 2. Auflage seiner eigenen Violinschule auf, muß Geminianis Werk also gekannt und geschätzt haben. Da dieses wichtige Werk nur in wenigen Exemplaren erhalten ist, war ein Neudruck durchaus ein Bedürfnis, dem die vorliegende Faksimile-Ausgabe bestens gerecht wird. Das Original von 1751 ist getreu wiedergegeben, dazu das Titelkupfer der Pariser Ausgabe, das einen Geiger (Geminiani selbst?) in der

von G. gelehrten Haltung zeigt. In einer ausführlichen Einleitung berichtet der Hrsg. aus gründlicher Kenntnis der Materie heraus über die Bedeutung des Werks und seine Stellung innerhalb der Violinpädagogik seiner Zeit, über seine vermutliche Entstehung und über die Authentizität sonstiger Geminiani zugeschriebener, anonymer bzw. unter seinem Namen veröffentlichter Violinschulen. Ein wichtiges Quellenwerk zur Aufführungspraxis und Violintechnik des 18. Jahrhunderts ist damit neu erschlossen. Ursula Lehmann, Berlin

Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26. Herausgegeben von Gustav Fock. Generalbaß-Aussetzung von Max Seiffert. Teil I: Neujahr bis Reminisceren, Teil II: Oculi bis 1. Pfingsttag. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1953). XI und 272 S. (durchpaginiert). = Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. II u. III.

Die Bedeutung dieser Neuausgabe beruht auf mehreren Komponenten. Erstens haben wir in ihr ein wichtiges Dokument der Kantate zur Zeit Bachs vor uns, das uns die Kenntnis dieser Werksgattung am Beispiel eines seinerzeit (durch den Druck) weithin bekannten und allgemein als Spitzenleistung anerkannten Werkes vertiefen hilft; zum andern kommt die kammermusikalische Besetzung gerade dieses Jahrgangs dem Bedürfnis Hausmusik treibender Kreise nach wertvoller Musik des 18. Jahrhunderts entgegen; und schließlich ist auch das Repertoire des Kirchenmusikers um ansprechende und verhältnismäßig leicht aufführbare gottesdienstliche Musik bereichert.

Für den ersten dieser Punkte ist es bedeutsam, daß hier zum ersten Mal ein vollständiger Jahrgang von Kantaten erschlossen werden soll, während alle bisherigen Veröffentlichungen¹ — darunter auch drei Kantaten und zwei Arien² des vorliegenden Jahrgangs — die Möglichkeit einer ein-

seitigen Auswahl nicht ausschlossen. Gerade eine gewisse Uniformität geschlossener Jahrgänge, so kritisch ihr der Ästhetiker von heute auch gegenüberstehen mag, ist ein charakteristisches Zeichen damaliger Kantoren-Handwerklichkeit und deshalb für die Kenntnis der Zeit von Bedeutung. Weiter ist zu beachten, daß Telemann den Druck im Vorwort als „mehr zum Privat-Gebrauche und zur Haus- als Kirchen-Andacht, gewidmet“ bezeichnet. Das geschah schwerlich aus stilistischen Gründen. Nun leitet W. Menke (*Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942) aus der Tatsache, daß Telemann stets von einer „Einrichtung“ der Kantaten zum Druck spricht, die Vermutung ab, Telemann habe in der Druckfassung eine Verkleinerung der ursprünglichen Besetzung vorgenommen; und es ist sehr wohl denkbar, daß eine solche Beschränkung (wie sie im folgenden Druckjahrgang Telemanns nachweisbar ist) Anlaß zur kammermusikalischen Bestimmung des Druckes war: Telemann mag die Kantaten selbst im Gottesdienst in stärkerer Besetzung musiziert haben, und der Hamburger Bürger hatte Gelegenheit, Kantaten, die ihm gefallen hatten, nun auch im Hause darzustellen. — Heute sind die Verhältnisse nun nahezu umgekehrt: gerade der Kirchenmusiker, durch die fortschreitende Säkularisierung der Musik wesentlicher Kräfte beraubt, ist für geringstimmige Werke dankbar, während das eigentliche Problem heute Telemanns schon weitgehend dem Zeitalter des beginnenden Rationalismus verpflichteter Stil bildet — eine Frage, der weiter nachzugehen hier nicht der Ort ist.

Daß der Hrsg. die Texte der Kantaten als im allgemeinen „für die damalige Zeit durchaus gelungen“ bezeichnet, ist uns leider angesichts des ephemeren Charakters dieser Lyrik nur ein schwacher Trost. Bei öffentlichen Aufführungen wird man häufig um behutsame Umdichtungen nicht herumkommen, wozu die Hinweise des Hrsg. auf die angezogenen Bibelstellen eine gute Hilfe sind. Vielleicht sollte man hier sogar einen Schritt weiter gehen und Textierungsvorschläge nach Art der von Wustmann für Bachs Texte gebotenen im Kleindruck beifügen? Der Forscher, zumal auch der theologische, findet hier interessantes Material zur Entwicklung der Kantatenlibrettistik, die, ursprünglich ausgehend von dem Gedanken eines Resumé der Predigt (Neumeister), gerade in Hamburg opernhafte

¹ Außer den in der einschlägigen Telemann-Literatur genannten Publikationen sei auf die fälschlicherweise unter J. S. Bachs Namen in der alten Bach-Gesamtausgabe veröffentlichten Kantaten Telemanns verwiesen. Dies sind BWV Nr. 141, 145/2, 160, 218, 219 (s. meine Studie, *Bach-Jahrbuch 1951–1952*, S. 30 ff.).

² Zu den von Fock auf S. VIII genannten ist noch die Arie „Tod und Moder dringt herein“ aus Kantate Nr. 7 zu nennen, erschienen im Musikverlag Zimmermann, Leipzig.

Dramatik (Kantate 1) und Brockessche Naturlyrik (Kantaten 25 und 30, 3. Sätze) in einem Maße aufzunehmen bereit ist, wie wir es bei Bach noch nicht finden. Freilich ist die vorliegende Dichtung darin immer noch maßvoll, und die Bindung an den zuvor verlesenen Episteltext bleibt mit wenigen Ausnahmen gewahrt; oft ist sie so eng (z. B. in Kantate 7), daß der Inhalt erst durch seine Kenntnis voll verständlich wird, bisweilen auch versteckter (z. B. in Kantate 13, deren Dichtung sich nur auf Vers 9 f. des bekannten Korinthertextes bezieht, oder in Kantate 25, die sich nach kurzer Anknüpfung an die Schlußworte der Epistel ganz dem Inhalt der Evangelienlesung des Sonntags zuwendet); einige wenige Kantaten sind offensichtlich früher für andere Gelegenheiten bestimmt gewesen, so knüpft Kantate 2 an die Epistel des 2. Weihnachtstages an (s. auch den Vermerk des Hrsg., S. XI), Kantate 30 (Exaudi) an das Septuagesimae-Evangelium.

