

Dem achtzigjährigen Max Schneider

VON WALTHER VETTER, BERLIN

*Non possidentem multa vocaveris
recte beatum; rectius occupat
nomen beati, qui deorum
muneribus sapienter uti . . .*

Horat. carm. IV 9.

Am 20. Juli vollendete Max Schneider sein achtzigstes Lebensjahr. Unsere Glückwünsche gelten dem Nestor der deutschen Musikforscher, der das horazische „Fern den Geschäften“ verschmäht, um, als Verkörperung einer stillen, aber sehr lebendigen Mahnung, aus aktivem Erleben der Gegenwart heraus die uns an die große Vergangenheit unserer Wissenschaft bindenden Fäden zu verstärken und sie, wo es nottut — und es tut mitunter not —, neu zu knüpfen.

Gegensätze fügen sich in dieser Gelehrtenpersönlichkeit zur Einheit, deren tieferer Sinn zu würdigen ist: Vergangenheit und Gegenwart; Künstlertum und Gelehrtentum. Die Einheit liegt im Erzieherischen. Der Name seines Lehrers Kretzschmar gewinnt für die Geistigkeit und das pädagogische Ethos Max Schneiders symbolische Bedeutung. Solches Erbe zu pflegen und zu entwickeln, war ihm in einer Laufbahn von seltener Abrundung und Ausgeglichenheit in hohem Maße möglich. Er stammt aus Eisleben, der Stadt im Mansfelder Bergbaugebiete, in der Martin Luther geboren wurde und starb; er begann (als Theaterkapellmeister) im benachbarten Halle, und über wenige Stationen führte ihn sein Weg zurück nach Halle, an dessen Universität er nunmehr seit fast einem Menschenalter als Ordinarius seines Amtes waltet.

Wo und wann auch immer Max Schneider publizierte, arbeitete er bedachtsam, überlegt und überlegen, unberührt von allem schriftstellerischen Geltungsdrange; er war eingedenk des Wortes Plinius' des Jüngeren: *multum, non multa*. Tageschriftsteller ist er niemals gewesen, an schnell wechselnder Mode ging er als Gelehrter achtlos vorbei. Gesinnung hat er nicht verkündet, vielmehr gelebt und verwirklicht.

Hier zeigte sich — und zeigt sich — der Erzieher, der seinen Schülern Vorbild wurde, indem er sich selbst erzog. Dieser Erzieher erwarb die Fähigkeit, den Künstler und den Forscher in Personalunion zu vereinigen. Er hat als Gelehrter niemals den Musiker, als Musiker niemals den historisch geschulten Forscher verleugnet; er verdient glücklich genannt zu werden, weil er auf diese Weise die ihm vom Gesckicke verliehenen Gaben klug zu nützen wußte.

Während eines guten Jahrzehntes trug das Breslauer Musikleben in seinem edelsten Teile die Signatur Max Schneiderschen Geistes. Das Collegium musicum der Universität entwickelte sich zum Muster eines vokalen Klangkörpers; Bachverein und Schlesische Philharmonie waren aufs engste mit dem Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars verbunden, das den bezeichnenden Namen Musikalisches Institut trug.

Solche enge und direkte Verbindung zur Praxis müßte, so sollte man meinen, einen starken Einschlag der Gegenwart in den Veröffentlichungen Schneiders bedingen. Selbstverständlich sind aus seiner Feder auch zahlreiche Betrachtungen, Würdigungen, Kritiken geflossen, die sich mit den Tagesereignissen beschäftigen, und zwar besonders in den Schlesischen Monatsheften. Aber auf die Thematik seiner eigentlichen wissenschaftlichen Publizistik hat Schneiders brennendes Interesse für die Forderung des Tages nicht den geringsten Einfluß erlangt. Die Art jedoch, auf welche er sich der Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts annahm, indem er sich mit Ortiz und Ganassi, mit Heinrich Schütz, mit Mattheson, Telemann, Keiser und mit der Familie Bach beschäftigte, Probleme der Musiktheorie und namentlich der Aufführungspraxis beleuchtete, diese Art ist die Methode eines Forschers, der die Wissenschaft und sogar die (Musik-)Theorie nicht „theoretisch“ behandelt, das heißt: Max Schneider beschränkt sich bei der Bearbeitung wissenschaftlicher Fragen nicht auf abstraktes Denken und Wahrnehmen, sondern er denkt, sich hierin mit Kretzschmar berührend, zweckhaft, und er schaltet dabei sein musikalisches Fühlen und sein künstlerisches Wollen nicht aus. Hieraus erklärt sich auch, daß er immer wieder auf Fragen der musikalischen Aufführungspraxis zu sprechen kommt. Max Schneider macht nicht viel Wesens um die philologische Methode, aber er wendet sie mit aller Exaktheit an; keiner dringt ernstlicher als er auf Quellenkenntnis, und mit den mittelalterlichen Traktaten macht er seine Schüler gründlich vertraut, denn, um mit Telemann zu sprechen:

*Music kann mit Latein sich wohl verknüpfen lassen,
Wie diß das Altertum vorlängst schon dargethan.
Ein Kopf, der fähig ist, die Harmonie zu fassen,
Sieht auch den Cicero für keinen Kobold an.*

Wenn man das Verhältnis des Jubilars zur Musik und Musiklehre des Altertums, das heißt, zu den Anfängen des abendländischen musikalischen und musikwissenschaftlichen Denkens, vielleicht auch einigermaßen platonisch nennen darf, so muß man ihm doch nachrühmen, daß er mit Telemann stets den Standpunkt vertreten hat, daß man intra muros universitatis „in der Latinität“, aber deshalb „doch nicht weniger“ gleichzeitig „in der Music mercklich zunehmen“ kann.

Das von Abert begründete und von Schering weiterentwickelte Hallische Seminar baute Max Schneider zielbewußt aus. Er verschaffte ihm schöne und zweckmäßige neue Räume und schuf auf diese Weise unserem Fache in Halle ein verlockendes Heim. Unablässig erweiterte er die Bibliothek und erschloß sie seinen Schülern durch ein vorbildliches System der Katalogisierung. Nach 1945 wuchsen sein Ruf und sein Einfluß, in gleichem Schritte erstaunlicherweise aber auch seine Arbeitskraft. Bis zur Stunde bewältigt er eine märchenhafte Fülle von Arbeit, nicht zuletzt von Übungen und Vorlesungen an Universität und Staatlicher Musikhochschule. Im wissenschaftlichen Beirat wiegt seine weise wägende Stimme. Höchste staatliche Anerkennung wurde diesem Manne zuteil, der zeitlebens nichts im Sinne hatte als die Förderung der Leistung seiner Wissenschaft und des geistigen Ansehens seines Landes.

Mögen Arbeitslust und Arbeitserfolg Max Schneider ungeschmälert beschieden bleiben auch im neunten Jahrzehnte seines gesegneten Lebens!

Die Entstehung der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen

VON HELMUT HUCKE, ROM

Liturgie und liturgischer Gesang sind eine Einheit, und wenn wir vom Gregorianischen Gesang sprechen, dann ist damit nicht nur ein bestimmter Gesang, es sind gleichzeitig auch eine bestimmte liturgische Ordnung und bestimmte liturgische Texte gemeint. Das bedeutet jedoch nicht, daß wir diese grundverschiedenen Dinge auch dem gleichen Autor zuschreiben müßten. Wir dürfen also nicht Belege für eine musikalische Tätigkeit Gregors d. Gr. dort registrieren, wo ihm eine liturgische Ordnung zugeschrieben wird. Ferner bedingt eine unveränderliche Tradition der liturgischen Ordnung und der liturgischen Texte nicht auch ohne weiteres eine ebensolche feste Tradition der liturgischen Melodien. Einmal ist bei unveränderter liturgischer Ordnung eine Weiterentwicklung des Melodienschatzes möglich, zum anderen sind die Melodien selbst in einer strengen Tradition unfreiwilligen Wandlungen ausgesetzt, das ergibt sich aus den besonderen Problemen musikalischer Überlieferung und dem ununterbrochenen Wandel des Zeitgeschmacks.

Diese Gesichtspunkte sind, als vor nunmehr fast einem Menschenalter die Diskussion um die „Gregorianische Frage“ ging¹, vernachlässigt worden, und es gilt deshalb, die fraglichen Zeugnisse von neuem zu überprüfen.

Die ersten dieser Belege finden sich bei Beda Venerabilis. Beda schreibt vom Bischof Putta von Rochester († 688) „*maxime autem modulandi in ecclesia more Romanorum, quem a discipulis beati papae Gregorii didicerat, peritum*“² und von einem Kantor Maban, der unter Bischof Acca von Hexham († 709) wirkte, „*qui a successoribus discipulorum beati papae Gregorii in Cantia fuerat cantandi sonos edoctus . . .*“³. Die beiden Stellen könnten nur dann als Zeugnisse für eine musikalische Tätigkeit Gregors d. Gr. herangezogen werden, wenn man „*discipuli*“ als „Angehörige der römischen Schola cantorum“ auffassen und gleichzeitig der Legende des Johannes Diaconus von einer Lehrtätigkeit des Papstes in der Schola, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben, Glauben schenken würde. Beda bezeichnet aber als „*discipuli*“ Gregors den 596 von Gregor nach England geschickten Benediktinerabt Augustinus mit seinen 40 Genossen⁴, und mit den „*successores*“ meint er vermutlich später von Rom gekommene Missionare, etwa den Erzbischof Theodor von Canterbury und den Priester Hadrian, die 669 nach England kamen⁵, oder den Archicantor Johannes, der von Papst Agatho (678–682) nach England gesandt wurde⁶. Beda spricht sonst weder von einer musikalischen noch von der liturgischen Ordertätigkeit Gregors d. Gr., er gebraucht aber andererseits Wendungen wie

¹ Vgl. vor allem F. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesangs*, Leipzig 1891, und G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien*, *Maredsons* 2/1904.

² *Hist. eccl.* IV, 2. Migne, Ser. lat. 95, 175.

³ *Hist. eccl.* V, 20. Migne, Ser. lat. 95, 270.

⁴ Beda, *Hist. eccl.* I, 23. Migne, Ser. lat. 95, 52 f. Vgl. F. A. Gevaert, a. a. O., S. 56 f.

⁵ Beda, *Hist. eccl.* IV, 1. Migne, Ser. lat. 95, 171 f.

⁶ Beda, *Hist. eccl.* IV, 18. Migne, Ser. lat. 95, 199 f.

„magister ecclesiasticae cantionis juxta morem Romanorum seu Cantuariorum“⁷ und „cursus canendi annuum, sicut ad Sanctum Petrum Romae agebatur“⁸. Als Autor von Antiphonale und Missale wird Gregor d. Gr. von Bischof Egbert von York (732–766) bezeichnet. Egbert hat dabei eindeutig die liturgische Ordnung im Auge, und zwar spricht er von der Meßliturgie⁹.

Damit sind die altenglischen Zeugnisse bereits erschöpft. Sie geben keinen Hinweis dafür, daß man Gregor d. Gr. eine musikalische Tätigkeit zuschrieb.

Wenden wir uns nunmehr den fränkischen Zeugnissen zu. Hier ist zunächst der in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts von einem fränkischen Mönch geschriebene Katalog von angeblich um den liturgischen Gesang verdienten Persönlichkeiten zu nennen¹⁰, den man seit Silva-Tarouca dem Johannes Archicantor zuzuweisen pflegte¹¹, dessen fränkischen Ursprung jedoch M. Andrieu nachgewiesen hat¹². Um die Deutung dieser Liste haben sich vor allem Bruno Stäblein im Zusammenhang mit seiner These vom „alt- und neurömischen Gesang“¹³ und sodann M. Andrieu bemüht¹⁴. Sie ist offenbar verfaßt worden, um die Autorität der römischen Liturgie, die soeben im Frankenreich eingeführt wurde, zu betonen¹⁵. Dabei wird Gregor d. Gr. als ein Ordner der Liturgie — „cantus anni circuli“ ist offenbar in erster Linie als „liturgische Ordnung“ zu verstehen —, aber weder als der einzige noch als der letzte bezeichnet. Es ist auch nicht einmal die liturgische Tätigkeit Gregors d. Gr., die unseren Gewährsmann am Werke dieses Papstes besonders fesselt und auf die er sich vor allem beruft. Von einem eigentlich musikalischen Wirken sagt er gar nichts.

Ebenfalls der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts gehört das Antiphonar von Blandinienberg und, falls sich die Datierung R. J. Hasberts nicht doch als zu früh

⁷ Hist. eccl. II, 20. Migne, Ser. lat. 95, 116.

⁸ Hist. eccl. IV, 18. Migne, Ser. lat. 95, 200.

⁹ „Ut noster didascalus beatus Gregorius, in suo antiphonario et missali libro, per paedagogum nostrum beatum Augustinum transmisit ordinatum et rescriptum“ De inst. cath. dialogus, Migne, Ser. lat. 19, 441.

¹⁰ „Primus beatus Damasus papa . . . ordinem ecclesiasticum instituit et ordinavit. Post hunc beatissimus Leo papa annalem cantum omnem instituit . . . Deinde beatus Zelasius papa similiter omnem annalem cantum conscripsit. Post hunc Simachus papa similiter et ipse annalem suum cantum ededit. Iterum post hunc Johannes papa similiter et ipse annum circuli cantum conscripsit. Post hunc Bonifacius papa cantilena anni circuli ordinavit. Post hos quoque beatus Gregorius papa, qui, afflatu sancto spiritu, magnam atque altissimam gratiam ei dominus contulit, ut super librum beati Job moralia tibia, investigatione tripliciter atque septiformem expositionem licidaret; super Ezechiel quoque profeta prima parte seu et extrema luculentissima expositione fecerit, notum est omnibus christianis quam pulcre explanavit; quid inde aliquorum libris operante sancto spiritu degessit, vel aliarum multarum sanctorum scripturarum interpretatus est, christianis in mundo degentibus patefactum est; et cantum anni circuli nobili ededit. Post hunc Martinus papa similiter et ipse anni circuli cantum ededit. Post istos quoque Catolenus abba annum circuli cantum diligentissime ededit. Post hunc quoque Maurianus abba annalem suum cantum et ipse nobile ordinavit. Post hunc vero domno Virbonus abba et omnem cantum anni circuli magnifice ordinavit.“ M. Andrieu, a. a. O., S. 223 f. (Ordo XIX, 36/37.)

¹¹ Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Ser III, Memorie, Vol. I, Parte 1, 1923, S. 159–217.

¹² M. Andrieu, Les Ordines Romani III. Spicilegium Sacrum Lovaniense, Fasc. 24, Louvain 1951, Ordo XIX.

¹³ Zuerst in Atti del Congresso internazionale di Musica Sacra Rom 1950, Tournai 1952, S. 271/75.

¹⁴ „Si le compilateur avait su quelque chose de précis sur l'activité liturgique de ces personnages, il ne s'en serait pas tenu à ce défilé d'indigentes redites. Voyez comment, ayant nommé saint Grégoire, il fait étalage d'érudition à propos de trois ouvrages de ce pape qu'il semble bien avoir lus. Il connaissait aussi le Liber Pontificalis, qui l'a instruit de la prétendue collaboration de Damase et de saint Jérôme et lui a signalé le rôle liturgique de Gélase. Les collections canoniques renfermaient les décrétaux de Léon I, de Gélase, de Symmaque. Ces papes avaient donc assez de notoriété pour que nous ne soyons pas surpris de les trouver parmi les ordonnateurs de l'annalis cantus. Quant à Jean, Boniface et Martin, c'est sans doute par grâce gratuite qu'ils ont été introduits dans la liste. Les trois abbés peuvent avoir eu une existence réelle. On comprend qu'un pèlerin franc, ayant assisté aux offices de la basilique Vaticane, ait eu occasion de connaître les chefs des moines desservants, ou au moins d'apprendre leur nom. . .“. M. Andrieu, a. a. O. S. 14 f.

¹⁵ „Faute d'autorité personnelle, il s'abrite derrière une liste de grands noms“ M. Andrieu, a. a. O. S. 13.

erweist, auch das Antiphonar von Monza an¹⁶. Beide Antiphonare sind Zeugen fränkischer Überlieferung¹⁷.