Auch die Musik der Kantaten zeigt eine ähnliche Nähe zur Oper wie der Text. Man vergleiche Scherings Darstellung von Telemanns Wirken in Leipzig (*Musikgeschichten Leipzigs* II, 195 f.), um sich ein Bild davon zu machen, wie fatal der genialische Telemann auf die Verfechter der konservativen Stilrichtung wirkte und wie ihm die fortschrittliche Jugend zuströmte. Die Bindung an das „Wort“, die wir in Bachs Meisterwerken bis in jede Note hinein wahrzunehmen glauben, macht häufig spielerischer Willkür Platz, so z. B. in der Koloratur auf das Wort „Lammes“ im Schlußsatz der 1. Kantate (besonders Takt 40 ff.), deren graziose Koketterie wenig Zusammenhang mit dem Gehalt des Satzes „... wo das Blut des Lammes rinnt“ mehr erkennen läßt. Freilich hat diese Verselbständigung des Musikalischen andererseits ihren Gewinn in einer einfallsreichen Melodik und in einer ungehemmten Spielfreude, besonders aber in einer Schreibweise, die die Möglichkeiten der verwendeten Instrumente ins rechte Licht zu setzen weiß. Damit erhalten die Kantaten innerhalb des selbstgewählten engen Rahmens noch eine reiche Abwechslung. Hier ist vornehmlich auf die Behandlung der Grundstimme hinzuweisen, deren differenzierte Vorschriften wie „Tutti“, „Solo“, „Violoncello“, „senza il Cembalo“, „Cembalo con i Violini“, „Pizzicato“ usw. von der besonderen Empfindsamkeit ihres Erfinders für klangliche Reize zeugen. Doch

auch eine nahezu Händelsche Großartigkeit (Kantate 9) und eine pastorale Beschaulichkeit (Kantate 25), die uns heute mehr anspricht als seine etwas theatralische Leidenschaftlichkeit, stehen dem Komponisten zu Gebote, ja gelegentlich selbst eine tiefempfundene Innerlichkeit (Kantate 18).

Bei der Neuausgabe ist in der Regel nach den für derartige praktische Urtextausgaben gebräuchlichen Grundsätzen verfahren worden. Die Texte sind unter möglicher Beibehaltung alter Wort- und Lautformen in moderner Rechtschreibung wiedergegeben, der Notentext in modernen Schlüsseln. Da diese und einige weitere typographische Änderungen — z. B. die Textunterlegung im 1. Notenbeispiel — auch in Telemanns aufschlußreichem „Vorbericht“ vorgenommen wurden, ist der Wissenschaftler für originalgetreue Zitate aus ihm nach wie vor auf die Heranziehung des Originaldrucks angewiesen³. Innerhalb der Kantaten selbst ist eine Anzahl dynamischer Zeichen ergänzt, meist ohne⁴, gelegentlich mit Kennzeichnung⁵. Bei abweichender Schlüsselsetzung sind die originalen Schlüssel (bei der Singstimme: alle Schlüssel) zunächst als Vorsatz mitgeteilt; von der 8. Kantate an läßt der Hrsg. jedoch seine guten „Vorsätze“ fallen und teilt nur noch Abweichungen in der Notierung der Singstimme (nicht der Instrumente) mit. Auch mit Telemanns *Da-capo*-Vorschrift ist in zwei Fällen frei verfahren worden: in der Schlußarie der 4. Kantate läßt F. das Eingangsritornell entgegen Telemann durch Einfügung eines „Segno“ überschlagen; und in der Eingangsarie der 7. Kantate läßt er den Hauptteil nicht nach dem Mittelteil, sondern erst nach Einschub eines Rezitativs wiederholen, während Telemann eine zweifache Wiederholung vorsieht (also Neuausgabe: ABCA statt Telemann: ABACA).

Während sich derartige Dinge bei einer vornehmlich für die Praxis bestimmten Ausgabe ohne schwererwiegende Bedenken hinnehmen lassen, scheint mir F.s Interpretation der in der Obligatstimme auftretenden

³ Der ehemals im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek befindliche Druck befindet sich übrigens offenbar nicht in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (vgl. S. IX).

⁴ So stets zu Beginn der Arien ein *f* (vgl. Telemanns Vorbericht, der dies rechtfertigt), ferner die der Obligatstimme entsprechenden Zeichen im Bc., darüber hinaus einige weitere, z. B. Seite 1, Takt 11 u. 13 (Bc.). Auf S. 180 ist das *p* der Violine aus Takt 19 nach Takt 15 versetzt.

⁵ So S. 133, Takt 1.

Baßschlüssel-Partien als dem Violoncello zugehörig doch einer Korrektur zu bedürfen. Zunächst ist festzustellen, daß sie ausschließlich in Kantaten mit obligater Violine (nicht mit Bläsern) vorkommen, ferner, daß in keinem einzigen Fall irgend ein Hinweis in der Bc.-Stimme den Violoncellospieler auffordert, mitten im Satz plötzlich zwei Systeme höher zu springen, obwohl Telemann doch sonst in diesem Druck mit Vorschriften zum Bc. nicht spart (vgl. oben). Betrachten wir aber die Fälle im einzelnen, so ergibt sich:

1. Kantate 18 (Judica), 3. Satz: In den Takten 10—28 und 38—54 ist die Bc.-Stimme sowohl im untersten System (hier beziffert) als auch in der Violinstimme abgedruckt, und zwar in beiden Fällen im Baßschlüssel. Bis auf eine Tieferoktavierung in Takt 42 bis 43a im Violinsystem sind beide Partien identisch. Eine Zuweisung des im obersten System abgedruckten Parts an das Violoncello scheint völlig ausgeschlossen, denn für den Violoncellospieler besteht kein Anlaß, die auch im Bc.-System vorgefundene Stimme plötzlich aus dem Violinsystem abzuspielden. Da nun die Bc.-Stimme beziffert ist, so daß ein Pausieren des Cembalos ebenfalls nicht beabsichtigt sein kann, interpretiert F. diese Partien als „senza il Basso“. Aber abgesehen davon, daß die Mitwirkung eines Violone in diesem für häusliche Aufführungen bestimmten Druck nirgends eindeutig verlangt wird⁶, hätte sich eine so lapidare Vorschrift auch einfacher mitteilen lassen als durch die oben geschilderte Notierungsweise. Nimmt man demgegenüber an, daß auch diese strittigen Noten des Violinparts von der Violine — und zwar oktaviert — zu spielen sind, so wird nicht nur die Eintragung im obersten System (ohne Inanspruchnahme von tiefer als G liegenden Noten!) verständlich, sondern auch die Tieferlegung in Takt 42 f.: hier würde nämlich die Violine sonst zu sehr in die Diskantlage geraten!

2. Kantate 5 (2. p. Ep.), 4. Satz: In den Takten 41b—51 ist die Bc.-Stimme analog dem eben behandelten Fall im 1. und 3. System eingetragen. Bis auf eine Sechzehntelpause (Beginn der Baßnotierung im 1. Sy-

stem) sind beide Stimmen identisch; und die Annahme, Telemann habe das Violoncello um dieser Sechzehntelpause willen 10 Takte lang gesondert notiert, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Die Interpretation dieser dem Fall 1 völlig analogen Stelle in der Neuausgabe ist überraschenderweise diesem diametral entgegengesetzt: an Stelle eines „senza Basso“ finden wir diesmal ein „+ Basso“, mit dem jedoch nichts anzufangen ist, da ihm kein „senza . . .“ vorhergeht. Die richtige Lösung ist zweifellos die gleiche wie in Fall 1.

3. Kantate 23 (3. Ostertag), 1. Satz: In den Takten 9 f. und 27 f. wechselt die Vorzeichnung des Violinsystems vorübergehend in Baßschlüssel, nach F. (S. IX) ein „*typisches Beispiel*“ dieser Notierungsweise. Diesmal handelt es sich um den Teil einer thematischen Figur, die auch in den Takten 2 f., 16 ff., 21 ff., 30 ff. auftritt, hier jedoch ohne Schlüsselwechsel. Durch die erwähnte Notierung werden zusammengehörige Teile der Figur auseinandergerissen, besonders auffallend der noch thematische Oktavsprung in T. 28, der im Original über den Schlüsselwechsel hinweg durch denselben Achtelbalken verbunden ist! Eine Verteilung auf Violine und Violoncello wirkt ganz unbefriedigend. Die Erklärung bietet ein Blick auf den Originaldruck: Die tief liegende Violinstimme wäre aus Raumgründen im Violinschlüssel nicht notierbar gewesen, weil ein Teil des zur Verfügung stehenden Platzes bereits von der gerade sehr hoch liegenden Sopranstimme in Anspruch genommen wird. Auch hier ist eine Wiedergabe durch Violine in Oktavtransposition die einzig einleuchtende Lösung.

4. Kantate 5 (2. p. Ep.), 2. Satz: In den Takten 5—11, 14—25 finden wir die Eintragung einer Grundstimme im Baßschlüssel im 1. System, während die Bc.-Stimme Pausen aufweist. Die Wiedergabe durch Violoncello läge hier aus musikalischen Gründen nahe. Wenn ich sie aus den Erfahrungen der drei oben genannten Fälle heraus trotzdem als Violinpartie ansehe, so geschieht das aus folgenden Gründen: a) Eine Eintragung in das Bc.-System mit Beischrift „Violoncello“, wie wir sie in den Kantaten 21, 25 und 29 finden, wäre wesentlich verständlicher gewesen — die übrigen Bc.-Stimmen pausieren ja ohnehin! b) Eine oktavierte Wiedergabe durch Violine stößt auf keinerlei satztechnische Schwierigkeiten, die Partie liegt dann immer noch

⁶ Der originale Vermerk „Bassi“ in Kantate 16, Satz 3, T. 24 bezeichnet in erster Linie die Gesamtheit der an der Ausführung des Bc. beteiligten Instrumente, die zudem in diesem Fall gegenüber den andern Kantaten (den „Violini“ entsprechend) erhöht gedacht werden kann.

unter der Singstimme, so daß der Grundstimmcharakter gewahrt bleibt. c) Der Grund zur Zuweisung der Unterstimme an die Violine ist im Text zu suchen, der mit den Worten „Durch Stillesein . . .“ beginnt: die Bc.-Instrumente sind still!

5. Kantate 10 (6. p. Ep.), 4. Satz: In den Takten 54—72 Eintragung der Grundstimme auch in das 1. System analog Fall 1 und 2, diesmal jedoch in Sechzehntel- statt in Achteltremoli (so die Bc.-Stimme). Auch hier wäre Zuweisung an das Violoncello musikalisch denkbar, aber aus Analogie der bisherigen Beispiele nicht anzunehmen.

Weitere Beispiele bieten die noch nicht veröffentlichten Kantaten des Jahrgangs, ohne daß sich neue Gesichtspunkte ergeben.

Eine Notierung der Violine im Baßschlüssel ist der barocken Praxis durchaus geläufig. Wir finden sie besonders da, wo eine Continuo-Stimme durch Mitspielen der übrigen Streicher in 4'-Lage verstärkt werden soll, z. B. in J. S. Bachs Kantate Nr. 62, Satz 4 (vgl. Neue Bach-Ausgabe, Bd. I/1); derselbe Sachverhalt liegt in den oben genannten Fällen 1, 2 und 5 vor. Beispiele für die Zuweisung der Grundstimme an die Violine (wie oben Fall 4) bietet der vorliegende Band selbst in Kantate 16, Satz 3 — hier unterstützt durch Cembalo und daher in 8'-Lage (also im Violinschlüssel) notiert. — Wir werden also sämtliche hier behandelten Stellen der Violine zuzuweisen haben. In der Neuausgabe wäre eine Umschrift in Violinschlüssel am Platze gewesen; leider verfährt der Hrsg. jedoch uneinheitlich. In Kantate 23 (Fall 3) ist die Eintragung im Violinsystem beibehalten worden; der Schaden ist daher leicht zu beheben; der Violinspieler spielt (oktaviert) aus dem Baßschlüssel und der Violoncellospieler natürlich nur die originale Bc.-Partie (nicht die darübersetzte Stimme). In allen übrigen Fällen jedoch sind die Partien aus der Violinstimme fortgelassen; sie müssen daher nachgetragen werden und sind in Kantate 5, 2. Satz überdies in der Bc.-Stimme wieder zu tilgen.

Zum Schluß noch einige Druckfehler:

S. VIII: Anmerkung 7 fehlt

S. XI: Kantate 4 für hohe Stimme und Blockflöte

S. 86: Takt 38, Singstimme, hinter 4. Note fehlt Punkt

S. 150: Takt 22, Singstimme, hinter 3. Note fehlt Punkt

Instrumentalstimme:

S. 5: Takt 40, 2. Note Halbe

S. 44: Siciliana, Takt 4, hinter der Pause fehlt Punkt

S. 70: Takt 30, Bogen ergänzen.

Und ein Vorschlag als Konjekture:

Kantate 25 (Mis. Dom.), Satz 3, Takt 25, Violine: 10. u. 11. Note *a' g'* statt *g' fis'*.

Alfred Dürr, Göttingen

Guglielmi Dufay: Opera omnia, edidit H. Besseler, tom. III, *Missarum pars altera. Corpus Mensurabilis Musicae I.* American Institute of Musicology, Rom 1951. XVII und 121 Seiten.

Mit diesem Band ist die Dufay-GA in ein neues Stadium getreten. Glücklicherweise erscheint jetzt nicht mehr jede Messe als isolierter Faszikel, sondern vier in einem Band. (Noch ist der Anschluß an die bisher erschienenen [von G. de Van herausgegebenen] Faszikel — Fasz. 1 und 2 gelten als Band I, Fasz. 3 und 4 als erster Halbband von Band II — nicht erreicht, da noch drei Messen fehlen.) Aber nicht nur in so äußerlichen Dingen unterscheidet sich der vorliegende Band von seinen Vorgängern. Freudig begrüßt man die übersichtlichere Notationsweise (hier bedeutete schon Fasz. 4 einen Fortschritt gegenüber Fasz. 3) und die vernünftige Textlegung. Bedauerlich dagegen ist das Fehlen des Revisionsberichtes, der den beiden bisher erschienenen Messen doch immerhin beigegeben war.

Von den vier hier mitgeteilten Messen waren zwei schon früher veröffentlicht worden: „*Se la face ay pale*“ in den DTÖ VII, „*L'homme armé*“ in den (mir unzugänglichen) „*Monumenta polyphoniae liturgicae*“, Ser. I, Bd. I, ed. L. Feininger, 1947. Zwei Messen, „*Ecce ancilla domini*“ und „*Ave regina coelorum*“ werden hier erstmalig gedruckt. Der Text der erstgenannten Messe ist völlig identisch mit dem von „*Capella*“ H. 2, 1951.

Der Mf. VI, 93 erwähnte $3 \times \frac{1}{4}$ -Takt findet sich auch in der GA. Er wird hier III, p. X/XI folgendermaßen begründet: „*In the tempus imperfectum diminutum the movement of the semibreve is quicker, so that here diminished equivalents are preferable. The unit of measure is not a brevis but a longa, mostly imperfect, worth two breves or four semibreves. . . . Only in the mass Se la face ay pale, in which the number 3 rules does the modus minor perfectus occur. It can-*

not correctly be transcribed as $3/4$ measure (= $2 \times 3/4$) but only as $3 \times 2/4$ measure". In 'Capella' H. 2, p. 4 lesen wir: „Die richtige Umschrift (des modus minor perfectus cum tempore imperfecto) wäre ein $3 \times 2/4$ -Takt mit punktierten Strichen für die Unterteilung. Da man den Großrhythmus hierbei schlecht erkennen würde, ist für diese Abschnitte $3 \times 2/4$ -Rhythmus mit Verkürzung auf die Hälfte gewählt.“

Es ist merkwürdig, die Verkürzung ($\diamond = \downarrow$) einmal durch die originale Diminuiierung, das andere Mal durch eine Zweckmäßigkeitserwägung (Übersichtlichkeit der Großtakte) begründet zu sehen. Lesen wir weiter (G.A. III, p. XI): „From this (den Takten 82–92 des Credo der Messe L'homme armé, l. c. p. 47) we learn that the perfect brevis of the tempus perfectum is equal to the imperfect longa of the tempus imperfectum diminutum“. Hier ist also

$\circ \square = \text{C} \text{P}$ resp. $\circ \square = \text{C} \square$.