Das Antiphonar von Blandinienberg beginnt mit den Worten: „*In Dei nomen. Incipit Antefonarius ordinatus a sancto Gregorio per circulum anni*“ und bezeugt damit Gregor als liturgischen Ordner. Das Antiphonar von Monza wird durch einen Prolog eingeleitet, der hinfort in mindestens sechs verschiedenen Fassungen überliefert ist¹⁸:

„*Gregorius praesul meritis et nomine dignus
Unde genus ducit summum conscendit honorem
Qui renovans monumenta patrumque priorum
Tum composuit hunc libellum musicae artis
Scolae cantorum. In nomine Dei summi.*“

Das Cantatorium — um ein solches handelt es sich beim Antiphonar von Monza — wird also als ein Buch der „*Ars musica*“ bezeichnet, und damit wird Gregor d. Gr. der es zusammengestellt haben soll, als ein Musiker eben im Sinne der „*Ars musica*“ vorgestellt. Daß sich der Prolog auf Gregor d. Gr. bezieht, ergibt sich aus den Worten „*Unde genus ducit . . .*“¹⁹, es wird aber von Agobard von Lyon bestritten. Agobard schreibt in seiner gegen die Bearbeitung des Offiziumsgesangbuchs durch Amalar von Metz gerichteten Schrift „*De correctione Antiphonarii*“: „*Verum quia Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit, et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio Romano pontifice et illustrissimo doctore compositum*“²⁰. Daraus ist zu schließen, daß dem ihm vorliegenden Exemplar des durch Amalar bearbeiteten Offiziumsgesangbuchs der Prolog vorausgestellt war, womit also auch für das Offiziumsgesangbuch die Urheberschaft Gregors beansprucht wurde²¹. Und schließlich behauptet Agobard seinerseits nicht, Gregor sei der Autor seiner liturgischen Bücher in Lyon, obwohl die Liturgie in Lyon bereits unter Leidrad nach dem Vorbild des kaiserlichen Hofes reformiert worden war²².

Eine zweite Form des Prologs leitet das Antiphonar von Compiègne ein:

„*Gregorius praesul meritis et nomine dignus
Summum concedens honorem renovavit monumenta patrum priorum,
Et composuit hunc libellum musicae artis
Scolae cantorum per anni circulum.*“

Im Antiphonar von Compiègne, geschrieben zwischen 860 und 880, sind ein Antiphonale missarum und ein Antiphonale officii zusammengefaßt. Die ausdrücklich auf Gregor d. Gr. hinweisenden Worte „*Unde genus ducit . . .*“ enthält der Prolog

¹⁶ R. J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles 1935.

¹⁷ M. Huglo, *Le chant 'vieux romain' Sacris erudiri VI*, 1954, S. 96—124. Im Antiphonar von Blandinienberg finden sich noch einige römische Eigenheiten.

¹⁸ R. J. Hesbert, a. a. O. S. XXXIV, Anm. 4.

¹⁹ G. Morin, a. a. O. S. 30 f.

²⁰ Cap. 15. Migne, Ser. lat. 104, 336.

²¹ Über dem römischen Antiphonar las Amalar „*In nomine Domini nestri Jesu Christi incipit responsoriale de circolo anni temporibus ter beatissimi et apostolici domni Adriani papae per indictionem septimam*“ und am Schluß „*Hoc opus summus reparat pontifex domnus Adrianus sibi memoriae per saecula*“ Lib de ordine Antiphonarii, Prologus, 8. Amalaris Episcopi Opera liturgica omnia ed. J. M. Hanssens (*Studi e Testi* 138/40), Città del Vaticano 1948/50. Bd. III, S. 14. — Die von Morin, a. a. O., zitierten Zeugnisse des Amalar über Gregors d. Gr. liturgische bzw. musikalische Tätigkeit sind unecht. Vgl. die soeben zitierte neue Amalarausgabe von J. M. Hanssens.

²² MG Ep. IV S. 542 f.

hier nicht. Es scheint also, als habe der Urheber dieser neuen Fassung des Prologs die Autorschaft Gregors d. Gr. am Meß- und Offiziumsgesangbuch überhaupt anzweifelt. Auch Hildemar, der Kommentator der Benediktinerregel, ist nicht ganz sicher, ob Gregor d. Gr. Autor des „*Romanum officium*“ sei²³. Ähnlich Walafrid Strabo. Er beruft sich ausdrücklich auf den Antiphonarsprolog — anstelle von „*Ars musica*“ sagt er „*cantilena disciplina*“²⁴ — und erläutert an anderer Stelle, daß er Nachricht und Zweifel auch auf den ordo „*cantilena diurnis seu nocturnis horis dicenda*“ bezieht²⁵. Amalar von Metz hingegen unterscheidet: „*auctores lectionarii et antiphonarii, ac missalis, cujus autorem credimus esse beatum papam Gregorium*“²⁶.

Die Überlieferung von einer musikalischen und von der liturgischen Ordner-tätigkeit Gregors d. Gr. geht also im Frankenreich offenbar von dem Prolog „*Gregorius praesul*“ aus. Indem dieser Prolog auch dem Offiziumsgesangbuch vorangestellt wurde, galt auch für dieses, was der Prolog aussagte. Die erhaltenen fränkischen Zeugnisse des 9. Jahrhunderts geben die Nachricht des Prologs zweifelnd wieder, Agobard von Lyon bestreitet sie. Amalar von Metz hält Gregor d. Gr. für den Autor des Sakramentars, aber nicht für den des Lektionars und des Antiphonars.

Der fränkische Mönch, der den oben erwähnten Katalog von um die römische Liturgie verdienten Persönlichkeiten verfaßte, dürfte selbst in Rom gewesen sein. Man sollte annehmen, daß er Gregors Bedeutung für die liturgische Ordnung mehr betont und daß er von einer musikalischen Tätigkeit des Papstes gesprochen hätte, wenn er in Rom davon gehört hätte. Andererseits ist es zweifelhaft, wieweit er wirklich als Zeuge für das gelten darf, was man in Rom und insbesondere etwa in der Schola cantorum zu seiner Zeit über diese Dinge dachte. Immerhin wird man aus seinem Bericht schließen dürfen, daß in Rom im dritten Viertel des 8. Jahrhunderts nicht allenthalben und ohne weiteres Liturgie und liturgischer Gesang als Werk des hl. Gregor angesehen wurden.

Für die Entstehung des Prologs „*Gregorius praesul*“ wird man zunächst zwei Möglichkeiten in Betracht ziehen: Entweder ist er im Frankenreich verfaßt worden, um damit dem neu einzuführenden Antiphonar mehr Autorität zu verleihen, oder er ist in Rom selbst entstanden und von da nach Franken gekommen. Die erste Möglichkeit ist jedoch wohl auszuschließen. Im Frankenreich stand bei der Einführung des Cantus romanus durchaus der Gesichtspunkt der liturgischen Ordnung im Vordergrund. Die gewissenhafte Befolgung der liturgischen Ordnung wird auch von den Verordnungen Karls d. Gr. immer wieder eingeschärft, von den Melodien ist überhaupt nicht die Rede²⁷. Und da sollte man im Frankenreich in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts das Gewicht so sehr auf die musikalische Seite der Liturgie verschoben haben, daß das ganze Antiphonar bzw. Cantatorium als „*libel-*

²³ „Beatus Gregorius, qui dicitur Romanum officium fecisse“ . R. Mittermüller, *Expositio regulae ab Hildemaro tradita*, Regensburg 1880, S. 311.

²⁴ „Traditur denique beatus Gregorium, sicut ordinationem missarum et consecrationum, ita etiam cantilena disciplina, maxima ex parte in eam, quae hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse, sicut et in capite Antiphonarii commemoratur“ De ecl. rerum cap. 22, Migne, Ser. lat. 114, 948.

²⁵ „Ordinem autem cantilena diurnis seu nocturnis horis dicenda, beatus Gregorius plenaria creditur ordinatione distribuisse, sicut et supra de Sacramentorum diximus libro“ . A. a. O. cap. 25, S. 956.

²⁶ *Liber officialis*, IV, 30, 2, a. a. O. Bd. II S. 501. Vgl. „Auctor missalis quod vocatur gregorianum, et antiphonarii.“ *Liber officialis* III, 40, 2, a. a. O. S. 374.

²⁷ Vgl. meinen Aufsatz „Die Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich“ *Römische Quartalschrift* 49 (1954), Heft 3/4.

lum musicae artis“ bezeichnet wurde? Denn hier wird ja nicht nur der Kirchengesang als „Ars musica“ bezeichnet, sondern geradezu die ganze Liturgie als musikalisches Kunstwerk begriffen. Ein solcher Gedanke konnte wohl kaum von einer anderen Stelle als von der römischen Schola cantorum selbst ausgehen.

Dem widersprechen nicht die aus dem Zeugnis jenes fränkischen Mönchs für Rom gezogenen Schlüsse. Vielmehr ergibt sich so, daß das Hervortreten des musikalischen Elements gegenüber dem der liturgischen Ordnung im Rahmen des „cantus per circulum anni“, der Gedanke an Gregors d. Gr. Urheberschaft an den liturgischen Melodien, das Begreifen dieser Melodien und sogar der ganzen Liturgie überhaupt als „Ars musica“ in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts keineswegs allgemein waren, sondern sich allmählich aus der Schola cantorum heraus verbreiteten.

Zwar wird schon seit der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert der Kirchengesang allmählich als „Ars musica“ verstanden²⁸. Aber gerade bei Gregor d. Gr. ist davon gar keine Rede, worauf schon Agobard von Lyon mit Recht hingewiesen hat, als er sich mit dem Prolog „Gregorius praesul“ auseinandersetzt²⁹. Gregor d. Gr. spricht in einer Verordnung von 595 von der Kirchenmusik als „den Psalmen und den übrigen Lektionen“, für ihn ist der Kirchengesang Textvortrag, nicht mehr, und keine Beschäftigung für den höheren Klerus³⁰. Das Wort „Ars musica“ hat in dem Prolog „Gregorius praesul“ gegenüber den älteren Zeugnissen aber auch ganz neues Gewicht. Es bezieht sich nicht mehr auf den Vortrag, auf den Gesang eines Kantors oder einer Kommunität oder auf den kirchlichen Gesang überhaupt und ganz allgemein, es bezieht sich hier auf „hunc libellum musicae artis“, auf dieses Repertorium als solches, das uns im Cantatorium von Monza freilich nur textlich überliefert ist. Aber dieses Repertorium mußte reguliert und fixiert sein, wenn es als „Ars musica“ angesprochen wurde.

Im 7. Jahrhundert wurde jedoch der liturgische Gesang in der römischen Schola cantorum noch lebendig weiterentwickelt³¹, somit sind also die Voraussetzungen für seine neue Einschätzung noch nicht gegeben. Das stimmt mit unserer Annahme überein, daß die Überlieferung von der Urheberschaft Gregors d. Gr. am liturgischen Gesang und dessen neue Einschätzung sich in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts allmählich von der Schola cantorum aus verbreiteten, daß also dieses neue Bild vom Gregorianischen Gesang in der römischen Schola cantorum selbst nicht wesentlich älter ist. Und damit paßt die Tatsache zusammen, daß sich in England, wo noch zu Ende des 7. Jahrhunderts römische Sänger tätig waren, keine Hinweise auf das finden, was die römische Schola cantorum hundert Jahre später über Ursprung und Bedeutung ihres liturgischen Gesanges dachte. Somit dürfte die Nachricht, daß Papst Hadrian I. (772–795) der Verfasser des Prologs sei³², zeitlich und örtlich nicht allzusehr danebengreifen, zumal die folgenden römischen Zeugnisse ein sehr schlüs-

²⁸ Vgl. meinen Aufsatz „Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang“, Römische Quartalschrift 48 (1953), S. 188 ff.

²⁹ De correctione Antiphonarii, cap. 15. Migne, Ser. lat. 104, S. 336.

³⁰ Mansi X, S. 434. Vgl. Röm Quartalschrift 48 (1953) S. 190 ff.

³¹ Vgl. mein Referat „Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum“. 2. Internat. Kongreß für kath. Kirchenmusik, Wien 1954.

³² Nach der Nachricht einer Handschrift aus St. Martial in Limoges hat Hadrian II. ebenso wie Hadrian I. einen Prolog zum Antiphonar verfaßt, der ähnlich beginne wie der von Hadrian I. verfaßte, „quod ille ad omnes missas in eadem dominica prima Adventus Domini decantandum strictissimam confecerat“. Liber Pontificalis, ed. Duchesne, I S. CLXXXII.

seines Bild von der allmählichen Weiterentwicklung des Gedankens an Gregors d. Gr. musikalische Tätigkeit geben:

Papst Leo IV. (847–855) schreibt an einen Abt Honoratus (von Farfa?), daß Gregor d. Gr. „*edidit et sonum jam dictum, quam in ecclesia vel ubique canimus musicis artibus opera plurima ad excitandos vel commovendos intentius humanos fecerit animos, ita ut non tantum ecclesiasticos, sed etiam rudes et duros animos artificiose modulationis sonitu ad ecclesias convocaret*“, und er droht dem Abt den Ausschluß aus der Gemeinschaft mit Rom an, wenn er nicht „*per cuncta in cantilenis et lectionibus*“ dem römischen Ritus folge. Zum ersten Male scheinen hier bestimmte Melodien, und zwar die der römischen Schola cantorum, für verbindlich und für die liturgischen schlechthin erklärt zu werden. Zum ersten Male klingt in diesem Briefe auch der spätere Begriff des „Gregorianischen Gesanges“ auf; „*Gregoriana carmina*“ heißt es hier noch im Plural³³. Johannes Diaconus spricht zwanzig Jahre später in seiner Vita Gregors d. Gr. von den „*gregorianis cantibus*“³⁴ und geht bezüglich des Musikertums Gregors noch einen Schritt über den Brief Leos IV. hinaus, indem er sagt: „*In domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit*“³⁵. Hier wird nicht nur das Antiphonar als musikalisches Werk angesehen, sondern es werden Gregor d. Gr. ausdrücklich musikalische Absichten bei der Kompilation des Buches zugeschrieben. Johannes Diaconus berichtet uns außerdem, daß Gregor d. Gr. die Schola cantorum gegründet habe, und erzählt, der Papst habe dort selbst Musikunterricht erteilt³⁶. Ein Blick auf die oben erwähnte Verordnung Gregors d. Gr. über die Kirchenmusik genügt, um der Unsinnigkeit von Johannes Diaconus' Erzählung über musikalische Ambitionen Gregors und seine Tätigkeit als Gesanglehrer inne zu werden.

Die Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors d. Gr. geht also offenbar von der römischen Schola cantorum aus. Sie knüpft an die Umdeutung des Antiphonars von einem liturgischen zu einem in erster Linie musikalischen Buche an, die sich dort im Laufe des 8. Jahrhunderts vollzogen haben muß, und wird im 9. Jahrhundert in Rom allmählich ausgebaut. Bei Leo IV. wird die Verpflichtung zu den Melodien der römischen Schola cantorum zuerst betont, er spricht von den „*cantica gregoriana*“. Johannes Diaconus hat mit seinem Bericht von den musikalischen Absichten Gregors d. Gr. bei der Kompilation des Antiphonars und von einer eigenen musikalischen Lehrtätigkeit des großen Papstes den Grund gelegt für die mittelalterliche Anschauung von Gregor d. Gr. als dem Musiker und Komponisten. Indem der Prolog „*Gregorius praesul*“ auch dem Offiziumsgesangbuch vorangestellt wurde, wurde auch für dieses die Autorschaft Gregors d. Gr. beansprucht. Außerhalb Roms hat sich die Überlieferung von der Urheberschaft Gregors d. Gr. am liturgischen Gesang erst später durchgesetzt; im Frankenreich erst im 10. Jahrhundert.

³³ Der Brief ist abgedruckt bei J. Morin, a. a. O. S. 14 ff., bei F. Romita, *Jus musicae liturgicae*, Torino 1936, S. 30 f. u. a.

³⁴ Cap. II, 7. Migne, Ser. lat. 75, S. 91.

³⁵ Cap. II, 6, a. a. O. S. 90.

³⁶ „*Scholam quoque cantorum constituit ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur.*“ Cap. II, 6, a. a. O. S. 90. Das „Ruhebett“ Gregors d. Gr. wurde im 7. Jahrhundert als sein Sterbebett besucht. Vol. G. Morin, a. a. O. S. 13 f.

Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Nachdem Ward¹ in der Sammlung des *Libro de cifra nueva* von Venegas da Henestrosa von 1557 an Stücken von Mudarra, Narváez, Cabezón und Segni Parodien und Pasticcios als Spezialität verlegerischer Arbeit dieses Verfassers aufgewiesen hatte, konnte ähnliche Praxis bereits in deutschen und spanischen Klaviertabulaturen des 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden². Das ließ vermuten, daß es sich bei diesem Verfahren um mehr als um verlegerische Willkür einzelner Sammler und Herausgeber, um mehr als um Eigenheiten einzelner Meister handele, daß sich hier vielmehr eine allgemeine Spielpraxis aller Länder abzeichne, die von nicht geringen Folgen für die Erforschung der Instrumentalwerke von Renaissance und Barock sein dürfte. Diese Vermutungen haben sich an Untersuchungen norddeutscher Klaviertabulaturen, d. h. hier zunächst in bezug auf Pasticcios aus und Parodien zu Stücken der Tabulaturen *Lüneburg* KN 208¹ und 208² und *Lübbenau*, *Lynar* B¹, die sich aber zweifellos bald durch weitere Funde vermehren lassen, vollauf bestätigt.

Betrachten wir zunächst einmal den Tatbestand. KN 208¹ enthält fol. 20^v ein Pasticcio, das ähnliche Arbeitsweise zeigt wie die e-moll-Passacaglia von Poglietti³, nur daß hier der von einem namhaften Autor übernommene Teil keine Varianten erfährt und der angearbeitete Teil anonym bleibt. Bis T. 39⁴ bringt die Tabulatur den wörtlichen Text des 3. Verses der Bearbeitung von *Vita sanctorum* von S. Scheidt aus der *Tabulatura nova* III, 14 anonym, um dann eine weitere, gleichfalls anonym bleibende Partie anzuschließen. Beide Teile sind nicht eben geschickt verarbeitet; die Naht bleibt spürbar. Derselbe Choral von Scheidt ist ein zweites Mal pasticciochaft verwertet in KN 208², fol. 62^v. Hier dient der 4. Vers aus der *Tabulatura nova* III, 14 als erster Vers der Bearbeitung, der mit einem zweiten, bis jetzt nicht zu identifizierenden, der hier aber abgegrenzt, nicht direkt angeschrieben ist, verbunden wird. Dieselbe Anlage findet sich wieder bei der Behandlung von *A solis ortus* in KN 208², fol. 48^v. Hier ist der 5. Vers aus der *Tabulatura nova* III, 12 von Scheidt als erster Vers der neuen Bearbeitung verwandt und wiederum mit einem zweiten, abgegrenzten, anonymen verbunden. Verblüffender sind die Fälle, wo einzelne Verse aus verschiedenen Versen anderer Meister buchstäblich zusammengestückt sind. Ein solcher Fall liegt vor bei dem Satz über *Christe, der du bist Tag und Licht* aus KN 208², fol. 54^v, der seinen ersten Vers aus Bruchstücken der drei ersten Verse von Scheidts gleichnamiger Bearbeitung aus der *Tabulatura nova* II, 7 bildet; und zwar sind T. 1–12 identisch mit den entsprechenden Takten des ersten Verses von Scheidts Stück, T. 13–30 nehmen ihre Melodiebehandlung aus dem 2. Vers, T. 31–33 aus dem 3. Vers. Nur die letzten 5 Takte sind neu, als Abschluß

¹ J. Ward, The editorial methods of Venegas da Henestrosa, *Musica Disciplina*, 6, 1–3.

² S. Kastner, F. Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de musica* Alcalá, 1626, Vol. II, Kritische Einleitung S. 18, Barcelona 1952. M. Reimann, Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts *Mf.* VII, 457 ff.; ferner Besprechung der Ausgabe des Correa, *Mf.* VIII, 123 ff.

³ Vgl. M. Reimann, Zur Spielpraxis der Klaviervariation.

⁴ Man vgl. Nr. 11 der Ausgabe der Lüneburger Tabulatur KN 208¹, die demnächst im „Erbe deutscher Musik“ erscheint.

zugesetzt. Das Ergebnis ist dabei durchaus kein formloses. Wer die Herkunft der verschiedenen Abschnitte nicht kennt, glaubt ein zusammenhängendes, glattes, originales Stück vor sich zu haben, das sich in nichts von ähnlichen Stücken unterscheidet⁵. Pasticciohafte Verwendung zeigt ferner ein Präludium, das in verschiedenen Hss. mit verschiedenen Folgestücken verbunden ist. Es handelt sich um das Präludium aus KN 208¹, fol. 59^v (Nr. 43)⁶, das noch zweimal, in KN 207^{17,1} als Nr. 1 und Nr. 10 auftritt (wir folgen der nicht einwandfreien Bibliotheksnumerierung der Hs.), und zwar jeweils als Einleitung zu einem anderen *Herr Gott dich loben wir*. In KN 208¹ handelt es sich um ein anonymes Folgestück, in KN 207^{17,1} Nr. 1 ist das Präludium mit 2 Folgestücken verbunden, die der Schreiber hintereinander fügt, als erstes mit dem Bruchstück eines anonymen *Te deum laudamus*, anschließend mit einem *Herr Gott dich loben wir* von J. Praetorius. KN 207^{17,1}, Nr. 10 setzt das Präludium zu einer Bearbeitung desselben Textes von J. Kurtzkampff und nennt als Autor Scheidemann. Kittler, der bei Nr. 1 das noch folgende *Herr Gott dich loben wir* von Praetorius übersieht, möchte daraus auf Scheidemanns Autorschaft auch des Bruchstücks des *Te deums* schließen. So wenig das ausgeschlossen ist, erweist sich aber im Gegenteil, daß gerade auch Präludien namhafter Meister pasticciohafte Verwendung erfuhren, ein Brauch, der ja bis heute den Organisten nicht fremd ist. In den beiden anderen Fällen bleibt das Stück anonym. Beide Präludien in KN 207^{17,1} sind zugleich Parodien, das heißt hier, sie sind durch Kürzungen zusammengescho-ben. Weitere Parodien ließen sich auffinden zu dem anonymen Präludium fol. 48^v aus KN 208¹. Die eine befindet sich in KN 207¹⁵ (Nr. 4), gleichfalls anonym; sie ist fast auf die Hälfte gekürzt. Benutzt sind Anfang und Ende und das Fugenthema des Präludiums, bei sonst völlig neuer Auskomponierung. Eine weitere anonyme Parodie desselben Präludiums enthält *Lynar B*³ als Nr. 4 mit stark verändertem Beginn und reicherer Figurierung des übrigen Textes. Die Stücke zeigen alle bescheidene, aber solide Faktur. Eine großartige und zugleich erstaunliche Parodie ließ sich dagegen zu der Tokkata von H. Scheidemann aus KN 208¹, fol. 51 (Nr. 37) in *Lynar B*⁶ nachweisen⁷. T. 5–7 sind in *Lynar* bereits verändert und um einen Takt vermehrt. T. 28–41 enthalten ein eingeschobenes Fugato, das in *KN* fehlt, und lassen dafür den an dieser Stelle in *KN* stehenden Teil aus. Ab T. 42 folgt wieder der *KN*-Text, aber geändert und erweitert. T. 49–60 bringen einen großen, virtuosen Part, den *KN* entbehrt und lassen dafür wieder den in *KN* enthaltenen fort. Ab T. 61 folgt ein anderes, sehr erweitertes Fugato über das fast wörtliche Fugatothema aus *KN*. Ab T. 74 steht der leicht variierte *KN*-Text bis T. 85. Nun folgen rhythmische und tonliche Veränderungen des *KN*-Textes mit einem in *KN* nicht enthaltenen Echopart. Ab T. 90 zeigen sich wieder Reminiszenzen an *KN* bei aber

⁵ Diese Tatbestände, an denen Dietrich (Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jh., Kassel, 1932) völlig vorbeigt, sind, sofern sie die beiden KN 208-Hss. angehen, bereits bei Kittler (Geschichte des protestantischen Orgelchors, Diss. Greifswald, 1931) sauber vermerkt und z. T. verständlich ausgewertet. Aber Kittler, der die weiteren Zusammenhänge noch nicht übersieht, die wichtigen Konkordanz in den anderen norddeutschen Hss., besonders in der Hs. *Lynar* noch so wenig kennt wie die gleichen Anlagen in ausländischen Tabulaturen, bleibt völlig in seinem engen Raum befangen. Die Facta, die ihm besonders bei den Pasticcios unverständlich bleiben müssen, werden von ihm mehr als Spezifika dieser beiden Gebrauchs-Hss. erfaßt. Die Folgen sind noch irrgends erkannt.

⁶ Diese wie alle folgenden Nr. aus KN 2081 beziehen sich auf den Erbe-Band.

⁷ Die *Lynarer* Fassung kann bequem nach dem demnächst erscheinenden 3. Bd. der Veröffentlichungen aus dieser Tabulatur verglichen werden: Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule, Teil II, hrsg. von H. J. Moser, bearbeitet von T. Fedtke, BA; beiden Herren sei an dieser Stelle für die freundlich gewährte Einsichtnahme in das Ms. gedankt.

völlig anders weitergeführtem Text. Wir haben ein gänzlich neues und zwar bedeutendes Stück vor uns, das nur aus der Hand eines großen Meisters stammen kann. Die in *Lynar* allgemein viel modernere Akzidentiensetzung (die aber in KN 208¹ nur vernachlässigt sein kann) und die großartige, virtuose Orgeltechnik, die in gar keinem Verhältnis zur Fassung in KN 208¹ steht, lassen das Stück viel später als 1630, das Datum, das Seiffert nach der Datumangabe bei Karges' *O Mensch beweine deine Sünde groß* für die ganze Hs. festgesetzt hat, erscheinen, ja selbst später als 1650, das Datum, das für KN 208¹ zu gelten hat. Beide Hss. nennen H. Scheidemann als Autor. Stellt die *Lynar*-Fassung das Original von H. Scheidemann dar und sind die *KN*- Fassungen die Parodien — die Fassung aus KN 208¹ steht ein zweites Mal mit geringen Varianten in KN 209, fol. 123^v —, so muß sich großer Zweifel an allen in KN 208¹ mit *HSM* signierten Stücken überhaupt erheben, da diese alle in der Gesamtfaktur der Tokkata aus KN 208¹ näher stehen als der Fassung aus *Lynar B*⁶. (Eine Scheidemann-GA, die diese Fragen zu klären hätte, täte not!) Noch schwerwiegender ist die Frage, ob wir das Original überhaupt kennen und ob nicht beide Fassungen etwa Parodien oder ob eine oder gar beide Pasticcios sind. Wie äußerst geschickt die Zeit diese Pasticcios oft zu einem Ganzen zu verschmelzen wußte, haben die Ergebnisse bei Venegas, Poglietti⁸ und KN 208² bereits erwiesen. Wir machen hier zugleich auch auf die *Obras de varios autores*⁹ in *Ajudas* Anhang zum *Libro de tientos* von Correa aufmerksam, die ähnlich sichere Angleichung der verschiedenen Parte zeigen. Die starke allgemeine Stilgrundlage des 17. Jahrhunderts, die auch eine Folge des regen Musikaustausches dieser Zeit ist, kam solcher Praxis sehr entgegen. Aus dieser Blickrichtung klärt sich nun auch die Fassung der Variationenreihe über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aus *Lynar B*¹, die Moser veröffentlicht hat¹⁰. Hier sind den vier Bearbeitungen (einschließlich des Themas) von M. J. Praetorius, die der Vierzahl der Strophen des Liedes entsprechen, fünf Variationen von Düben, zwei von Hasse, sechs von G. Scheidt, eine von S. Scheidt und zwei von Karges angehängt. Moser¹¹ wie Seiffert¹² haben versucht, sich mit dieser zunächst seltsam scheinenden Aneinanderbindung auseinanderzusetzen. Seiffert, der unerklärlicherweise falsche Angaben macht — es handelt sich nicht nur um 15 Variationen sondern um 20, und Sweelinck ist nicht unter den Autoren genannt — spricht von kameradschaftlicher Gemeinschaftsarbeit, wie er sie für die Variationenreihen in den Hss. *Uppsala Ms. J. Mus. 408*, und *Graues Kloster, Berlin Ms. 52*, die Variationen von Scheidt und Sweelinck gekoppelt bieten, in Anspruch genommen hatte. Merkwürdigerweise wiederholt Seiffert hier diese Meinung, von der er in der *Sweelinck-GA* (Bd. I, S. XII) bereits abgerückt war. Moser seinerseits erklärt die Komposition für das mögliche Ergebnis eines Wanderbriefes. Wir können uns beider Anschauungen nicht anschließen. Abgesehen davon, daß solch pretiöse Arbeitsweise — seltene Ausnahmen zugebilligt — dem Jahrhundert fern liegen mußte, fügt sich diese Folge unserer für

⁸ Vgl. M. Reimann, Zur Spielpraxis usw.

⁹ a. a. O. II, S. 256. Es handelt sich hier sicher nicht, wie Kastner meint (II, S. 18), um einen Ausnahmefall in der spanischen Klaviertabulatur, sondern nur um einen der seltenen Fälle, wo der Titel auf den Tatbestand aufmerksam macht.

¹⁰ *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinckschule, hrsg. von H. J. Moser, bearb. von T. Fedtke, BA, 1953.

¹¹ a. a. O. Einführung.

¹² M. Seiffert, *Orgelmeister IV, Organum*, Nr. 21.

Variationenreihen schon erhobenen These aufs beweiskräftigste ein. Der Tabulaturschreiber schreibt sich beliebte, ihm bekannte und verfügbare Variationen verschiedener Meister über den vielgebrauchten Choral suitenartig, aber durchaus nicht wahllos — das beweist die von Moser aufgewiesene Angleichung der letzten Variation an die letzte Choralstrophe — zum Gebrauch zusammen. Solcher Art Reihen waren aber ebensowenig wie die französischen Suiten oder Doubles und sicher weniger als andere Pasticcios, die sehr wohl zu einem Ganzen verschmelzen konnten, wie wir sahen, als Darbietung in geschlossener Folge gedacht¹³. Sie waren lediglich zur Auswahl angeboten. Sie entstanden durch Initiative des Schreibers, nicht durch den Willen des Autors oder der Autoren. Mosers Bemühungen um Verwendbarkeit der Folge als Gesamtheit mußten logischerweise ergebnislos bleiben. Auch Kittlers Meinung¹⁴, die oft (wie auch in unserm Fall) künstlerische Anordnung solcher langen Reihen deute zumindest auf außerliturgische Verwendung der Gesamtfolge, scheint uns nicht sinngemäß. Die Anordnung will, soweit sie nicht nur künstlerisches Ordnungsprinzip des Schreibers ist, dem Gebraucher lediglich Richtung für seine eigene Reihung bieten. Kittler vertritt sonst, besonders am Beispiel der vierzig *Vater-Unser*-Variationen von Steigleder, unsere Auffassung. Wo Weckmann und Strungk auch einzelne Verse des Chorals in mehreren Variationen bieten, bedeutet das nicht Entfremdung vom gottesdienstlichen Gebrauch, wie Dietrich¹⁵ meint, sondern immer wieder freies Angebot an den Spieler. Sicher aber wurden solche Variationenfolgen auch in pasticciohafter Mischung aus Stücken verschiedener Meister im Spiel dargeboten. Inwieweit dann die einzelnen Variationen, wie im Fall der Poglietti-Passacaglia, etwa zugleich parodistisch verwandt sind, ließe sich erst nach der Auffindung von Konkordanz klären. Wörtliche Übernahmen werden bei der Improvisationsfreudigkeit der Zeit und der entsprechenden Fähigkeit des Schreibers die selteneren sein. Daß diese Pasticciopraxis gerade für Variationen sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert gehalten hat, beweist die Quellenüberlieferung bei Poglietti¹⁶. Die von Botstiber mit B bezeichnete Hs. (vom Ende des 18. Jahrhunderts) bringt die Variationenreihe der *Rossignolo*-Suite gegenüber dem Autograph um fünf, offenbar anonyme Variationen vermehrt. Hier zeigt sich auch erneut das Andauern der Parodiepraxis im 18. Jahrhundert, da dieselbe Hs. B das *Capriccio per lo rossignolo* gegenüber dem Autograph parodistisch stark erweitert aufzeichnet.

Diese Parodien stellen dem Forscher das größere und interessantere Problem. In allen bisher bekannten Fällen handelt es sich dabei also nicht etwa um verschiedene Lesarten eines und desselben Stückes oder um Zerspielung vielgenutzter Texte — das wehrt schon Ward ab —, sondern um meist einschneidende Änderungen, die bis zur völligen Umkomponierung des ganzen Komplexes gehen können, bei der die Originalfassung noch durchscheinen oder fast ganz aufgegeben sein kann. Wir haben ein Analogon zur Parodiemesse wie zur Variationensuite vor uns. Wir entdecken erneut, wie lange das Bedürfnis und die Freude der Alten, in ein vorgegebenes Gerüst weiter hineinzubauen, angehalten, und wie wenig sich diese Arbeits-

¹³ Vgl. M. Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite, Regensburg, 1940, Kap. II.