In 'Capella' heißt es l. c. in unmittelbarem Anschluß an das obige Zitat: „Die halbe Note des tempus perfectum ist also identisch mit der Viertelnote des Modus perfectus cum tempore imperfecto. Dem heutigen Musiker macht der Übergang von einem Wert zum anderen keine Schwierigkeit, während sich die beiden Hauptrhythmen so im Schriftbilde klar abheben. Beide haben genau dasselbe Tempo von etwa 92 M.M.“

Hier ist also $\circ \diamond = \text{C} \diamond$. Welche von beiden Äquivalenzen hat nun Gültigkeit?

Aber noch eine weitere Frage drängt sich auf. Wie verhält es sich mit der Metronomisierung? Wie kommt B. auf die Grundzahl „23“ (cf. GA l. c. p. XI)? Weder in den beiden angezogenen Vorworten noch „Bourdon...“, 1950, p. 127–137, noch AfMw VIII, 1926, p. 213–214 findet sich eine Begründung. Im Gegenteil: ein Vergleich ergibt weitere Divergenzen.

Doch alles dies trübt unsere Freude über das rüstige Fortschreiten der prächtigen GA nur sehr wenig. Rudolf Stephan, Göttingen

Padre Antonio Soler: III Concierto para dos instrumentos de tecla, hrsg. von Santiago Kastner in Música hispana, Barcelona 1952. Instituto español de musicología.

Von Padre Antonio Soler (1729–1783), dem Organisten und späteren Kapellmeister im

Kloster des Escorial, kannte man bisher nur einige Klaviersonaten in Ausgaben von Joaquin Nin, die stilistisch den Werken Domenico Scarlatti's nahestehen, und ein musiktheoretisches Werk, das 1762 in Madrid verlegt wurde. Als Erstdruck liegt nun das dritte aus einer Sammlung von 6 Konzerten für 2 Tasteninstrumente vor, zweisätzigen Werken, deren jeweiliger Schlußsatz Variationen enthält. Im Titel sind 2 obligate Orgeln angegeben. Dabei handelt es sich nicht um liturgische Orgeln, sondern um das auf der iberischen Halbinsel sehr bekannte „Organo de camara hispanico“, eine Art Portativ. Auch auf dem Cembalo, Spinett oder Clavichord konnte diese Musik ausgeführt werden, und selbst das noch zu Lebzeiten Solers eingeführte Pianoforte dürfte für eine Wiedergabe dieses Konzerts nicht allzu abwegig gewesen sein. Kastner hat die lebenswürdige Komposition des spanischen Paters in zweiklavierigem Partiturdruk veröffentlicht und mit einem ausführlichen Geleitwort versehen. Die erste Klavierpartie des zur Zerstreung des Infanten Gabriel von Bourbon geschriebenen Konzerts ist mit reichem Figurenwerk bedacht als die zweite. Wollte man nach virtuoseren Elementen suchen, so findet man sie eigentlich nur im Variationssatz. Gewandte und stilichere Künstler werden an der empfindsamen Komposition, die sauber und gefällig ediert wurde, ihre Freude haben, ganz gleich, welche Tasteninstrumente sie für die Wiedergabe wählen sollten.

Helmut Wirth, Hamburg

John Dunstable: Veni sancte spiritus. Motet for S. A. T. and Organ (or Tenor Trombone), ed. Denis Stevens. London 1953, Edition Hinrichsen No. 1453.

Diese sorgfältig gedruckte Neuausgabe für den praktischen Gebrauch bietet gegenüber den DTÖ VII, 203 ff. einen wesentlich verbesserten Text nach einer englischen Handschrift. Nach Aussage des Hrsg. wurden auch andere Quellen zum Vergleich herangezogen, doch läßt sich über den Nutzen dieser Unternehmung nichts ausmachen, da keinerlei Revisionsbericht beigegeben ist. Hier wird die GA Bukofzers endgültige Klarheit schaffen müssen. Die Beigabe eines (gerade noch lesbaren) Faksimiles einer Stimme läßt die Zuverlässigkeit der Übertragung erkennen.

Rudolf Stephan, Göttingen

Samuel Scheidt: Canzon „Bergamasca“ für fünf Stimmen. Hrsg. von Heiner Garff. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1952 (Hortus musicus 96). Scheidt ließ diese Canzone erstmals 1621 im 1. Teil der „*Ludi musicali*“ drucken, einer Sammlung von Paduanen, Galliarden, Couranten und anderen Instrumentalstücken zu 4 und 5 Stimmen, die vorzüglich für Violen „*una cum Basso Continuo*“ bestimmt waren. Letzterer wurde bei diesem bald imitierend, bald konzertierend über eine volksliedhafte Melodie gesetzten Stück nur zum Einstudieren benötigt und ist bei der praktischen Neuausgabe nicht berücksichtigt. Die Stimmlagen des Violinquintetts hat der Hrsg. für den heutigen Gebrauch für 3 Violinen, Viola und Cello umgeschrieben, wobei die 1. und 2. Violine mit Sopran- bzw. Altblockflöten verdoppelt werden können. Damit ist für Schulorchester und Hausmusikkreise ein Stück gewonnen, das in seiner markanten und frischen Thematik, in seinem klangvollen und musikalisch interessanten Satz und in der Großzügigkeit und Klarheit seiner formalen Anlage sich bald Freunde gewinnen dürfte. Ursula Lehmann, Berlin

Carl Philipp Emanuel Bach: Quartette für Klavier, Flöte, Bratsche und Violoncello. 1. C-dur [richtig: a-moll]. 3. G-dur. Hrsg. v. Ernst Fritz Schmid, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 19, 19 S.

Konzert g-moll für Cembalo (Klavier) und Streicher. Hrsg. v. Fritz Oberdorffer, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 51 S.

Konzert F-dur für Cembalo (Klavier) und Streicher. Hrsg. v. Fritz Oberdorffer, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1952. 51 S.

Für Neuausgaben Ph. E. Bachscher Werke kann auch heute noch nicht leicht zu viel geschehen, zumal wenn es sich um Werke von der Seltenheit und dem ungewöhnlich hohen künstlerischen Rang der drei Klavierquartette aus dem Todesjahr handelt, deren Verlust bereits 1868 C. H. Bitter (*C. Ph. E. Bach und W. Fr. Bach und deren Brüder*, 1, S. 231) mit den Worten beklagen mußte: „Als das letzte, was Bach für das Clavier gesetzt hat, würde die Kenntnis ihres Inhalts von höchstem Werthe sein.“ Erst 1929 konnte E. F. Schmid die Originalhandschriften von zweien und dazu alle drei Quartette in alten Abschriften in der Bibliothek der

Berliner Singakademie bzw. des Brüsseler Conservatoire Royale de Musique ausfindig machen, rechtzeitig noch, um sie für sein grundlegendes Buch „*Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*“, 1931, als eine hochbedeutsame Quelle für Ph. E. Bachs Spätschaffen benutzen zu können. Kurz zuvor hatte er das dritte Quartett in einer praktischen Ausgabe bei Bisping, Münster i. W., herausgegeben.

Nun legt er alle drei in einer kritischen Ausgabe mit einem gewissenhaften „*Vorlagenbericht*“ vor. Nr. 1 und 3 stehen dem Referenten zur Verfügung, das erste, auf dem Titelblatt einen Irrtum Bitters (a. a. O. 2, 339) wiederholend, leider mit der falschen Tonartenangabe C-dur statt a-moll. Der autographe Titel „*Drey Quartetten für Fortepiano, Flöte oder Bratsche*“ machte schon Bachs Freund J. J. H. Westphal stutzig, aber der Widerspruch zwischen Gattungsbezeichnung und angegebener Besetzung löst sich leicht, wenn man aus Andeutungen unter dem Klavierbaß schließen darf, der Komponist habe ein baßverstärkendes Violoncello als selbstverständlich vorausgesetzt. Sch. hat aus dieser in seinem Buch von 1931, S. 139, ausgesprochenen Vermutung in der vorliegenden Ausgabe die Konsequenz gezogen und durchgehend eine Violoncellostimme ergänzt. Wie günstig sich das auswirkt, höre man etwa an T. 23 ff. des 1. Satzes von Nr. 3, wo der Streichbaß eine wirksame Stütze zur Klavierfiguration abgibt.

In vollem Umfang bestätigt sich nun, was der Hrsg. schon früher (a. a. O., S. 143) als seine klare Überzeugung ausgesprochen hatte: „*Hier, in diesen allerletzten Werken des Meisters tut sich eine ganz neue Welt auf; die Berliner Zeit mit allen ihren Zügen ist fast ganz versunken. Wir dürfen in den drei Klavierquartetten von 1788 wohl mit die bedeutendsten Werke des Meisters erkennen.*“ Wir stehen hier in der Tat an der Schwelle der Wiener Klassik „*schon fast Beethovenscher Prägung*“, wie es Sch. im Vorlagenbericht kurz formuliert. Die fortschrittliche Haltung der ganzen letzten Kammermusikwerke aus der Hamburger Zeit kommt voll zur Geltung: Die Abkehr des Tasteninstruments, für das Bach ausdrücklich das Hammerklavier fordert, von der früheren generalbaßmäßigen Behandlung, die Individualisierung der Instrumente im Sinne der neuen Kammermusik an Stelle des „*ad libitum*“, was insbesondere auch die

„echte“ Flötenstimme zeigt, die von vornherein die untere Grenze des d^1 einhält und sich nicht ohne Einbuße an Wirkung durch eine Violine ersetzen läßt. Vor allem aber eins: Schon die sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“, in denen die Sonaten teilweise fantasieartige Züge und die Fantasien Elemente des Rondos in sich aufnehmen, bezeugen die innere Einheit von Bachs Spätwerk. Gerade das bestätigt sich in den Klavierquartetten, wenn man etwa im ersten Satz von Nr. 1 der in den Kenner- und Liebhabersonaten so hochentwickelten „Themenwandlungskunst“ (vgl. R. Steglich, *K. Ph. E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor G. A. Homilius im Musikleben ihrer Zeit*, Bachjb. 12, 1915) wieder begegnet, ferner Ansätzen zu moderner durchbrochener Arbeit, namentlich aber im Adagio von Nr. 3 einer Einschmelzung des späten Klavierfantasiestils in den kammermusikalischen Satz mit reger Anteilnahme der Streichinstrumente am sprechenden Ausdruck. Die Forschung wird dem Hrsg. für diese Veröffentlichung nicht dankbar genug sein können, die Kammermusikpflege in Haus und Konzertsaal aber sollte das hier Gebotene reichlich nutzen.

Wesentlich älteren Datums sind die von Oberdörffer nach den handschriftlichen Quellen mit gleicher editionstechnischer Sorgfalt veröffentlichten beiden Cembalokonzerte Bachs. Nach der Einteilung H. Ulldalls (*Das Klavierkonzert der Berliner Schule*, 1928, S. 25) gehören sie der zweiten Epoche von Bachs Konzertschaffen an, das erste stammt von 1740, das zweite von 1755. Man wird in den beiden Stücken dementsprechend noch manchen typischen Zügen der Berliner Jahre begegnen, am wenigsten allerdings in den langsamen Sätzen. Das Thema im Largo des g-moll-Konzerts hat sogar schon etwas von dem runden Ebenmaß, das die Thematik des späten Bach an manchen charakteristischen Stellen auszeichnet. Zu erwägen wäre, ob der Hrsg. im ersten Satz dieses Konzerts T. 59 ff., 264 ff. und 302 f. die Sechzehntel nach den punktierten Noten der linken nicht besser mit der jeweils dritten Triolennote der rechten Hand hätte zusammenfallen lassen sollen, namentlich angesichts des bewegten Tempos. Das hätte der vom Komponisten, wie man annimmt, der väterlichen Praxis entnommenen aufführungspraktischen Ansicht entsprochen, zu der bekanntlich Quantz in Ge-

gensatz tritt, wenn er dem Sechzehntel seinen Platz nach Beendigung der Triole zuweist. Willi Kahl, Köln

Franz Xaver Richter: Sechs Kammer-sonaten op. 2 für obligates Cembalo (Klavier), Flöte (Violine) und Violoncello. Heft 1: Sonate 1—3. Hrsg. von Walter U p m e y e r. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (*Hortus musicus* 86.)

Dieser Neudruck bereichert das Musiziertum aus dem 18. Jahrhundert um einige affektvolle, musikalisch reiche Stücke, interessant im Satz und in der Harmonik, reizvoll in der melodischen Erfindung. Als Werke eines der ältesten und bedeutendsten unter den Begründern des Mannheimer Stils weisen diese Sonaten formal noch in mancher Hinsicht auf das Barock zurück, während der Inhalt bereits einer neuen Ausdruckswelt angehört. An Stelle des straffen barocken Allegros tritt ein empfindsames, liebenswürdiges Andante affettuoso, ein munteres Allegretto, und das Larghetto, das an zweiter Stelle steht, hat nicht mehr die große Linie der langsamen Sätze eines Händel. Hier deutet sich bereits mozartische Süße, rokokohaftes Seufzen an. Auch die fugierten Schlußsätze haben nicht mehr die Strenge barocker Fugen. Die Originalbezeichnung sieht eine Besetzung mit Querflöte oder Violine vor, wobei in der Praxis der Flöte der Vorrang zu geben sein wird, erstens um des klanglichen Reizes willen und zweitens wegen der Stimmführung, die rein technisch der Flöte besser liegen dürfte als der Violine. Das obligate Cembalo ist klavieristisch recht reizvoll. Die wenigen bezifferten Stellen wurden vom Hrsg. im Sinne des gesamten Satzes ausgesetzt. Im übrigen hält sich der Neudruck streng an das Original. Die wenigen Abweichungen sind wie üblich kenntlich gemacht.

Ursula Lehmann, Berlin

Giovanni Platti: Ricercati für Violine und Violoncello. I. Ricercata 1 und 2. II. Ricercata 3 und 4. Hrsg. von Fritz Z o b e l e y. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (*Hortus musicus* 87 und 88.)

Als Fausto Torrefranca (*Le Origine Italiane del Romanticismo Musicale*) in Giov. Platti einen bislang völlig verkanteten, hochbedeutenden Wegbereiter des mozartischen Stils zu sehen glaubte, hatte er offenbar die Klavier-sonaten „sur le goût italien“ im

Sinne, die als op. 2 um 1740 bei Haffner in Nürnberg gedruckt wurden. Atmen diese Sonaten bereits moztatische Grazie und Empfindsamkeit, so zeigen die vorliegenden, nach der hs. Quelle veröffentlichten Ricercati Platti als einen Komponisten der Übergangszeit, der noch wesentlich mehr der Vergangenheit verhaftet ist, aber die Bande des Barocks zu lösen beginnt. Fugati und eine Scheinpolyphonie, die einem Sammartini von Seiten Haydns (historisch gesehen zu Unrecht) den Beinamen des „Schmierers“ eintrugen, treten oft an die Stelle echter Polyphonie. Allerdings ist der Satz im ganzen solider, polyphoner als etwa in der Kammermusik Sammartinis. Jede der Ricercati besteht aus vier Sätzen, meist in der Folge der Sonata da Chiesa, mit Ausnahme von Nr. 3 (Allegro, Siziliana, Allegro), sämtlich in dem oben angedeuteten fugierten Stil. Gefühlsmäßig allerdings kündigt sich das Zeitalter der Empfindsamkeit mit Macht an, und die vom Hrsg. ergänzten dynamischen Zeichen dürften dem Geist dieser Musik entsprechen. Die Veröffentlichung führt der Hausmusik ein Werk zu, das, im Zusammenspiel reizvoll und oft nicht ganz einfach, mit seiner hübschen Melodik vielen Freude bereiten wird. Der Wissenschaftler freut sich, ein Stück mehr von diesem bisher so wenig beachteten Komponisten der Öffentlichkeit übergeben zu sehen.