¹⁴ S. 60.

¹⁵ S. 40.

¹⁶ Vgl. den Revisionsbericht von Botstiber zu DTÖ XIII, 2, S. 97.

weise im Grunde von der schon für Perotin geltenden oder bei *cantus-firmus*-Kolorierungen geübtentfernt hat; nicht zuletzt begegnen wir erneut der unbekümmerten Einstellung des Renaissance- und Barockmusikers zum geistigen Eigentum. Vieles mag aber, gerade bei schwächeren Spielern, auch auf Bequemlichkeit und Unfähigkeit, aus Eigenem schöpfen zu können, zurückzuführen sein. Das beweist die Parodierung gerade auch unbedeutender Stücke, wie der Präludien aus KN 208¹. Diese antinomische Doppelung, die wir schon als Wurzel der Variation erkannten¹⁷, gilt bezeichnenderweise auch hier. Wir verstehen aus dieser Blickrichtung erst recht die Sorge der Instrumentalmusiker um ihr Werk, die sie oft in letzter Stunde zu selbstredigierten Ausgaben nötigte. Denis Gaultier z. B. — seine Klage stehe für viele — sah sich zur Publikation seiner *Pièces de luth* von 1669 gezwungen, weil sie „*tellement changées et si fort défigurées*“ waren, „*quand on les envoie en provinces ou hors de royaume*“¹⁸. Das bezieht sich sicher nicht nur auf geringe Abnützungsvarianten! Hierher gehören auch all die vielen Fälle, wo Herausgeber sich in Gesamtausgaben genötigt sahen, verschiedene Gestalten eines und desselben Stückes nebeneinander zu edieren, ohne daß die Ursachen für solche Tatbestände bisher systematisch ermittelt worden wären.

Um nun auch den äußeren Gründen dieser Praxis nahe zu kommen — die inneren sind bereits genannt —, müssen wir uns vorerst nachdrücklich vor Augen stellen: Tabulaturen jeglicher Art, soweit nicht vom Autor selbst redigiert, sind keine Urtextausgaben. Sie sind praktische Ausgaben von berufsmäßigen oder dilettierenden Spielern für berufsmäßige oder dilettierende Spieler, zugleich immer auch Repertoiresammlungen. Sie spiegeln folglich nicht in erster Linie die Meinung der Autoren, die die Tabulatur enthält, wider, sondern die der Schreiber, der Spieler, der Besitzer, nach deren Geschmack und Auffassung sie zusammengeschrieben, für deren Spielfähigkeit und deren Instrument sie eingerichtet und auf deren Funktionen sie abgestellt sind. Je nachdem sie Kirchen-, Lehr- oder weltlichem Amt oder allen drei Aufgaben zugleich zu dienen haben, je nachdem sie für große oder kleine Instrumente gedacht sind, werden ihr Gesamtaspekt und ihre Faktur sich anders darbieten. Der ad-hoc-Standpunkt dieser Tabulaturen geht so weit, daß sich vielfach aus ihnen unmittelbar der Typ des Instruments ablesen läßt, für das sie intavoliert sind. Die Ausgabe der Lüneburger Tabulatur KN 208¹ wird das erhellen. Sie sind also weder erste noch reine Quellen; sie sind allererst Spiegel der Spielpraxis. (Wir scheinen Eulen nach Athen zu tragen, aber die Betonung dieser Selbstverständlichkeiten tut dringend not, da solche Tabulaturfassungen bisher von Bearbeitern und Herausgebern meist als unverrückbare Autorenmeinung behandelt worden sind. Alle Anschauungen, die wir hier glauben ablehnen zu müssen, beruhen auf dieser Fehldeutung.) Wenn nun schon die Autoren selbst sich geneigt zeigen, ihre Stücke freier Handhabung seitens der Spieler zugänglich zu machen — man erinnere sich der Übung bei Frescobaldi und Correa de Arauxo, die Stücke zum beliebigen Abbrechen einrichtet —, um wieviel mehr wird man in einem so improvisations- und variationsfreudigen Jahrhundert wie dem 17. ähnliches und viel freieres Vorgehen seitens der Spieler selbst zu gewärtigen haben. So werden Präludien zu verschiedensten Folgestücken gesetzt und

¹⁷ M. Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double, *Mf.* V, 4, S. 326 ff.

¹⁸ *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux*, Paris 1669 oder 1670, Vorwort.

erfahren Kürzung, Erweiterung, je nach Maßgabe dieses Folgestücks. Noch heute geht mancher Organist analog vor. Andere Stücke werden, gemäß der Funktion, die sie zu erfüllen haben, nur zur Anregung benutzt und selbständig weiterkomponiert oder mit andern Stücken erweitert, wie z. B. die Bearbeitungen von *Vita sanctorum* zeigen; oder sie werden mit Stücken verschiedener Autoren bunt gemischt, wie je nach Notwendigkeit beliebig zu verlängernde (und auch zu verkürzende!) Variationsreihen. Manchmal interessiert überhaupt nur das Gerüst, das völlig neu aufgefüllt werden kann, wie bei dem Präludium Nr. 4 aus *KN 207*¹⁵. Manchmal geht die Improvisationslust mit dem Spieler so durch, daß sich ihm unter der Hand auch die gesamte Anlage wandelt, wie bei der Scheidemann-Tokkata. Daß je nach der virtuellen Fähigkeit des Spielers technisch schwierigere Partien vereinfacht, technisch einfache kompliziert werden, ist selbstverständlich. Auch das beweist die Scheidemann-Tokkata und, in ungleich bescheidenerem Rahmen, die Gestalt des Präludiums von fol. 48^v aus *KN 208*¹ in *Lynar B*³. Gebietet die Not oder reizt die Liebe zu mehreren Stücken zum Zusammenschluß, so wird aus Werken verschiedener Meister Neues geschaffen, und manchmal erweist sich gerade hier des barocken Musikers große Liebe und Fähigkeit zum Bauen.

Für die Wissenschaft sind die Folgen, die sich aus dieser Praxis ergeben, bedeutend. Da sie, wie Wards Untersuchungen beweisen, bereits die Renaissance beherrscht, da sie zweifellos für alle Tabulaturarten, für Laute, Vihuela, Gitarre, Klavier, Orgel, und wohl überhaupt generell für Repertoiresammlungen vorauszusetzen ist, bleibt die Autorschaft auch mit Initialen oder vollen Namen signierter Stücke aus Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts so lange ungesichert, als nicht für dieselben Stücke Autographe oder vom Autor besorgte Ausgaben vorliegen; denn Parodien behalten ja häufig die Autorangabe des Originals bei, wie beide Fassungen der Scheidemann-Tokkata beweisen, und Pasticcios nennen oft nur einen der verschiedenen Autoren, wie die Passacaglia Poglietti zeigt. Und wie schwer es ist, besonders in der Frühzeit der Instrumentalmusik, in der die stilistische Grundlage noch eine sehr allgemeine Basis bildet, mit stilkritischen Untersuchungen allein den Autor zu ermitteln, wissen wir. Auch in Fällen, wo eine und dieselbe Fassung — geringe Varianten fallen natürlich nicht in die Waagschale — in zwei oder mehreren Hss. vorkommt, sind wir nicht im geringsten sicher, inwieweit es sich nicht um beliebte Parodien oder Pasticcios handelt, die die Tabulaturabschreiber sich kopiert haben, wie das Vorkommen der *KN 208*-Fassung der Tokkata Scheidemanns in *KN 209* neben der aus *Lynar B*⁶ ad oculos demonstriert. Zum Vergleich heranzuziehen ist auch die Quellenlage bei Poglietti¹⁹. Die größte Zahl der Quellen, drei, korrespondiert hier untereinander und differiert zum Autograph. Bei verschiedenen Fassungen wiederum kann eine original, kann eine oder können beide Pasticcios oder Parodien oder gar, wie Ward sie aufweist, parodierte Pasticcios sein. Und selbst bei vom Verfasser persönlich besorgten Ausgaben wissen wir nie, inwieweit er etwa selbst auch der Composition von Parodien oder Pasticcios gehuldet haben mag. (Wir dürfen hier auf unsere Besprechung der Ausgabe des *Libro de tientos* von Correa a. a. O. verweisen.) Stiluntersuchungen am Werk einzelner Meister werden also, speziell bei anscheinenden Stilbrüchen, immer erwägen müssen,

¹⁹ Vgl. Anmerkung 16.

was an Kriterien für besondere Personalmerkmale des Komponisten, was für einen vielleicht parodierten Meister sprechen kann. Natürlich dürfen wir die Skepsis nicht ins Maßlose treiben, aber die Wahrscheinlichkeit, daß vieles, was uns bisher beispielsweise als Sweelinck oder Froberger überliefert ist, gar nicht von diesen Autoren stammt, ist nicht gering. Jedenfalls bleibt gewiß, daß aller Art Tabulaturen in ihrer Eigenschaft als Quelle weniger unbedingt zu gelten haben als bisher, daß wir mehr denn je Vorsicht walten lassen müssen bei der Zuschreibung von Werken, die nicht durch Urtextausgaben gesichert sind, und daß jegliche Stilkritik dieser Periode einen neuen Einschuß von Fragwürdigkeit bekommen hat.

Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Nach Doppelmayer¹ wurde die erste Klarinette „zu Anfang dieses laufenden Seculi“, also zu Beginn des 18. Jahrhunderts, von dem Nürnberger Johann Christoph Denner gebaut. Da dieser bereits 1707 gestorben ist, muß die Spanne zwischen 1700 und 1707 als Entstehungszeit der Klarinette angenommen werden. Quellenmäßig nicht belegen läßt sich die durch Lipowsky² und W. Chr. Müller³ eingeführte und namentlich durch Fr. J. Fétis⁴ verbreitete Datierung 1690, und es ist bemerkenswert, daß schon im *Universalexikon der Tonkunst* (1835) von Schilling gegen dieses Datum Stellung genommen wird.

Das Fehlen jeglicher Belege über die Verwendung der Klarinette vor 1750 veranlaßte George Cucuel⁵ zu der Äußerung: „comment se fait il que la clarinette apparaisse en 1755 comme une Dea ex machina dans les concerts parisiens“, eine Äußerung, die in sich die Kardinalforderung an die Klarinettenforschung einschließt, den Nachweis einer kontinuierlichen Blastradition dieses Instrumentes für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erbringen.

Das erste Auftreten der Klarinette läßt sich durch die Forschungen von Rudolf Wagner für das Jahr 1712 belegen⁶, wonach spätestens in diesem Jahr für die Nürnberger Ratsmusik 4 Klarinetten aus Buchsbaumholz angeschafft wurden, und Marc Pincherle⁷ lenkte durch seine Arbeit über Antonio Vivaldi die Aufmerksamkeit auf den 1716 erschienenen Musikalienkatalog der Firma Estienne Roger et Le Cène, Amsterdam⁸, in dem zum ersten Mal die Klarinette im Titel einer Komposition erscheint:

Nr. 348 *Airs à deux Chalumeaux, deux Trompettes, deux Clarinettes ou Cors de Chasse ou deux Hautbois, livre premier.*

¹ Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern, Nbg. 1730.

² Bayerisches Tonkünstlerlexikon, 1811.

³ Ästhetisch historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst [um 1829].

⁴ Biographie universelle, Art. Denner.

⁵ La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle, ZIMG 1910/11, 12. Jg., pg. 280 f.

⁶ Herrn Dr. Wagner sei für die Mitteilung seiner noch unveröffentlichten Forschungsergebnisse an dieser Stelle herzlichst gedankt.

⁷ Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

⁸ Exemplare des Katalogs besitzen u. a. die Deutsche Staatsbibl. Berlin sowie das British Museum in London. Vgl. hierzu: Thurston Dart, The earliest collections of clarinet music, in The Galpin Society Journal IV, 1951

Nr. 349 [dto] *livre second*.

Nr. 350 *Airs à deux Clarinettes ou deux Chalumeaux, composées par Mr. Dreux.*

Leider konnten bisher die Kompositionen von J. Ph. Dreux, einem gegen 1730 in Paris verstorbenen Flötenvirtuosen, nicht nachgewiesen werden, so daß über deren Stil und Tonumfang nichts gesagt werden kann. Hingegen haben sich die beiden anonymen Sammlungen im Conservatoire de Musique in Brüssel erhalten⁹. Diese Stücke sind in mancher Hinsicht bedeutsam: Einmal muß die Klarinette schon vor 1716 in Amsterdam (oder Paris, wo Dreux gelebt hat) nicht nur bekannt, sondern auch praktiziert worden sein, zum anderen ist zu beachten, daß hier eindeutig zwischen dem Chalumeau, der Klarinette und der Trompete unterschieden wird, ein Umstand, der uns später noch beschäftigen soll. Es handelt sich bei den Duetten um Fanfarenstücke, die ausschließlich in D-dur stehen und im Sinne der damaligen Praxis auf „*allerley Instrument*“ gespielt werden konnten, folglich keine Rückschlüsse auf Tonumfang und Verwendbarkeit der Klarinette gestatten. Durch die Existenz dieser frühen Klarinettenkompositionen gewinnt jetzt auch die von Gevaert in seiner „*Neuen Instrumentenlehre*“ (S. 82) mitgeteilte Meßkomposition des Antwerpener Kapellmeisters Jean Adam Joseph Faber aus dem Jahre 1720 hinsichtlich ihrer Echtheit an Wahrscheinlichkeit; in der Einleitung zum „*Qui tollis*“ erscheint die Klarinette als konzertierendes Instrument, wobei auffallenderweise auch schon die tiefen Begleitfiguren der Klarinette, gebrochene Dreiklänge zwischen *f* und *f'*, Verwendung finden. Auch Telemann fordert schon 1721 in einem Kantatenjahrgang die Klarinette als Begleitinstrument einer Sopranarie, wie Werner Menke nachgewiesen hat¹⁰. Für die frühe Verwendung der Klarinette im süddeutschen Bereich spricht zudem eine von Carl Israel angeführte Notiz aus den Frankfurter Mitteilungsblättern: „13. October 1739. Zwey gute Clarinettisten sind allhier in der Windmühle auf dem Allerheiligen-Gaß ankommen; wer solche zu hören beliebet, kann sich daselbst melden“¹¹. Danach hat es schon 1739 reisende Musiker gegeben, die die Klarinette als Hauptinstrument gespielt haben, und da es gute Klarinettisten gewesen sein sollen, muß man in Frankfurt zu dieser Zeit schon Vergleichsmaßstäbe für das Klarinettenspiel gehabt haben. Ferner wird die Neuartigkeit der Klarinette mit keinem Worte hervorgehoben, wie es z. B. bei dem damals neu konstruierten Pantaleon durchweg der Fall war; die Nachricht ist vielmehr so abgefaßt, daß die Kenntnis des Instruments vorausgesetzt wird. 1732 wird die Klarinette zum ersten Mal in theoretischen Werken erwähnt. Johann Gottfried Walther bietet in seinem „*Musicalischen Lexikon*“ die früheste Beschreibung des Instruments, und J. Fr. B. Caspar Majer fügt in seinem „*Museum musicum*“ (1732) der wörtlich übernommenen Beschreibung eine Abbildung und eine

⁹ Für die Überlassung einer Photokopie bin ich Herrn Dr. van der Linden zu großem Dank verpflichtet. Eine Auswahl dieser Duette wurde vom Verf. im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Coll. mus. Nr. 106), neu herausgegeben. — Erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit wurden dem Verf. das Buch „*The Clarinet*“, London 1954, von F. G. Rendall, sowie dieses Autors Artikel in Groves Dictionary 1954, zugänglich. Für Rendalls Behauptung, diese anonymen Klarinettenduette seien ebenfalls von J. Ph. Dreux komponiert, ist nicht der geringste Anhalt gegeben.

¹⁰ Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Kassel 1942, S. 39.

¹¹ Frankfurter Concertchronik, 1876.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 8a



Fig. 8b



Fig. 8c



Fig. 9





Fig. 10



Fig. 11

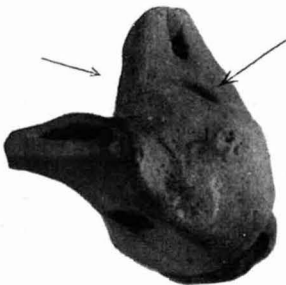
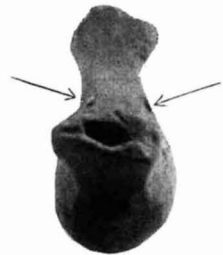


Fig. 12



Griffabelle hinzu¹²; dieses, sowie die Korrektur eines Fehlers, den Walther begehrt, beweist, daß Majer die Klarinette aus eigener Anschauung gekannt hat. Auch Johann Philipp Eisel exzerpiert in seinem „*Musicus autodidactus*“ (1738), der der Majerschen Schrift nachgebildet ist, das Walthersche Lexikon noch weitestgehend, bietet im übrigen aber wertvolle Ergänzungen und gibt im § 6 seines Abschnitts über die Klarinette einen wichtigen Hinweis:

„Was hat das Clarinett vor einen Clavem? Das gemeine und ordentliche Zeichen dieses Instruments ist insgemein der Clavis G und sodann wird es auf Clarinen-Art tractiret, doch kommt auch je zuweilen der Discant und Alt Clavis, wenn man das Clarinett wie ein Chalumeaux handet, vor.“

Diese Worte lassen den Schluß zu, daß es um 1738 schon besondere Klarinettenpartien in den Kompositionen, wenn nicht gar eigens für die Klarinette komponierte Werke gegeben haben muß, da Eisel sonst schwerlich die Frage der Schlüsselverwendung hätte aufwerfen können.

Interessante soziologische Rückschlüsse für die Praxis der damals gebräuchlichen Instrumente gewährt das „*Musikalische Theatrum*“ von J. Chr. Weigl (nach Eitner um 1740), da hier die einzelnen Instrumente in der für sie charakteristischen Umgebung abgebildet sind. Die Klarinette ist nun nicht als Freiluft- oder Volksinstrument dargestellt, sondern wird von einem vornehm gekleideten Manne geblasen in einem, man möchte fast sagen, fürstlichen Gemach mit hohen Fenstern und Ausblick auf einen Park. Auch die Bildunterschrift scheint anzudeuten, daß die Klarinette in vornehmen Kreisen beliebt war:

Clarinett.

*Wān der Trompeten-Schall will allzulaut erthönen,
so dient das Clarinet auf angenehme weiß
es darff den hohen-Thon auch niedern nicht entlehnen
und wechselt lieblich um: Ihm bleibt hierdurch der preiß.
darum manch Edler Geist, dem dieses werck beliebt
Sich Lehr-begierig zeigt und embsig darin übet.*

Vorausgesetzt, daß Eitners Datierung mit 1740 zutrifft, verlangt die in der Bildunterschrift vorgenommene Unterscheidung des Klangcharakters von Trompete und Klarinette in dieser Zeit Beachtung.

Marc Pincherle¹³ stieß während seiner Arbeit über Antonio Vivaldi mehrfach auf die Instrumentenbezeichnung „*Claren*“ und auch „*Clarinet*“ und eröffnete damit die Diskussion über die Frage, ob es sich hier um wirkliche Klarinetten handeln könne. Walter Kolneder¹⁴ glaubt, die Frage zugunsten der Klarinette bejahen zu dürfen, während A. Bonaccorsi¹⁵ und Walter Lebermann¹⁶ hinsichtlich der Identität von Claren und Klarinette Zweifel hegen. Daß es sich bei den fraglichen Konzerten

¹² Faksimile-Neudruck, hrsg. v. Heinz Becker, in *Documenta musicologica*, Druckschriften VIII, Bärenreiter-Verlag.

¹³ a. a. O.

¹⁴ Die Klarinette bei Antonio Vivaldi, *Mf.* 1951/3 und *Mf.* 1955/2, 209.

¹⁵ Il clarinetto e Vivaldi, *Rassegna Musicale*, Juli 1948.

¹⁶ Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi, *Mf.* 1954/3.

nicht um Kompositionen für Tromba handeln kann, erscheint nach Kolneders Untersuchungen sicher, und es ist nicht ausgeschlossen, daß wir es hier tatsächlich mit Klarinettenkonzerten zu tun haben, zumal ja die Klarinette zu dieser Zeit schon Verwendung fand. Allerdings bliebe noch zu klären, ob nicht auch Bonanni „Clarone“¹⁷ und das Klappenchalumeau, wie es Walther und Majer beschreiben, in den Kreis der Betrachtungen einzubeziehen sind. Den Passus bei Bonanni schlankweg als literarischen Beleg für das frühe Auftreten der Klarinette in Italien zu werten, wie es Kolneder tut, heißt, die Probleme um der Vereinfachung willen eineben. War der damaligen Zeit die Unterscheidung zwischen einem Doppelrohrblatt- und einem Einzelrohrblattinstrument, zwischen konischer und zylindrischer Bohrung noch nicht geläufig, so darf das nicht dazu verführen, die Terminologie eines Fachtraktats (!) allzu großzügig zu handhaben. Wichtig ist zu wissen, daß weder der Vivaldische Begriff „Claren“ noch die Bezeichnung „Clarinet“ bei Bonanni erscheinen. Die durch keine Quelle belegte Angabe von Sachs, „Claren“ sei eine romagnolische Sprachform für die Klarinette, kann unmöglich als Ausgangspunkt für terminologische Unterscheidungen genommen werden. Kolneder, der sich diesbezüglich auf Sachs beruft, äußert zudem selber die Vermutung, daß unter „Claren“ gegebenenfalls auch Trompeten verstanden werden müssen, und Sachs gibt außerdem den Hinweis, daß im Romagnolischen auch der Begriff „Clarinet“ existiere, womit die terminologische Unsicherheit noch größer wird.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts verdichtet sich das Auftreten der Klarinette mehr und mehr. 1747 läßt sich das Instrument in Kremsmünster (Österreich) nachweisen, und durch die Arbeiten von Michel Brenet¹⁸, Lionel de La Laurencie¹⁹ und George Cucuel²⁰ sind wir über die nächsten Daten gut unterrichtet. Eine Stichwortabelle, die sicher noch wesentlicher Ergänzungen bedarf, mag hier genügen:

- 1742 Ein ungarischer Klarinetist „Mr. Charles“ spielt Soli auf seinem Instrument in Dublin.
 1749 (5. Dezember) Rameau verwendet die Klarinette in „Zoroastre“.
 1751 Die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert verweist bei dem Schlagwort „Clarinette“ auf den Artikel *Hautbois*. Hier wird die Klarinette jedoch nicht erwähnt, sondern erscheint erst in der *Luthérie* der Enzyklopädie (1767). Eine Beschreibung des Instruments steht erst im Supplementband von 1776 und betrifft hier schon die mit Klappen versehene Klarinette. — Rameau verlangt die Klarinette in *Acante et Céphise*.
 1753 Johann Stamitz verwendet die Klarinette in einem Konzert in Passy, desgl. J. Chr. Bach in seiner Chorode „L'Olimpe“.

17 Bonanni beschreibt in seinem „Gabinetto armonico“ (1722) ein der Klarinette oder dem Chalumeau ähnliches Instrument: „Un' Istromento simile all Oboè nominato Clarone è lungo pa'mi due e mezzo. termina con bocca di Tromba larga oncie 3. È bucatò in sette luoghi nella parte superiore, e in uno nella parte apposta inferiore. Oltre a questi buchi ne hà due altri laterali opposti, mà non in diametro, li quali si chiudono, e aprono con due molle calcate con le dita, quando bisogna variare li tuoni, li quali sono più bassi della voce formata dall' Oboè.“

Rendalls Interpretation dieser Stelle (Grove, Art. Clarinet), es handle sich hier um die Dennerklarinette, ist reichlich frei, zumal er den italienischen Begriff „Clarone“ mit dem Wort „Claronet“ übersetzt und damit den Sachverhalt verschleiern. Es sei hier ergänzend hinzugefügt, daß in der französischen Übersetzung des „Gabinetto“ (1776) dieses Wort nicht, wie nach Rendall zu erwarten wäre, mit „Clarinet“ sondern mit „Clarion“ (Trompete in gewundener Form) übersetzt wird, ganz abgesehen davon, daß Bonanni den „Clarone“ innerhalb des Artikels über die Oboe erwähnt.

18 Rameau, Gossec et les clarinettes, *Le Guide musical*, 1903, 183 f.

19 Rameau et les clarinettes, *SIMG*, 1913, 27 f. — Händel verwendete die Klarinette 1740 in seiner sogenannten Fitzwilliam-Ouvertüre, hat aber im übrigen von dem Instrument keinen weiteren Gebrauch gemacht. Vgl. hierzu R. B. Chatwin, *Handel and the Clarinet*, *The Galpin Society Journal*, III, 1950.

20 a. a. O.

- 1755 (26. März) J. Stamitz führt in Paris eine Sinfonie mit Klarinetten auf, obwohl keine eigenen Klarinettenpartien vorgesehen sind. Im Etat der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle Regensburg sind zum ersten Mal Klarinettenisten verzeichnet: Wack (36 Jahre alt), 1 Klarinetttist, und Engelhard Engel, 2. Klarinetttist. Das ist, soweit bekannt, somit die früheste Erwähnung von Klarinettenisten in einem Kapelletat.
- 1757 Gossec komponiert zwei *Airs* mit Begleitung der Klarinette.
- 1757 (April) In Paris werden mehrere Sinfonien von Filippo Ruggi unter Verwendung von Klarinetten aufgeführt.
- 1760 Der „*Mercure de France*“ berichtet über mehrere Klarinettenduette. Nach Gerber ATL schrieb auch der 1760 verstorbene A. Filtz Kompositionen für Klarinette.
- 1761 In Paris werden eine Sinfonie von Schencker und ein „*Dies irae*“ von Gossec unter Verwendung von Klarinetten aufgeführt.
- 1763 J. Chr. Bach verlangt die Klarinette in seiner Oper „*Orione*“ in London²¹.

Mit Valentin Roesers „*Essai d' instruction à l'usage pour ceux qui composent pour la clarinette et le cor*“ (Paris, Le Menu [1764]) erschien die erste Instrumentationsanweisung für die Klarinette. Der Traktat enthält auch einen Katalog, in dem u. a. Solokompositionen für Klarinette von Roeser, Bullont, Tobi, Kuchler (Kuechler), Hartmann und Chapparelli angezeigt sind und unter denen Roesers „*Premier Recueil d'airs d'Opéra comique pour deux clarinettes*“ einen bemerkenswerten Hinweis für die damalige Verbreitung des Instruments gibt.

Nach dem bisher Mitgeteilten läßt sich mit Recht annehmen, daß das Klarinettenspiel auch schon vor 1750 seine, wenn auch örtlich begrenzte, Pflege gefunden hat. Zumindest ist festzustellen, daß die etatsmäßige Führung der Klarinette in den Orchestern, die erst relativ spät einsetzt, kein objektives Bild über die wirkliche Verwendung des Instruments vermittelt. Eine Tabelle, wie sie R. Haas auf S. 217 seiner „*Aufführungspraxis*“ bietet, hat demnach nur sehr relative Bedeutung. Es sind genügend Beweise vorhanden, daß die Klarinette, lange bevor sie in den Kapelletats als Soloinstrument erscheint, schon als Neben- oder Aushilfsinstrument von den Musikern praktiziert wurde. Nach Köchel²² wurde die Klarinette beispielsweise in Wien erst 1787 offiziell in das Orchester aufgenommen (nicht 1782, wie manchenorts angegeben), hingegen berichtet schon Charles Burney in seinem „*Tagebuch einer musikalischen Reise*“ (1770, Bd. II, S. 149) aus Wien:

„Alle Mittage und Abende war bey dem Essen, in dem Gasthofe zum goldenen Ochsen, worinn ich abgetreten war, Musik; aber gewöhnlich war sie schlecht, besonders die von einer Bande mit blasenden Instrumenten, welche niemals fehlten, sich während des Tisches einzustellen. Diese bestund aus Waldhörnern, Clarinetten, Hoboen und Bassons“.

Siebzehn Jahre vor ihrer Einführung in das Wiener Orchester war die Klarinette also schon bei den Wiener Gassenmusikanten beheimatet, und Fr. Chr. Nicolai²³ berichtet 1781, daß die Wiener Militärmusik mit 2 Schalmeyen, 2 Klarinetten, 2 Waldhörnern, einer Trompete und einer großen Trommel besetzt gewesen sei. Qualemberg († 1788), einer der frühesten Mannheimer Klarinettenisten, erhielt nach

²¹ Vgl. auch J. G. Prodhomme, Notes d'archives concernant l'emploi des clarinettes en 1763 in: Bulletin de la Société française de Musicologie, 3. Jg., 1919, Nr. 4 (April).

²² L. Ritter v. Köchel, Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, Wien 1869, S. 26.

²³ Beschreibung einer Reise im Jahre 1781.

Lipowsky²⁴ seine Ausbildung als Klarinettist in Wien, es muß hier also schon in sehr früher Zeit die Möglichkeit dazu bestanden haben. Kolneders Argument²⁵, das Chalumeau in Glucks „Orfeo“ (1761) sei deswegen nicht als Klarinette aufzufassen, weil diese erst 1782 (?) in das Wiener Orchester eingeführt worden sei, ist daher wenig überzeugend. Hermann Aberts Erklärung, daß es sich hier um eine Schalmey, den Vorläufer der Oboe, handele, weil Gluck in Paris diese Partie mit einer Oboe besetzte, ist einleuchtender²⁶.

Die unterschiedslose Anwendung der Bezeichnungen „Chalumeau“, „Clarino“ und „Clarinetto“ für ein und dasselbe Instrument in der Zeit vor 1750 ist nicht bezeugt. Gestützt wurde diese Vermutung bisher lediglich dadurch, daß für die Frühzeit der Nachweis entsprechender Klarinetten-Kompositionen fehlte. Bedenkt man aber, daß z. B. die Sinfonien von Schenker und Ruggi sämtlich verschollen sind, so nimmt das Fehlen von Kompositionen aus einer noch weiter zurückliegenden Zeit nicht weiter wunder. Auch die bei Roger et Le Cène erwähnten *Airs* von J. Ph. Dreux wurden, wie erwähnt, bislang nicht aufgefunden. Es ist zwar mit Sicherheit zu vermuten, daß die Klarinettenspieler der Frühzeit auch andere Partien — beispielsweise Oboenpartien — übernehmen haben, auf Grund dieser Praxis jedoch auch eine Übertragung des Instrumentennamens annehmen zu wollen, besteht kein Anlaß. Burney berichtet 1770 über das Brüsseler Opernorchester, daß der erste Klarinettist die „Hoboparthie bließ...“²⁷, und Backofen²⁸ erwähnt noch 1824 (!), daß die Franzosen „bei Sinfonien und Concerten, wenn nicht besonders Clarinetten dazu gesetzt sind, die Hoboenparthien gern durch sie besetzen“. Schon in den bei Roger et Le Cène erschienenen Duetten ist die Art der Ausführung freigestellt; trotzdem werden in der Überschrift Trompete, Klarinette und Chalumeau eindeutig unterschieden. Wenn noch Lebermann²⁹ glaubt, die Bezeichnung „Klarinette“ sei erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufgekommen, so ist das schon durch die Forschungen Rudolf Wagners und den Roger-Katalog widerlegt. Es darf mit Recht angenommen werden, daß es Denner selbst gewesen ist, der dem Instrument den Namen Klarinette gegeben hat, wahrscheinlich deswegen, weil er einen Ersatz für die schwer spielbare Clarintrompete schaffen wollte, wie ja etymologisch deutlich wird. Wenn von der Klarinette auch hie und da der Clarinpart übernommen wurde, so läßt sich, wie gesagt, daraus nicht ableiten, daß die mit „Clarinetto“ signierten Instrumentalpartien als Clarino-, also Trompetenstimmen aufzufassen sind, wie Mennicke behauptet³⁰.

Adam Carse bezeichnet in seinem 1938 erschienenen Buch „*Wind instruments and inventors*“ das Chalumeau als das Irrlicht unter den Blasinstrumenten. Tatsächlich ist die Chalumeaufrage bis heute unbeantwortet geblieben, obgleich ihre Klärung für die Klarinettenforschung ein Hauptproblem darstellt, da die restlose Aufhellung der Frühgeschichte der Klarinette mit der Lösung des Chalumeauproblems auf das engste verknüpft ist. Die einzelnen instrumentenkundlichen Beziehungen zwischen

²⁴ a. a. O.

²⁵ a. a. O.

²⁶ Vgl. das Vorwort zu DTÖ, XXI. Jg.

²⁷ Tagebuch, II, 22.

²⁸ Anweisung zur Clarinette (Vorwort), Leipzig [2/1824].

²⁹ a. a. O.

³⁰ Hasse und die Gebrüder Graun, Leipzig 1906, S. 278 f.