Ursula Lehmann, Berlin

Friedrich Wilhelm Rust (1739 bis 1796): Sonate A-dur für Harfe (oder Cembalo oder Klavier) und Violine (oder Flöte oder Oboe). Hrsg. von Kurt Janetzki. Pro musica Verlag, Leipzig-Berlin, Ed. Nr. 94 (1953).

Die Neuauflage einer der vier Harfensonaten, die der Dessauer Musikdirektor, dem Zuge seiner Zeit folgend, geschrieben hat, ist schon deshalb begrüßenswert, weil sie das Repertoire des konzertierenden Harfenisten um ein „klassisches“ Beispiel erweitert. Darüber hinaus wird die Musik, sofern sie gut vorgetragen wird, immer die Hörer entzücken.

Hans J. Zingel, Köln

Johann Joseph Fux: Partiten G-dur und F-dur für zwei Violinen und Baß. Hrsg. von Andreas Liess. Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1950. (Hortus musicus 51.)

J. J. Fux, der Meister des strengen Satzes, Kirchenmusiker im Stile Palestrinas und Lehrmeister des „*Gradus ad Parnassum*“, zeigt sich hier von der liebenswürdigen, heiteren Seite, die wir aus seinem „*Concentus musico-instrumentalis*“ kennen. Natürlich verleugnet er auch hier, wo er mit offener Freude Unterhaltungsmusik bietet, nicht den Kontrapunktisten. Eine „*Entrata in Canone*“ mit einem wundervoll schwebenden, langsamen, homophonen Mittelsatz leitet die erste Partita ein, und auch die Intrada der zweiten sowie die elegante Baßführung sonst homophoner Sätze zeigen die geübte Hand. Die kleinen Tanzsätze aber, die Menuetts, Bourrées und Giguees, atmen heitere, herzhaftes Volkstümlichkeit, stilisiert im französischen Zeitgeschmack. — Der Hrsg. Andreas Liess, als Fux-Forscher bekannt durch seine Arbeit „*Die Trio-Sonaten von J. J. Fux*“ (1940), hat in der Bearbeitung des Continuo den Charakter dieser Musik des Aufbruchs vom musikalischen Barock getroffen. Die wie üblich gekennzeichneten Zusätze von dynamischen und Verzierungszeichen sind für den praktischen Gebrauch gut und notwendig. Im übrigen wird für den kritischen Kommentar auf eine hoffentlich bald folgende wissenschaftliche Ausgabe Fuxscher Partiten verwiesen.

Ursula Lehmann, Berlin

W. A. Mozart: Zwölf Stücke für zwei Waldhörner. K. V. 487. Hrsg. von Kurt Janetzki. Friedrich Hofmeister, Leipzig 1953.

Die Herausgabe dieser „*Deux pièces pour deux cors*“, wie der Titel der gedruckten Ausgabe (Imbault, Paris) lautet, ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zunächst geht es um die Frage, ob diese Duette wirklich für Waldhörner oder ob sie wegen ihrer schweren Darstellbarkeit nicht vielmehr für Bassetthörner gedacht sind. Praktische Ausgaben im Bärenreiter-Verlag (Nr. 1258), hier für zwei Blockflöten eingerichtet, und die vollständige in F notierte „für 2 Melodieinstrumente“ von Walter Rein im Kallmeyer-Verlag 1940 nehmen die tiefen Klarinetten als Originalinstrumente an. Wissenschaftlich stützen sie sich auf Bemerkungen des Mitarbeiters der Mozart-Gesamtausgabe Paul Graf Waldersee und H. Aberts in der Mozart-Biographie.

Der Hrsg. der vorliegenden Ausgabe führt indessen gleichfalls gewichtige Kronzeugen an, wobei ihm allerdings entgangen ist, daß

Einstein in der 3. Auflage zum Köchel-Verzeichnis (Anhang, S. 1022) den S. 631 gegebenen zustimmenden Vermerk streichen läßt. Es bleiben Paumgartner und neuerdings Wilhelm Spohr übrig. In der Tat sind diese kleinen, gefälligen und ansprechenden Stücke des späteren Mozart (1786) durchaus hornmäßig geschrieben und weisen alle Eigentümlichkeiten des Satzes für zwei Naturhörner auf. Was sie trotz der berechtigten Anerkennung als Waldhornkompositionen in der Ausführung so außerordentlich schwierig macht, ist die für die heutige Praxis völlig ungewöhnliche Höhe, die in den Stücken 1, 3, 6 und 7 bis zum g^{'''} notiert wird. Ausnahmebegabungen, die die anerkannte Grenze des c^{'''} (für F-Horn) überschreiten können, sind höchst selten. Und auch die von J. angegebenen vier weiteren klassischen Beispiele vermögen für die gegenwärtige Darstellbarkeit keinen Trost zu bieten, da die Beschaffenheit der Naturinstrumente (engere Mensur) und ein kleineres Mundstück noch andere Voraussetzungen bedeuteten.

Vom wissenschaftlichen Standpunkt ist die Bereitstellung dieser 12 Duos begrüßenswert, die Praxis wird sie sich durch entsprechende Transpositionen zugänglich machen müssen. Georg Karstädt, Mölln

Leopold Mozart: Zwölf Duette für zwei Violinen. Hrsg. von Adolf Hoffmann. Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag 1951. (Hortus musicus 78.)

Diese zwölf Duette für zwei Violinen gab Leopold Mozart der französischen Ausgabe seiner Violinschule (1770) bei. Es sind offensichtlich kleine Vortragsstücke für fortgeschrittene Schüler, eine Schule des Zusammenspiels, violintechnisch die 3. Lage nicht überschreitend. Zwischen Genrestücken stehen auch größere Sätze in Rondoform bzw. im gebundenen Stil, alles reizvoll in der Erfindung, gediegen im Satz und in einem Stil, der an den großen Sohn Wolfgang Amadeus denken läßt. — Hausmusikkreise und Musiklehrer werden die Bereicherung ihres Repertoires begrüßen, zumal die Verschiedenartigkeit der Stücke und die Möglichkeit chorischer Besetzung eine mannigfache Verwendung zuläßt.

Ursula Lehmann, Berlin

Andreas Eler: Quartett Es-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 2 Nr. 3, hrsg. von Hans Albrecht, Lipp-

stadt, Kistner & Siegel, Organum III. Reihe, Kammermusik Nr. 49, Part. und Stimmen.