Chalumeau und Klarinette sind allgemein bekannt und können hier übergangen werden³¹. Da sich kein Originalinstrument erhalten hat, hält es schwer, über die Verwendung des Chalumeaus zu referieren. Obwohl sich in der Literatur häufig die Behauptung findet, das Chalumeau (als Vorläufer der Klarinette) sei schon im 17. Jahrhundert bekannt gewesen und u. a. von Mersenne beschrieben worden, muß mit Nachdruck festgestellt werden, daß Mersenne unter dem Namen „*Chalumeau*“ die Dudelsackpfeife beschreibt, das Chalumeau mit zylindrischer Bohrung und einfachem Rohrblatt jedoch nicht erwähnt. Bezeichnenderweise ist auch keine Komposition vor 1700 bekannt, in der das Chalumeau verlangt würde. Erst im 18. Jahrhundert taucht der Name in den Partituren auf, u. a. bei M. A. Ziani (1704), Bononcini (1707), A. Ariosti, R. Keiser, J. Ph. Dreux, Chr. Graupner, J. A. Hasse, G. Ph. Telemann u. a.

Die erste Beschreibung des Chalumeau findet sich bei J. G. Walther, dann bei Majer³² und Eisel³³. Walther vereinigt in seinem Lexikon unter diesem Begriff nicht weniger als vier verschiedene Instrumente: a) die Schäferpfeife, b) die Dudelsackpfeife, c) ein Blasinstrument mit 7 Löchern, Tonumfang *f-a*“, und d) ein Blasinstrument wie unter c), jedoch zusätzlich mit Daumenloch und 2 Klappen versehen, Tonumfang *f'-a''* (*b''*, *h''*, *c'''*). Von diesen sind lediglich die unter c) und d) angeführten als Instrumente mit einfachem Rohrblatt aufzufassen. Kompliziert wird das Problem vor allem durch die scheinbare Identität des unter d) genannten Instruments mit der Dennerklarinetten. Durch Majer wissen wir, daß das Chalumeau in Familien gebaut wurde, wobei er uns außerdem noch einen bislang nicht beachteten Hinweis gibt:

§ 8

„Man hat sonst Diskant, Alt- oder Quart-Chalumeaux, wie auch Tenor- und Bass-Chalumeaux, theils mit dem Französischen, theils mit Teutschem Ton, und sind absonderlich ratione des schwehren Ansatzes sehr hart zu blasen, die Application darauf correspondiret meistens mit denen Flöthen; Allein deren Ambitus erstreckt sich nicht viel über eine Octav. Wird deshalb vor unnöthig erachtet, weitläufiger hievon zu melden, zumalen, wann man eine Flöthen blasen kan, wird man auch hier praestanda praestiren können.“

Bemerkenswert ist nach dem Gesagten die Anordnung der Instrumente, die Majer in seiner Lehrschrift vornimmt: Das Chalumeau erscheint seiner identischen Applikatur wegen neben der Flöte, dürfte demnach also in der Praxis kaum überblasen worden sein, da man ein Oktavieren dieses Instruments nicht annehmen kann; hingegen ist die Klarinette, wohl aus klangästhetischen Rücksichten, neben die Trompete gestellt, woraus ersichtlich ist, daß eine terminologische Gleichsetzung von Chalumeau und Klarinette in der damaligen Zeit nicht Brauch war. Hans Engels³⁴ Auffassung, Telemanns Chalumeaukonzerte stellen in Wahrheit die frühesten Klarinettenkonzerte dar, wird man sich daher schwerlich anschließen können. Die Zweifel an Engels These werden noch verstärkt durch die Feststellung, daß die Konzerte 1761 — also noch zu Telemanns Lebzeiten — im Breitkopfschen Katalog³⁵ unter der Rubrik „*XXI Die Chalumeaux, oder Schalmey*“ geführt werden.

³¹ Vgl. Oskar Kroll, *Das Chalumeau*, *ZfMw*, 15. Jg., S. 374.

³² a. a. O.

³³ a. a. O. — Bonanni erwähnt ebenfalls das Chalumeau in seinem „*Gabinetto armonico*“ (1722) in dem Artikel über die Oboe, versteht darunter aber wahrscheinlich die Schalmey.

³⁴ Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932, S. 564.

³⁵ Verzeichnis musikalischer Werke welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden . . . Erste Ausgabe, Leipzig, Michaelmesse 1761.

Mit Sicherheit darf man daher annehmen, daß Telemann seine Chalumeaukonzerte von einem Doppelrohrblattinstrument ausgeführt wissen wollte.

Die einzigen Abbildungen des Chalumeau sind uns im 18. Jahrhundert durch Diderot (*Encyclopédie*) und Reynvaan³⁶ erhalten, und auffallenderweise werden hier lediglich Diskant-Chalumeaux dargestellt, während auf das Tenor- oder Baß-Chalumeau überhaupt nicht Bezug genommen wird. Tatsächlich aber existieren u. a. von Graupner Kompositionen, in denen diese herangezogen werden:

Beisp. 1

O UVERTÛRE a 3 CHALUMEAUX

DI GRAUPNER

T.12

T.16

Schon Mattheson betont in seinem „*Neu eröffneten Orchester*“ (1713) den unangenehmen Klang des Chalumeau, ebenso wird auch in der „*Encyclopédie*“ (1753) der Ton als „*désagréable et sauvage*“ bezeichnet und erwähnt, daß das Instrument in Frankreich nicht mehr in Gebrauch sei.

Die unterschiedliche Spielpraxis der Klarinette vor 1750 ist zweifellos eine Hauptquelle der sich widersprechenden zeitgenössischen Aussagen. Die frühen Klarinettenkompositionen waren zumeist für einen bestimmten Spieler gedacht und seinen speziellen Fähigkeiten, die recht unterschiedlich gewesen sein mögen, angepaßt. Häufig genug mag sich dieser seine Kompositionen sogar selbst geschrieben haben, wie wir aus späteren Beispielen wissen. Valentin Roeser, der den ersten Klarinettentraktat verfaßte und auch für das Instrument komponierte, war Klarinettist in der Kapelle des Prinzen von Monaco, und Gaspard Procksch, von dem in den 1760er Jahren zahlreiche, heute verschollene, Kompositionen erschienen, fungierte als „*Primo Clarinetto (sic) della Musica di S. A. S. il Principe di Conti*“.

Daß es in der Frühzeit der Klarinette keine einheitliche Spielpraxis gegeben hat, geht aus den unterschiedlichen Griffanweisungen bei Majer und Eisel hervor. Sicherlich haben beide Theoretiker ihre Kenntnisse über Griffe und Tonumfang der Klarinette von ihnen bekannten Musikern gewonnen. Beider Angaben beziehen sich noch auf die zweiklappige Dennerklarinette, die offenbar bis um die Jahrhundertmitte der allgemein gebräuchliche Typ gewesen ist. Bei Weigl (1740) und in der *Luthérie* der Diderotschen Enzyklopädie (1767) wird die Klarinette mit 2 Klappen dargestellt, auch die beiden 1765 entstandenen Klarinettenkonzerte von Franz-Xaver Pokorny, auf die weiter unten noch eingegangen wird, weisen als tiefsten Ton lediglich das *f* auf, was allerdings nicht unbedingt als Beweis für die Verwendung eines Zweiklappen-Instrumentes gewertet werden darf, da das tiefe *e* bei den frühen Instrumenten klanglich noch wenig brauchbar war. Roeser (1764) kennt

³⁶ Musijkaal Konst-Woordenboek, Amsterdam 1795.

schon die 4-Klappen-Klarinette und sagt von den beiden Langstielklappen: „*Ces deux Clefs ont été ajoutées il n'y a pas longtemps!*“ Wenn daher Curt Sachs³⁷ behauptet, ein Sohn Denners habe schon um 1720 die *h*-Langstielklappe konstruiert und somit auch das kleine *e* gewonnen, so stützt er sich dabei offensichtlich nur auf lexikalische Äußerungen des 19. Jahrhunderts. Ein stichhaltiger Beweis für diese Behauptung ist jedenfalls bisher nicht erbracht worden.

Die Griffstabellen Majers und Eisels differieren jedoch nicht nur hinsichtlich des Tonumfangs, sondern weichen auch in bezug auf die einzelnen Griffe voneinander ab (vgl. Tabelle S. 280):

Eisel gibt für *a'* und *b'* beide Male denselben Griff an; beide Töne wurden also nur durch unterschiedliche Lippenstellung gebildet. Daß es sich hierbei nicht um einen Druckfehler in der Tabelle handelt — es sind in der Tat einige nachzuweisen —, wird durch den beigefügten Text bezeugt. Majer hingegen bezeichnet jeden der beiden Töne mit einem eigenen Griff, und zwar sind seine beiden Griffstellungen in Eisels Tabelle nicht enthalten. Merkwürdigerweise stimmen die Tabellen bis zum *f'* (abgesehen von zwei kleinen Abweichungen) überein, während von diesem Ton an nicht ein einziger Griff mehr korrespondiert. Die Griffanordnungen Majers für die Töne *fis'*, *g'*, *a'* und *b'* erscheinen in der Eiselschen Tabelle überhaupt nicht, während umgekehrt in Majers Tabelle die Griffbezeichnungen Eisels für die fraglichen Töne nicht angegeben sind. Lediglich Majers Griff für *g'* entspricht in der Tabelle dem *f'* bei Eisel, wobei jedoch aus dem Text hervorgeht, daß Eisels Tabelle hier einen Druckfehler aufweist, dieser Griff also ebenfalls nicht verwendet wird. (In der unten wiedergegebenen Tabelle ist der Griff korrigiert.) Vom *h'* an verschieben sich die Griffe in Eisels Tabelle um einen halben bzw. ganzen Ton bis zu einer kleinen Terz, d. h. Majers Griff für *h'* entspricht dem Griff für das *c''* bei Eisel. In der folgenden Übersicht werden die durch gleiche Griffanordnung gebildeten Töne der beiden Tabellen gegenübergestellt:

Majer (1732)	Eisel (1738)
<i>h'</i> griffidentisch mit <i>c''</i>
<i>c''</i> " " <i>d''</i>
<i>cis''</i> " " <i>dis''</i>
<i>d''</i> " " <i>e''</i>
<i>dis''</i> " " <i>f''</i>
<i>e''</i> " " <i>fis''</i>
<i>f''</i> " " <i>g''</i>
<i>fis''</i> " " <i>a''</i>
<i>g''</i> " " <i>b''</i>
<i>gis''</i> " " <i>h''</i>
<i>a''</i> " " <i>c'''</i>

Der Griff, durch den das Instrument völlig ungedeckt ist, fehlt bei Eisel, während Majer auf diese Weise das *b'* gewinnt. Die in beiden Tabellen autonomen Griffe liegen verständlicherweise im Übergangsregister, also dort, wo am ehesten Unreinheiten in der Intonation zu erwarten sind.

³⁷ Reallexikon . . . Berlin 1913.

entspricht, bei einem in die Duodezime überblasenden Instrument von rechtswegen das *c''* hervorbringen, wie es bei Eisel auch entsprechend bezeichnet ist. Mit einem bloßen Irrtum Majers ist diese Abweichung nicht erklärt. Bedenkt man, daß Majer noch keine Vergleichstabellen zur Verfügung hatte — im Gegensatz zu Eisel, der die Majersche Anweisung benutzen konnte und sicher auch benutzt hat —, daß er also zum ersten Mal, gewissermaßen aus der sich allmählich erst bildenden Praxis heraus eine Griffabelle geschaffen hat, so sind gewisse Eigenheiten nicht verwunderlich, sondern müssen geradezu erwartet werden.

Die erheblichen Abweichungen beider Tabellen untereinander erforderten ein Nachprüfen der Griffangaben auf einem Originalinstrument. Zum Versuch diente die 2-Klappen-Klarinette in C-Stimmung von I. Denner (wahrscheinlich einem Sohn J. Chr. Denners) des Instituts für Musikforschung Berlin³⁸. Es muß dabei von vornherein betont werden, daß dieses Instrument in sich unrein ist, die beim Spiel gewonnenen Erkenntnisse folglich mit Vorbehalt aufgefaßt werden müssen.

Grundsätzlich wäre zu sagen, daß der etwas näseltnde Ton dieser Dennerklarinette namentlich im Chalumeauregister stark an die Oboe erinnert, im Mittelregister durchaus Klarinettenfärbung erhält und im hohen Register tatsächlich dem Clarinoklang nahekommt. Wenn die frühen Schriftzeugnisse übereinstimmend den trompetenähnlichen Charakter des Klarinettenklangs betonen, so wahrscheinlich deswegen, weil das Instrument zunächst vornehmlich in den höheren Lagen (*c''* bis *g'''*) verwendet wurde, wofür auch die weiter unten erwähnten Klarinettenkonzerte von J. M. Molter ein Beleg sind. Ein Grund hierfür mag die ausgeglichene Klangskala der hohen Lage bei den frühen Instrumenten gewesen sein. Die Nachprüfung der abweichenden Griffe bei Majer und Eisel ergab an Hand der Berliner Dennerklarinette folgende Ergebnisse:

gis -Griff bei Majer unbrauchbar

cis' -Griff bei Majer und Eisel unreines *d'*

dis' -Griff bei Majer und Eisel unreines *e'*

f' -Griff bei Majer und Eisel *fis'*, bei veränderter Lippenstellung *f'*

fis' -Griff bei Majer unreines *gis'*

fis' -Griff bei Eisel unbrauchbar

g' -Griff bei Majer unsauber, gut korrigierbar

g' -Griff bei Eisel brauchbar

gis' -Griff bei Eisel brauchbar

a' -Griff bei Eisel ergab unsauberes *b'*; schwer korrigierbar

a' -Griff bei Majer brauchbar

b' -Griff bei Majer brauchbar

b' -Griff bei Eisel unsauberes *b'*, gut korrigierbar

h' -Griff bei Majer unsauberes *h'*, sehr beweglicher Ton, der sich nach *h'* wie auch nach *c''* korrigieren läßt

c'' -Griff bei Eisel entsprechend wie *h'* bei Majer

cis'' -Griff bei Majer unreines *d''*, leichter zum *e''* als zum *d''* korrigierbar

Vom *d''* an entsprachen die Klangwerte der Berliner Dennerklarinette einwandfrei den Griffen der Eiselschen Tabelle. Die Griffbezeichnung Majers für das *a'* ergab,

³⁸ Herrn Dr. Alfred Berner, der für die Restaurierung des Instruments Sorge getragen hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

entsprechend der Angabe Eisels, unzweideutig das *c''*. Die Frage, inwieweit man Majer bezüglich des mittleren und hohen Registers einen Irrtum unterstellen darf, ist schwer zu beantworten. Wichtig ist vor allem, daß die zweiklappige Dennerklarinette von *g'* bis *c''* eine brauchbare chromatische, wenn auch sehr bewegliche, Skala bietet. Wenn daher Roeser mitteilt, man habe auf der zweiklappigen Klarinette weder das „*Si naturel*“ (*h'*) noch das „*Ut #*“ (*cis''*) bilden können, so zeugt das davon, in wie hohem Maße die Tongebung auf diesen technisch noch wenig durchgebildeten Instrumenten in engstem Zusammenhang mit den individuellen Fähigkeiten der einzelnen Spieler und den jeweiligen Ansprüchen nach Tonreinheit zu sehen ist. Graupners Forderung des *h'* für das Chalumeau gewinnt unter diesem Gesichtswinkel besondere Bedeutung (s. Beispiel 1). Roesers und Francoeurs Einwendungen³⁹ gegen den Gebrauch der „*doubles croches*“ mögen ihre Ursache nicht allein in der durch die damalige Ansatztechnik bedingten Zungenstellung gehabt haben, sondern auch in der beständig erforderlichen Labialkorrektur begründet gewesen sein. Sicherlich haben die Spieler des 18. Jahrhunderts die Kunst des Treibens und Fallenlassens eines Tones in unvorstellbarer Vollkommenheit beherrscht. Hinzu kommt, daß der Wunsch nach einer ausgeglichenen Tonskala dem frühen 18. Jahrhundert fremd gewesen ist⁴⁰.

Das Mundstück der Berliner Dennerklarinette ist, dem damaligen Handwerksbrauch entsprechend, mit der Birne zusammen aus einem Stück gedreht und weist nicht die geringsten Kerbspuren durch die oberen Schneidezähne auf, wie sie bei einem Holzmundstück in neuerer Zeit untrüglich vorhanden sind, ein Beweis dafür, daß dieses Mundstück niemals in der Art der neueren Ansatztechnik⁴¹ gebraucht wurde. Wir haben es demnach mit einer Originalbahn Denners oder wenigstens einer Mundstückbahn des 18. Jahrhunderts zu tun. Aus der Beschaffenheit der Mundstückbahn lassen sich wichtige Rückschlüsse auf die Spielpraxis eines Blasinstruments gewinnen, und es ist aufschlußreich, daß die Berliner Dennerklarinette bei einer Bahnlänge von 20,5 mm einen Neigungswinkel von 6° aufweist, während der Neigungswinkel eines modernen Konzertmundstücks bei einer Bahnlänge von etwa 33,0 mm nur 2° beträgt. Nach heutigem Sprachgebrauch würde man die Bahn der Dennerklarinette als sehr kurz und abstehend (weit) bezeichnen, und es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die Klarinettenisten des 18. Jahrhunderts hierfür sehr weiche (leichte) Rohrblätter verwendet haben. Damit aber sind sämtliche Voraussetzungen geschaffen für eine individuelle Tongestaltung: Treiben und Fallenlassen des Tones, Schleifen und Glissando. Ein Mundstück wie das der Berliner Dennerklarinette fordert zu einer unpräzisen Tongebung geradezu heraus, und es wäre für die Klarinettenforschung gewiß eine lohnende Aufgabe, eine Messung sämtlicher zur Verfügung stehenden Mundstückbahnen des 18. Jahrhunderts vorzunehmen.

Vergleicht man die literarischen Äußerungen über den Charakter des Klarinettenklangs, so ergibt sich eine auffallende Divergenz. Während z. B. die Trompete durch die Jahrhunderte gleichbleibend als ein helles, heroisches Instrument bezeichnet wird, wandelt sich das Urteil über den Klarinettenklang recht erheblich. Walther (1732),

³⁹ s. unten.

⁴⁰ Vgl. hierzu die treffenden Bemerkungen von H.-P. Schmitz in dem Artikel „Flöteninstrumente“ in MGG, IV.

⁴¹ s. unten.

Majer (1732) und Eisel (1738) beschreiben ihn als dem der Trompete sehr ähnlich. Selbst noch Johann Ernst Altenburg (1791)⁴² spricht von dem schneidenden und durchdringenden Klang des Instruments und fügt hinzu, daß es sich „weit besser in der Ferne als in der Nähe“ ausnehme. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß man hier wahrscheinlich nicht die Klarinette schlechthin, sondern speziell die D-Klarinette gemeint hat. Roeser⁴³ und Francoeur⁴⁴ weisen um 1765 schon auf den kantablen Klang der Klarinette hin, von dem Grétry⁴⁵ sagt, daß er fähig sei, den Schmerz auszudrücken. Wenn die Klarinette lustige Weisen vortrage, so meint Grétry, mische sich diesen eine gewisse Trauer bei, und wenn man in einem Gefängnis tanze, so wünsche er, daß es nach dem Klange der Klarinette geschehe. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden dem Klarinettenklang im allgemeinen Lieblichkeit und Klangschönheit nachgesagt. Johann Friedrich Reichardt rühmt 1796 in seinem „Musicalischen Almanach“, daß der böhmische Klarinettist Joseph Beer (1744–1811) „seinem von Natur rauhen, schreienden Instrumente zuerst den hohen Grad von Annehmlichkeit und Brauchbarkeit für Orchester und Konzert“ gegeben habe. 1790 bekennt der Reichsfreiherr von Boecklin⁴⁶, seine Empfindungen würden beim Hören von „Klarinetten und Hörnern zur Freude“ angeregt, im Gegensatz zu Oboe und Fagott, deren Klang ihn traurig stimme, und J. Chr. Fr. D. Schubart definiert 1806 in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ den Klarinettenklang als „in Liebe zerflossenes Gefühl“, wie dieser überhaupt von den Romantikern übereinstimmend als „voll, weich“ (Fétis), „träumerisch“ (Berlioz), „sanft, aber dabei doch voll, wollig und rund“ (Wilhelm Schneider, 1834) empfunden wurde. Schon 1805 gesteht der große Klarinettist Xaver Lefèvre der Klarinette zu, überhaupt jeden Charakter ausdrücken zu können. Tatsächlich ist die Klarinette innerhalb eines Jahrhunderts von einem wenig gebrauchten, dem barocken Klangwollen noch nahestehenden Instrument zum Symbol romantischen Empfindens aufgestiegen. Mit dem Wandel des Klarinettenklangs vollzog sich auch eine Veränderung der Blasttechnik, die durchaus als dessen Ursache auffaßbar ist oder zumindest das neue Klangstreben begünstigte und beschleunigte.

Im Klarinettenspiel werden grundsätzlich zwei Anblasarten unterschieden, das „Übersichblasen“ und das „Untersichblasen“. Bei der ersten Ansatzart wird das Rohrblatt zur Oberlippe gewendet und beim Blasen mit den oberen Schneidezähnen berührt, beim Untersichblasen liegt das Rohrblatt auf der über die unteren Schneidezähne hinübergezogenen Unterlippe. Im 18. Jahrhundert war ausschließlich das Übersichblasen gebräuchlich, während das 19. Jahrhundert in zunehmendem Maße das Untersichblasen, die heute übliche Anblasttechnik, kultivierte. J. G. H. Backofen kritisiert in seiner „Anweisung zur Clarinette“ (Leipzig 2/1824), daß noch zu seiner Zeit etwa die Hälfte aller Spieler nach alter Manier blase.

⁴² Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1791, S. 12.

⁴³ a. a. O. § 14 „... La Règle la plus sûre et la meilleure de Composer pour la Clarinette, c'est d'avoir pour but un Chant agréable et naturel, d'éviter les grands sauts et les Traits trop Chromatiques. Enfin de suivre la règle générale qui dit: qu'il faut composer ou Chanter pour le Cœur et l'oreille, il faut toucher et ne pas étonner.“

⁴⁴ Louis Joseph Francoeur (le neveu), Diapason général, Paris 1772, (Clarinette, p. 22) „... Il faut avoir soin de ne donner aux Clarinettes que des chants simples et naïfs“

⁴⁵ Mémoires ou Essais sur la musique, Paris o. J., Bd. I, S. 237 f.

⁴⁶ F. F. S. A. von Boecklin, Beyträge zur Geschichte der Musik besonders in Deutschland nebst freymütigen Anmerkungen über die Kunst, Freiburg i. Br., 1790.

Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts kannten offensichtlich nur die Ansatzart des Übersichblasens, da das Problem des Ansatzes bei ihnen niemals diskutiert wird. Aus den Abbildungen bei Majer und Weigl ist nichts zu entnehmen, ebensowenig bietet auch Diderots Enzyklopädie (*Luthérie*, 1765) einen Anhaltspunkt. In den Lehrschriften von Lefèvre und Backofen hingegen finden sich bildliche Darstellungen, die das Übersichblasen erkennen lassen, obgleich Backofen schon das Untersichblasen lehrt. Joseph Fröhlich setzt sich 1810 in seinem Lehrwerk „*Vollständige, Theoretisch-practische Musikschule*“ (Bonn 1810) eingehend mit den Vor- und Nachteilen der beiden Ansatzarten auseinander, wobei er mit etwas fragwürdigen Argumenten für die konservative Art des Übersichblasens eintritt. Nach seiner Ansicht hat der Spieler beim Untersichblasen zwar den Vorteil der besseren Artikulation, da er den Zungenstoß bei schnellen Passagen anwenden kann, aber den Nachteil, *„daß er nicht so geschwind mit einer solchen Gleichheit . . . Höhe und Tiefe wechseln kann . . .“* Wie Fröhlich weiter ausführt, läßt sich beim Übersichblasen *„die Zunge nicht so genau und sicher anwenden, es entsteht auch durch ihre Anwendung im Blasen ein Pfeifen der Luft, der Ton kann nicht gehörig gebildet werden, und er erhält das Klangvolle nicht. Unterdessen ist ihre Anwendung auch nicht notwendig, und diejenigen, welche glauben, daß ohne dem Zungenstoße kein lebendiger, energischer, mannigfaltiger Vortrag Statt finden könne, irren um so mehr, als sie das einzige Ziel aller Instrumentalisten, besonders des Clarinettisten, dem Sänger gleich zu kommen, zu mißkennen scheinen* (auf Lefèvres gegenteilige Ansicht gemünzt). *Wenn daher dieser auch nicht alle Arten des Stoßens herausbringt, wie jener, so hat er doch mehr wahre Grundlagen zu einem festen, vollen Tone, er kann mehr nach der richtigen Singmethode vortragen, seine Art zu schattieren, alle Nuancen im Ausdruck zu geben, welche er vermöge seines Ansatzes ganz in seiner Gewalt hat, ist weit einfacher, mehr wahr . . . Deswegen ist auch hauptsächlich seine Art der Artikulation keine andere, als die des Sängers, daher der große Vorzug dieses Instrumentes; und jeder gute Clarinettist (wenn er ober sich bläst) muß, wie jeder gute Sänger, die Zunge liegen lassen (der Clarinettist unter dem Kopfe [=Mundstück]) und muß das Wesentliche seines Vortrages, wie jener durch die Brust geben“.*

Abgesehen davon, daß Fröhlich sich selbst widerspricht, wenn er einmal zugesteht, daß beim Übersichblasen der Ton nicht gehörig gebildet werden könne und auch nicht das Klangvolle erhalte, zum anderen aber behauptet, auf diese Weise könne der Spieler besser schattieren und alle Nuancen zum Ausdruck bringen, ist leicht zu erkennen, daß er den Gebrauch der Zunge beim Klarinettenspiel nach den Grundsätzen des Sängers beurteilt und lehrt, mithin klangliche und technische Prinzipien durcheinanderwirft. Fröhlich stand mit seiner Ansicht im Gegensatz zu den Forderungen anderer Zeitgenossen, die einhellig für das Untersichblasen eintraten.

Zwei Gründe wurden vor allem für die neue Blastechnik geltend gemacht: die Gewinnung eines sanfteren und lieblichen Tones und die Erreichung des perlenden Stakkatos, beides Eigenschaften, die dem Klangideal der Romantik entsprachen. Das Untersichblasen brachte den beweglichen Unterkiefer zu entscheidender Funktion und ermöglichte somit eine feinere Modifizierung des Tones, da die Zunge nun das Rohrblatt unmittelbar berührte, was bei der alten Ansatzart nicht der Fall war,

weshalb sich diese auch für die Bildung des schnellen Stakkatos wenig eignete. Die Klarinettenisten gebrauchten im 18. Jahrhundert das Lungenstakkato, und folgerichtig empfiehlt auch Fröhlich noch als Vertreter der konservativen Blastechnik die Silben „ha“ (Lungenstoß) für das Stakkato, während in den anderen Klarinetteneschulen des 19. Jahrhunderts hierfür die Silben „ta“ oder „ti“ (Zungenschlag) angegeben werden. Lefèvre lehnte schon 1805 das Lungenstakkato ausdrücklich ab und forderte die Anwendung des Zungenstakkatos, da nur die Zunge „durch ihre Leichtigkeit einen Ausdruck in die Melodie und in die Ausführung der Sätze“ bringen könne. In der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* finden sich im Jahre 1808 die Ausführungen eines Anonymus, die hier denjenigen des Würzburger Universitätsmusikdirektors Fröhlich gegenübergestellt seien⁴⁷:

„Damit die Klarinette Liebhaberinstrument werden kann . . . gehört zuerst, daß man aufhört, das Blatt oben zu blasen, wie die Franzosen sogar noch in ihrer Anweisung [bezieht sich auf die Schulen von Michel Yost und Xaver Lefèvre]. Man verliert dann freylich jene äußerste Höhe, aber man gewinnt dagegen — ich möchte sagen — das ganze Instrument. Selbst die Haltung ist nach jener Weise schwieriger, und giebt dem Kopfe eine unangenehme Richtung. Allein wie ist es möglich, einen sanften und zarten Ton zu bilden, wenn man das fiebrige Blatt mit den Zähnen berührt? Hierdurch muß ganz unvermeidlich ein scharfer Ton herauskommen . . .“

Der Hinweis auf die französische Schule, wo man an der konservativen Art des Übersichblasens offensichtlich sehr lange festgehalten hat, gibt den Worten J. J. Rousseaus einen tieferen Sinn, der feststellt „en France on se plait à dénaturer le caractère de chaque instrument“⁴⁸. Selbst F. J. Fétis kritisiert noch 1830 die Blastechnik der Franzosen:

„Les clarinettistes allemands ont une supériorité incontestable sur les Français. Quelques-uns de ceux-ci se sont distingués par un jeu brillant, mais ils n'ont jamais pu acquérir le son doux et velouté de leurs rivaux de l'Allemagne. Divers préjugés les en ont empêchés; par exemple, ils font consister une partie du talent à tirer de leur instrument un son puissant et volumineux; de plus, ils s'obstinent à presser l'anche par la lèvre supérieure, au lieu de l'appuyer sur l'inférieure, qui est à la fois plus ferme et plus moelleuse“⁴⁹.

Backofen⁵⁰ weist noch auf einen technischen Umstand hin, der zur schnellen Verbreitung des neuen Ansatzes beigetragen haben mag. Um 1812 hatte der sehr geschätzte Klarinettenist Iwan Müller eine neue, mit 13 Klappen versehene Klarinette konstruiert, die neben anderen wesentlichen Verbesserungen zwei Verbindungen mit der Cis- und Dis-Klappe brachte, die mit dem Daumen der rechten Hand bedient werden mußten. Im 18. Jahrhundert waren zum Stützen des Instruments beide Hände erforderlich, da der Daumenhalter erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in Gebrauch kam. Für das Untersichblasen hingegen reichte z. B. die linke Hand zum Halten des Instruments aus — einen weiteren Stützpunkt bildete jetzt die Unterlippe —, während der mit altem Ansatz blasende Spieler das Instrument zusätzlich durch den Daumen der rechten Hand stützen mußte, da sonst durch das

⁴⁷ AmZtg, 1808, Sp. 369.

⁴⁸ Der Passus findet sich als Zusatz zu einer Komposition für Maultrommel, die zwischen mehrere von Rousseau komponierte Klarinettenduette eingeschoben ist.

⁴⁹ La musique mise à la portée de tout le monde, Paris, 1830.

⁵⁰ a. a. O.

Gewicht des unteren Klarinettentoteles das Rohrblatt an die Oberlippe gedrückt und eine Tongebung unmöglich geworden wäre. Man hatte mithin gar nicht den rechten Daumen frei, um die *Cis-Dis*-Verbindung bedienen zu können. Damit war der Gebrauch der sich schnell durchsetzenden Iwan-Müller-Klarinette, die wesentliche technische Vorteile und Erleichterungen bot, von der neuen Ansatzart abhängig⁵¹. Durch diese Überlegung wird deutlich, daß die Veränderung des Blasansatzes auch durch die zunehmenden technischen Anforderungen an Spieler und Instrument notwendig wurde.

Damit ist eindeutig erwiesen, daß im 18. Jahrhundert die Technik des Übersichblasens bevorzugt wurde, die sich namentlich in der französischen Blastradition bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zu behaupten vermochte und noch heute auf dem Balkan sowie in Italien und Lateinamerika — hier namentlich in der Jazzpraxis — fortlebt, während sich mit dem aufkommenden romantischen Klangideal die Klarinettenisten mehr und mehr der neuen Blastechnik des Untersichblasens zuwandten. Schwierig ist es, den Zeitpunkt für das Aufkommen der neuen Blastechnik zu bestimmen, da beide Anblasarten noch lange Zeit nebeneinander herliefen. Roeser (1764) und Francoeur (1772) diskutieren die Ansatzfrage überhaupt nicht, wobei aber aus einer Formulierung Roesers ersichtlich wird, daß für ihn das Übersichblasen selbstverständlich gewesen ist:

„Beaucoup de doubles Croches dans le Mode parallèle ne sont point en usage sur la Clarinette, attendu que la poitrine doit substituer au coup de Langue, à cause de la position de l'Anche qui se trouve sous le Palais de la Bouche.“

Zu berücksichtigen wäre allerdings, daß es sich sowohl bei Roeser als auch bei Francoeur um französische Lehranweisungen handelt. Für Deutschland fehlen Schriftzeugnisse ähnlicher Art aus dieser frühen Zeit, es können somit nur die Kompositionen selbst als Kriterien dafür herangezogen werden, wann die Klarinette ihren Charakter als Clarininstrument verloren hat. Nach Boese⁵² galten bisher die um 1770 entstandenen Konzerte von Karl Stamitz als die frühesten Klarinettenkonzerte überhaupt, und es ist festzustellen, daß hier schon sowohl der Tiefenlage als auch dem kantablen Charakter der Klarinette Rechnung getragen wird. Selbst wenn die Vivaldikonzerte, die noch die Clarinmanier erkennen lassen, als Klarinettenkonzerte zu identifizieren wären, beträgt der zeitliche Abstand zu den Stamitzkonzerten noch immer rund 30 bis 35 Jahre, innerhalb derer sich das Instrument von der Clarinpraxis emanzipieren konnte.