In der französischen Musik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts spielte die Kammermusik eine untergeordnete Rolle. Nur wenige Kompositionen dieser Art sind uns überliefert, und diese deuten auf Luigi Cherubini als geistigen Mittelpunkt. Um so erfreulicher ist die Tatsache der Neuausgabe eines Streichquartetts des Elsässers Andreas (André-Frédéric) Eler (1764-1821), dem Cherubini eine Klasse für Kontrapunkt und Fuge am Pariser Conservatoire gegeben hatte. Obwohl Eler auch mit Vokalwerken und guten Opern hervorgetreten ist — sein Name wurde zum ersten Male 1787 in einem Concert spirituel genannt —, muß die Kammermusik als Schwerpunkt seines Schaffens angesehen werden. Das vorliegende Streichquartett dürfte vor 1800 entstanden sein. Es zeigt, wie in der Zeit nicht anders zu erwarten, den Einfluß der Wiener Klassik, ohne dabei in sklavische Nachahmung zu verfallen. Die thematische Arbeit zeugt von großem Ernst und wohlausgebildeter Satzkunst, in der es auch nicht an polyphonen Elementen fehlt. In der Art der „Tost-Quartette“ von Haydn hat Elers 1. Satz, dessen Durchführung sehr geistreich ist, gelegentlich ein Vorherrschen der 1. Violine, während die anderen Sätze die Gleichberechtigung aller Stimmen erkennen lassen. Es ist eine echte Quartettkunst, die viele harmonische Feinheiten auskostet, auch in dem Menuett, das die Tempobezeichnung „Allegro“ trägt. Der in schlichter Harmonisation beginnende langsame Satz entfaltet sich zu einer Größe der Empfindung, die den Wiener Meistern nicht nachsteht, und auch der Schlußsatz ist von überzeugender Spannung erfüllt. Unsere Quartettvereinigungen, deren Repertoire sich häufig nur auf wenige sog. Standardwerke beschränkt, sollten sich dieses technisch anspruchsvollen und musikalisch dankbaren Werkes annehmen, und auch der Rundfunk, stets auf der Suche nach Seltenheiten, dürfte damit einen guten Einkauf machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Hans-Peter Schmitz: Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters. Kassel und Basel 1952, Bärenreiter-Verlag. 89 S.

Wenige Blasinstrumente haben bisher eine wissenschaftliche Durchforschung nach geschichtlichem Werden und Verwendung er-

fahren, und so füllt jede Studie dieser Art eine empfundene Lücke. Nach der Monographie Degens über die Blockflöte steht nunmehr mit der vorliegenden Veröffentlichung von Schmitz eine Geschichte der Querflöte und des Querflötenspiels bereit, die an Hand eines eingehenden Quellenstudiums und praktischer Erfahrungen sorgfältig durchgearbeitete Ergebnisse über Entwicklung, Einsatz, Ausdrucksmöglichkeiten und technische Fragen dieses Instruments bringt.

Die Arbeit ist aus einer Halleschen Dissertation (März 1941) hervorgegangen. Der Verf. konnte noch über ein breites Material verfügen, das inzwischen durch die Kriegsverluste gelichtet oder in anderen Fällen schwerer zugänglich geworden ist. In vier großen Kapiteln, die sich mit dem Instrument, der Spielweise, der Musik und der Behandlung des Instruments bei J. S. Bach befassen, sind die Quellen übersichtlich geordnet und die in Frage stehenden Probleme zusammengefaßt und gedeutet. Die bisher wenig erhellten Tatsachen der Bohrung, Zerlegung, Klappen, Größen und Stimmungen finden ebenso eingehende Behandlung wie die wichtigen Fragen der Haltung, Atmung, des Ansatzes, der Griffweise und Verzierungen. Ein besonderes, reich mit Notenbeispielen ausgestattetes Kapitel beschäftigt sich mit der Stilistik der Querflötenmusik. Dabei werden die wechselwirkenden Erscheinungen der technischen und musikalischen Fragen ständig in den geschichtlichen Zusammenhang von Zeitempfinden hineingestellt und wird ein Gesamtbild des europäischen Flötenspiels im Barock entworfen. Die französischen Einflüsse auf die deutsche Entwicklung, namentlich bewirkt durch das Bekanntwerden der „*Principes de la Flûte traversière*“, Paris 1707, von Hotteterre, und die hervorragende Bedeutung der Flötenschule von Quantz „*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*“ (Berlin 1752) sind von Sch. überzeugend dargestellt. In der Musik J. S. Bachs findet er schließlich den Gipfel und die Erfüllung des deutschen Querflötenspiels. Das mit besonderer Anteilnahme geschriebene Kapitel „*Johann Sebastian Bach*“ enthält eingehende Betrachtungen über die Flöte als Affektträgerin und Ausdrucksmittel seelischer Stimmungen. An Hand von rund 70 Arien mit Querflöte weist der Verf. die Funktion der Flöte als Symbolträgerin der irdischen und

himmlischen Liebe und Kunderin der Freude und des Jubels nach. Sch. geht auch auf die tonmalerischen Sinnbilder für äußere Naturvorgänge und auf klangersymbolische Deutungen ein und erkennt im Überwiegen des Passagenwerkes, in der elementaren Freude am Konzertant-Spielerischen ein Hauptmerkmal der Bachischen Flötenstilistik.

Georg Karstädt, Mölln

Leopold Anton Koželuch: Sonate g-moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 12 Nr. 3, hrsg. von Hans Albrecht, Lippstadt, Kistner & Siegel, Organum Dritte Reihe: Kammermusik Nr. 41.

Der böhmische Meister Leopold Koželuch, vier Jahre älter als Mozart und 1792 dessen Nachfolger als kaiserlicher Kammerkomponist, ist einer der vielen Meister des späten 18. Jh., die notwendigerweise zu den Schattengewächsen der Musikgeschichte gezählt werden. Dabei hat er eine ganze Anzahl sehr schöner Werke geschrieben, mit deren Neuausgabe und, möglichst auch, -aufführung man sich keineswegs Schande bereitet. Ganz im Gegenteil! Gerade eine Komposition wie das vorliegende Klaviertrio (vom Komponisten noch als „*Sonate*“ bezeichnet) zeigt, welche Kraft der künstlerischen Konzeption auch den Kleinmeistern jener Zeit eignete. Natürlich hat ein Werk von Koželuch heute einen schweren Stand gegen Mozart oder Haydn, da die Anwendung der zeitbedingten Stilmittel häufig ein wenig stereotyp wirkt; auf der anderen Seite aber zeigen die besten Werke dieses Trabantens der Wiener Klassik ein so hohes Durchschnittsniveau und sind von solcher Musizierfreude erfüllt, daß sie auch heute noch zu entzücken vermögen. Der I. Satz des Trios frappiert durch die Mozart nahestehende und auch an J. L. Dussek erinnernde Thematik. Bemerkenswert ist die Einführung der Reprise. II. und III. Satz sind formal nicht sehr reichhaltig, bringen dafür aber sehr hübsche Einfälle. Das Klavier ist vorherrschend, und in der Führung der Stimmen mag das Klaviertrio Haydns stärker auf Koželuch eingewirkt haben als das Mozarts. Trotzdem finden sich genügend Stellen, bei denen die Violine sich zu größerer Selbständigkeit erhebt, während das Violoncello sich in alter Weise dem Klavierbau kontinuierlich verbunden fühlt. Die schöne, übersichtliche Ausgabe wird

durch ein aufschlußreiches Vorwort des Hrsg. eingeleitet. Helmut Wirth, Hamburg

Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, Vol. I. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona-Madrid 1951, L., 105 S.

Unter den zahlreichen Arbeiten, die sich das 1943 in Barcelona gegründete Instituto Español de Musicología vorgenommen hat, steht das Studium der musikalischen Folklore mit an erster Stelle: es umfaßt den ganzen Arbeitsgang von der Sammlung bis zur kritischen Edition. Wenn bisher in Spanien Volkslieder ohne einen einheitlichen Plan gesammelt worden waren, so soll nunmehr Landschaft um Landschaft systematisch durchgearbeitet werden. Daß dabei schon im Verlaufe der Sammlung selber Überraschungen zutage treten, zeigt sich in dem Fall der Provinz Madrid, deren Liedgut man bisher für ausgestorben hielt. Drei Sammelreisen, die M. G. Matos für das Institut unternahm, und die sinngemäß auf die verschiedenen Jahreszeiten verteilt waren, bewiesen die Unrichtigkeit jener Vermutung.

Ein Endergebnis dieser ersten Sammelaktion liegt uns nun in dem ersten Band des Cancionero Popular der Provinz Madrid vor, nachdem schon verschiedene Einzeluntersuchungen mit wertvollem Melodie- und Textmaterial in früheren Jahrgängen des Anuario Musical veröffentlicht worden waren. Dieser Band enthält neben einer ausführlichen Abhandlung über das Brauchtum der Provinz Madrid von M. G. Matos eine Einführung in die nun folgende Sammlung, deren Fortsetzung wir im 2. Band zu erwarten haben. Der musikalische Teil wurde hierbei von M. Schneider, der Textteil von J. R. Figueras bearbeitet.

Von besonderem Interesse ist zunächst die Anordnung des Materials. Während Volksliedsammlungen gewöhnlich nach Textinhalten geordnet und die Melodien diesem außermusikalischem Prinzip untergeordnet werden, ist hier das Material der Texte von dem der Melodien getrennt, beide sind in sich geordnet und nur durch Querverweise miteinander verbunden.

Dabei entstand die Frage, welches Ordnungsprinzip für die Melodien zu wählen

war. Bezeichnenderweise ist es nun nicht der musikalische Typus, nach dem primär eine Unterteilung des Materials vorgenommen wird, sondern der Zyklus des Jahresbrauchtums. Schneider, der diese Entscheidung getroffen hat, nimmt an, daß zwischen dem musikalischen Typus und der Brauchtümlichen Funktion ursprünglich ein enger Zusammenhang bestand, der inzwischen wohl nur z. T. verloren gegangen ist.

Das nächstgeordnete Prinzip ist dann — wieder entgegen einer vorgefaßten Meinung, — das rhythmische Modell und nicht etwa die melodische Linie. Diese Wahl fußt zweifellos auf der Erkenntnis, daß Volksmusik schlechthin ohne Vergewaltigung nicht nach einem einheitlichen System, d. h. nicht grundsätzlich nach demselben System, z. B. stets nur nach der melodischen Linie, geordnet werden kann, sondern daß bei jedem Stoffkreis, bei jeder Landschaft auf die besonderen Verhältnisse der musikalischen Struktur Rücksicht genommen werden muß. Gerade von dieser Seite her, sollte, wie mir scheint, die vorliegende Arbeit Sch., ähnlich wie etwa Béla Bartóks Veröffentlichungen ungarischer Volkslieder von den Musikfokloristen betrachtet und bedacht werden. Das Material selbst ist in seiner Dreiteilung für die vergleichende Forschung auf dem Gebiet des Textes, der Musik und des Brauchtums gleichermaßen reich. Das letztere Gebiet mit dem Beitrag von Matos kann vor allem auch für die vergleichende Volkstanzforschung nutzbar gemacht werden. Wenn es dem Institut in Barcelona gelingen sollte, nach diesem Muster die ganze iberische Halbinsel zu bearbeiten, so werden wir ein Werk besitzen, das für die europäische Volksliedforschung von höchster Bedeutung sein wird.

Felix Hoerburger, Regensburg

Mitteilungen

Am 1. März 1954 beging Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt seinen 65. Geburtstag. Die „Musikforschung“ wünscht dem Jubilar nachträglich noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 25. Mai 1954 beging Professor Dr. Hans Joachim Moser seinen 65. Geburtstag. Die „Musikforschung“ spricht dem Ju-

bilar ihre herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre reichen Schaffens.

Am 4. März 1954 verstarb (fast 80 Jahre alt) in Lübeck Dr. Georg G ö h l e r. Der Verstorbene ist musikwissenschaftlich mit seiner Arbeit über Cornelius Freundt und mit der Ausgabe des sogenannten Weihnachts-Liederbuchs dieses Komponisten hervorgetreten.

Der Rektor der Universität Kiel zeichnete im Mai 1954 zum erstenmal eine musikwissenschaftliche Dissertation mit einem akademischen Preis aus, den die Schleswig-Holsteinische Landesregierung ausgesetzt hat. Der Preis wurde verliehen an Dr. Martin R u h n k e für seine Arbeit: Das musiktheoretische Werk des Magisters Joachim Burmeister.

Professor Dr. Walter W i o r a (Freiburg i. Br.) wurde Leiter der Geistesgeschichtlichen Fachgruppe im J. G. Herder-Forschungsrat.

Professor Dr. Heinrich H u s m a n n hielt am 16. März 1954 in der Universität Amsterdam einen Vortrag über „Die musikalische Kunst der Troubadours und Trouvères und ihre Beziehungen zur antiken Musik“.

Dr. Karl L e n z e n (Braunschweig) hielt im März 1954 Gastvorlesungen in englischer Sprache an den Universitäten Dublin und Cork (Irland).

Die deutsche Sektion des I n t e r n a t i o n a l e n M u s i k r a t e s hielt in Köln ihre erste Generalversammlung ab. Die Präsidenten sind Dr. Wilhelm Furtwängler und Professor J. N. David. Als Vorstand wurden gewählt: Prof. Dr. Hans Mersmann, Köln, (Vorsitzender), Oberregierungsrat Dr. Reinhard Limbach, Berlin, (Stellvertreter), Herbert Saß, Hamburg, (Geschäftsführer), Egon Kraus, Köln, als deutscher Vertreter für den Internationalen Musikrat, Prof. Siegfried Borries, Berlin, Prof. Arnold Ebel, Berlin, Prof. Karl Höller, München, D. Dr. h. c. Karl Vötterle, Kassel, und Prof. Dr. Walter Wiora, Freiburg i. Br.

Die Städtische Bücherei Leipzig teilt mit, daß die Musikbibliothek Peters im Zuge der Testamentsvollstreckung ihres Stifters dem Rat der Stadt Leipzig als Eigentum übergeben worden sei. Die Bestände sind zusammen mit dem bekannten musikalischen Besitz der Städtischen Musikbücherei Leipzig zu einer musikwissenschaftlichen Bibliothek von rund 50 000 Bänden vereinigt worden. Diese ist dem deutschen und dem internationalen Fernleihverkehr angeschlossen. Die Anschrift lautet: Leipzig C 1, Ferdinand-Lassalle-Straße 21.

Die innerhalb des Vereins Deutscher Volksbibliothekare e. V. seit 1951 bestehende Arbeitsgemeinschaft für Musikbücherei bringt seit Dezember 1953 unter dem Titel „Die Musikbücherei“ eine Zweimonatsschrift heraus, deren Schriftleitung Dr. Alfons Ott und Herbert Schermall übernommen haben.

Vom 26. bis 30. Juni 1954 fand in Palermo ein Congresso Internazionale di Musica Mediterranea statt, auf dem auch die Frage eines „Corpus“ der Volksmusik der Mittelmeerländer beraten worden ist. Mit dem Kongreß war eine Versammlung der Musikbibliothekare verbunden.

Zum 300. Todestag von Samuel Scheidt fand am 28. März 1954 in der Moritz-Kirche zu Halle ein Festgottesdienst statt. Die musikalische Leitung hatte Kirchenmusikdirektor Wunderlich, die Festpredigt hielt Vizepräsident D. Dr. Söhngen.

Das Istituto Gaetano Cesari, das der Biblioteca Governativa und der Scuola Universitaria di Paleografia Musicale in Cremona angegliedert ist, kündigt das Erscheinen des 1. Bandes der *Instituta et Monumenti* an. Der Band enthält die Libri I—III von Petruccis *Frottole* in der Übertragung von Gaetano Cesari, kritische Revision von Raffaello Monterosso, Einleitung von Benvenuto Disertori. Gleichzeitig bietet das Institut einen kleinen Rest von R. Monterossos *Catalogo storico critico dei musicisti cremonesi* an. — Als nächsten Band der *Instituta et Monumenti* wird das Institut Troubadour-Handschriften in Faksimile und Übertragung veröffentlichen.