Bislang blieben von der Forschung einige Klarinettenkonzerte unbeachtet, bei denen die technische Anlage des Soloparts wertvolle Aufschlüsse bietet und ein Beweis dafür ist, daß die Klarinette in ihrer Frühzeit als Ersatz für die Clarintrompete gedacht war. Gemeint sind die 4 Klarinettenkonzerte des Durlacher Kapellmeister Johann Melchior Molter (ca. 1695—1765) und 2 Konzerte des Kapellmeisters Franz Xaver Pokorny (1729—1794), der an den Höfen von Oettingen-Wallerstein und Thurn und Taxis bedienstet war⁵³. Sind die Molterkonzerte noch ausschließ-

⁵¹ Auf die besonderen Umstände und Gründe, die zur Entwicklung dieses Instrumentes führten, kann hier nicht eingegangen werden. Das neue Instrument fand in der Fachwelt starke Beachtung und gab Anlaß zu mancherlei Polemik. — Bischoff in Darmstadt konstruierte im Anschluß an Müller eine Klarinette, die auch den übersichblasenden Spielern die Erleichterung der *cis-dis*-Verbindung bot.

⁵² Helmut Boese, Die Clarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule, Berlin 1940.

⁵³ Die Klarinettenkonzerte Molters befinden sich im Besitz der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

lich in Clarinmanier angelegt, so wird in den Pokornykonzerten zum ersten Male die Tiefenlage (Chalumeau-Register) der Klarinette genutzt. Molters Konzerte dürften zwischen 1740 und 1750 entstanden sein, Pokornys Konzerte stammen aus dem Jahre 1765 (eines der Konzerte ist datiert), folglich schrumpft der Zeitraum für den Stilumschwung auf etwa 15–25 Jahre zusammen. Daß es sich bei den Molterkonzerten tatsächlich um Klarinettenkonzerte und nicht etwa um Clarinkonzerte handelt, wird einmal durch die Art der Behandlung des Instruments, zum anderen durch die Verwendung der Klarinette in der Durlacher Hofkapelle bewiesen. Gegen die Auffassung als Klarinettenkonzerte könnte sprechen, daß der Solopart bei Unterschreitung des *c''* in allen Konzerten nur noch Dreiklangsthematik aufweist, die diatonische Melodieführung also entsprechend der Spielmöglichkeit des Clarins erst vom *c''* an einsetzt. Dennoch sind genügend Indizien vorhanden, die die Bestimmung der Konzerte als Klarinettenkonzerte rechtfertigen. Nicht nur sind sämtliche vier Soloparts eindeutig mit „*Clarinetto*“ signiert, sondern Molter unterscheidet auch innerhalb seines Gesamtschaffens zwischen Clarino, Clarinetto und Chalumeau. Seine Behandlung der Clarintrompete sticht unzweifelhaft gegen die thematische Führung der Klarinette ab. Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über den in den Molterkonzerten verwendeten Tonumfang:

Beisp. 3

	1 Satz	2 Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz	6. Satz
Nr. 302	<i>c' - g'''</i>	<i>c'' - g'''</i>	<i>c' - e'''</i>	-	-	-
Nr. 304	<i>c'' - g'''</i>	<i>d'' - e'''</i>	<i>d'' - d'''</i>	-	-	-
Nr. 334	<i>c' - e'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	-	-	-
Nr. 337	<i>g' - g'''</i>	<i>d'' - g'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	-	-	-
'Nr. 317	<i>gis' - c'''</i>	<i>clarino corni tacent</i>	<i>g' - a''</i>	<i>g' - a''</i>	<i>c'' - a''</i>	<i>clarino corni tacent</i>

Zum Vergleich ist ein echtes Clarinkonzert Molters (Sig. 317; vgl. auch Bsp. 4, e) hinzugefügt, das sich schon rein formal von den übrigen Konzerten abhebt. Ein wichtiges Kriterium ist dabei das Schweigen der Trompete während des langsamen Satzes zu werten! Auch bei J. S. Bach pausiert die Trompete im langsamen Satz seines 2. Brandenburgischen Konzerts, und es sei hier erwähnt, daß in einem der vorgeblichen Klarinettenkonzerte Vivaldis das Soloinstrument im langsamen Satz ebenfalls nicht verwendet wird. Als Grund hierfür muß angenommen werden, daß der Clarintrompeter eine Ruhepause brauchte, denn mit der mangelnden Ausdrucksfähigkeit des Instruments hat das sicherlich nichts zu schaffen. In Molters Klari-

(Sign. 302, 304, 334, 337), die beiden Pokornykonzerte in der Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek Regensburg. Alle 6 Konzerte sind vom Verf. für eine Veröffentlichung im „Erbe Deutscher Musik“ vorgesehen. Rendall (a. a. O.) erwähnt zwar die Molterkonzerte, kennt aber offensichtlich nur zwei. Neuerdings hat Arthur D. Berg die Molterkonzerte für seine Dissertation „The history and development of the Clarinet as a Solo Instrument“ (angezeigt im Journal of the American Musicological Society 1954) herangezogen. Diese Arbeit konnte vom Verf. noch nicht eingesehen werden.

nettenkonzerten hingegen wird das Soloinstrument ohne Ausnahme gefordert, und es erscheinen im langsamen Satz (Adagio!) sogar schon die später in der Romantik so beliebten Haltetöne (Vgl. Bsp. 4, d). Umfangsmäßig bleibt die Clarinrompete bei Molter etwa eine Oktave unter den Spitzentönen der Klarinette; c''' wird vom Clarino nur ausnahmsweise erreicht. Zieht man zum Vergleich das 2. Brandenburgische Konzert Bachs heran, so ergibt sich hier in den beiden Eck-sätzen für die Trompete ein Tonumfang $c'-d'''$ bzw. $c'-c'''$ ⁵⁴. Dabei ist aber die Feststellung notwendig, daß in der Bachschen Partitur die Spitzentöne c''' und d''' Ausnahme sind, während in den Molterschen Klarinettenkonzerten das Register über dem c''' ständig berührt wird. Sämtliche Klarinettenkonzerte Molters sind für D-Klarinette geschrieben und gehen über die Möglichkeiten der Trompete weit hinaus. Will man die Tonhöhe nicht als absolutes Kriterium gelten lassen — Clarinvirtuosen haben nachweislich das g''' erreicht — so bezeugen doch die charakteristischen Spielfiguren, daß wir es hier tatsächlich mit eigens für die Klarinette geschriebenen Kompositionen zu tun haben:

Beisp. 4

a) Nr. 304 1. Satz *T. 79 Moderato* 

b) Nr. 304 1. Satz *T. 50 Moderato* 

c) Nr. 334 1. Satz *T. 68* 

d) Nr. 304 1. Satz Einsatz der Soloclarinette *[Adagio]* 

e) Nr. 317 1. Satz Clarinkonzert Einsatz der Solotrompete *Sinfonia concertante* 

Für zwei dieser in Partitur überlieferten Konzerte haben sich die Cembalostimmen erhalten, und es verlangt Beachtung, daß der Generalbaß während der Solopartien der Klarinette regelmäßig in allen Sätzen pausiert. Die Klarinette wird also lediglich vom Streichkörper und streckenweise sogar nur von einem Violoncello begleitet. Offensichtlich hat man schon in so früher Zeit den spitzen Cembaloklang als nicht unbedingt adäquate Begleitung selbst der noch in Clarinmanier geführten Klarinette empfunden.

⁵⁴ Bach verlangt in einem anderen Werk auch einmal das f'''

Zur Ergänzung der stilkritischen Beweisführung seien hier einige aktenkundliche Notizen über die Verwendung der Klarinette am Durlacher Hofe mitgeteilt⁵⁵. Auch in diesem Fall geben die Kapelletats keinerlei verbindliche Auskunft; denn tatsächlich wird erst im Jahre 1771 zum ersten Male ein Klarinetist erwähnt, also sechs Jahre nach Molters Tode. Wann Molter an den Durlacher Hof gelangte, ist nicht bekannt. Am 16. Oktober 1719 wurde ihm auf sein Bittgesuch hin ein zweijähriger Urlaub nach Venedig gewährt, „*umb in der Music mit Erlernung der Italienischen Manier, auch anderer Vortheile und Handgriffe, sich mehrers zu habitieren*“. 1722 erhielt er als Kapellmeister und Nachfolger J. Ph. Käfers eine feste Anstellung und folgte 1733 einem Ruf als Kirchenmusikdirektor nach Eisenach. 1743 kehrte er als Kapellmeister an den Durlacher Hof zurück, wo er allerdings nur noch einen Rest des einstmaligen blühenden Orchesters vorfand. Mit dem Regierungsantritt des jungen Markgrafen Karl Friedrich (1746) begann die Reorganisation der Hofkapelle, die nach einem Plan, den Molter am 3. Februar 1747 überreichte, verfügt wurde. Zahlreiche, vormals entlassene oder anderweitig beschäftigte Musiker wurden wieder eingestellt, darunter auch der Flautotraversist Johann Reusch (Reisch), der 1730 von Bayreuth an den Hof gekommen war und im Etat von 1737 als Hautboist und Lakai geführt wird. Am 23. April 1747 wurde er aus der Livrée zum Hofmusiker befördert, wahrscheinlich nicht ohne Zutun Molters, der sich nach Schiedermaier⁵⁶ sehr für ihn einsetzte. Im Staats- und Adreßkalender von 1763 wird Reusch noch als Flautotraversist geführt, im Kalender von 1771 hingegen findet sich verzeichnet:

Flautotraversist:	Johann Reusch
Hautboist:	derselbe
Clarinettist:	derselbe

Auch im Kalender von 1773/75 findet man Reusch unter allen drei Gruppen verzeichnet. Nun hat sich ein etwa um 1760 zu datierendes Schreiben Molters erhalten, in dem er das Gesuch des J. Reusch um Gehaltsaufbesserung befürwortet: „*Demnach der durch das austreten des gewesenen Hof Musici, Jacob Hengel, zerrissene Chor de Musique von Clarinetten und Horn, nunmehr durch Besondern Fleiß des Hof Musici Reuschen anwiederum ergänzt und wir nun auch durch erstgenannten Hengels ausweichen dessen gantze Besoldung ledig werden . . .*“⁵⁷.

Obwohl also erst 1771 im Durlacher Etat ein Klarinetist auftaucht, hat mindestens schon zehn Jahre früher ein Ensemble von Klarinetten und Hörnern bestanden! Da J. Reusch, der später als Klarinetist geführt wird, den Jacob Hengel ersetzt hat, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Hengel in diesem Chor de musique Klarinette geblasen hat. Von Reusch ist aus dem Jahre 1769 noch ein weiteres Bittgesuch vorhanden, in dem er ausführt, daß er die „*consertisten und premier Flauto-Stelle nicht weniger das premier Blasen auf dem clarinett*“ schon lange Zeit versehen habe⁵⁸. Wahrscheinlich ist diese Äußerung Reuschs mit dem Ausscheiden Hengels in Zusammenhang zu bringen, vielleicht war Hengel als Premier-Klarinetist sogar

⁵⁵ Vgl. Ludwig Schiedermaier, Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, SIMG. XIV (1912/13).

⁵⁶ a. a. O. S. 445.

⁵⁷ ebenda.

⁵⁸ ebenda, Anmerkung.

der Anführer dieser Gruppe, wie es später allgemein üblich wurde, dem 1. Klarinettenisten die Leitung der Harmoniemusik zu übertragen (Vgl. H. Simon Hermstedt in Sondershausen, Göpfert in Meiningen u. a.). Demnach muß Reusch schon, bevor er als Premier-Klarinettenist fungierte, dieses Instrument geblasen haben, da man schlecht annehmen kann, daß ein Unerfahrener gleich die erste Klarinettenistenstelle erhielt. Hengel weilte schon recht lange am Hofe, denn er wird im Besoldungsbuch vom Jahre 1738 als „Hofmusicus“ geführt. Zieht man in Betracht, daß 1747 die Kapelle völlig neu organisiert wurde und daß beide Musiker, die später nachweislich die Klarinette bliesen, zu dieser Zeit schon in der Kapelle beschäftigt waren, so muß mit der Möglichkeit des Klarinettenspiels am Durlacher Hofe schon in den 40er Jahren gerechnet werden. Mithin können die Molterkonzerte auch schon in dieser Zeit entstanden sein. Dafür würden auch die stilistische Haltung der Konzerte (im Vergleich zu den 1765 entstandenen Pokornykonzerten) und weiterhin der Umstand sprechen, daß Molter ausschließlich D-Klarinetten als Soloinstrumente verwendet, während bei Pokorny B-Klarinetten erscheinen. Die bisher angenommene Priorität der Mannheimer Kapelle hinsichtlich der Verwendung von Klarinetten kann demnach angezweifelt werden.

Die von Franz Xaver Pokorny überlieferten beiden Klarinettenkonzerte unterscheiden sich in der Behandlung des Soloparts eindeutig von den Molterkonzerten:

Beisp. 5

	1. Satz	2. Satz	3. Satz
Es - Dur Konzert	f - b ^{''}	f - a ^{''}	g - c ^{'''}
B - Dur Konzert	c' - d ^{'''}	g' - e ^{'''}	f - d ^{'''}

Sind Molters Konzerte bisher die einzigen gesicherten, in denen die Klarinette noch als „Barockinstrument“ verwendet wird, wie man aus der plastischen Gegenüberstellung von Tutti- und Solostellen nach Vivaldischem Vorbild ersehen kann, wobei das Orchester während der Solopartien nur eine schlicht akkompagnierende Funktion erhält, so kündigt sich in den Pokornykonzerten der neue, galante Stil an. Die Klarinette steht nicht mehr als konzertierendes Instrument dem Tutti gegenüber, sondern greift — mehr figurierend als melodisierend — in das orchestrale Geschehen ein. Auch in der melodischen Haltung prägt sich hier der neue Geist aus:

Beisp. 6

B - dur Konzert 1. Satz
T.66

Es - dur Konzert 1. Satz
T.83

Es fällt auf, daß die Klarinette im Es-dur-Konzert das c' nicht unterschreitet und im wesentlichen über dem c'' liegt, während im B-dur-Konzert die Tiefenlage (Chalumeau-Register) bewußt und bevorzugt eingesetzt wird. Bei beiden Konzerten bringen die Überschriften zudem einen nicht ohne weiteres verständlichen Zusatz; beim Es-dur-Konzert „*per il Clarinetto Primo*“, beim B-dur-Konzert „*per il Clarinetto [sic] secundo*“ Diese Beischriften scheinen deshalb merkwürdig, weil es sich ja um Solokonzerte handelt, die Bemerkung sich also nicht auf eine 1. oder 2. Klarinettenpartie beziehen kann. Nun wurde in der Clarinpraxis mit I. Clarino das Register von c'' bis c''' , mit II. Clarino das Register von g' bis g'' bezeichnet⁵⁹. Es ist demnach nicht ausgeschlossen, daß dieser Brauch hier in der frühen Klarinettenpraxis noch lebendig ist, zumal der Solopart im Es-dur-Konzert eindeutig über demjenigen des B-dur-Konzertes liegt. Vielleicht sind aber auch nur bestimmte Spieler gemeint, und es muß „*Clarinetto*“ als „*Clarinetlista*“ gelesen werden. Gaspard Procksch wird, wie bereits erwähnt, im Breitkopf-Katalog von 1777 noch als „*Primo Clarinetto [sic] della Musica di S. A. S. il Principe di Conti*“ bezeichnet.

Die bisher in der Literatur immer wieder getroffene Feststellung, die Klarinette sei erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts in das Orchester übernommen worden, ist nur insofern richtig, als es sich um die etatsmäßige Verwendung der Klarinette handelt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der spezielle Klangcharakter der Klarinette erkannt und solistisch wie orchestral benutzt. Als Nebeninstrument wurde die Klarinette mit Sicherheit auch schon vor 1750 gerne praktiziert. Wenn Jacob Adlung 1758 in seiner „*Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*“ (S. 588) sich bei der Erläuterung der Klarinette mit dem Hinweis begnügt „*Clarinet ist bekannt*“, wenn Valentin Roeser⁶⁰ vor 1764 schon Opernfavoritstücke für zwei Klarinetten arrangierte und drucken ließ, so spricht das eindeutig für die allgemeine Verbreitung des Instruments in der damaligen Zeit.

Die bevorzugte Stellung, die die Klarinette in dem allmählich aufkeimenden Virtuosenzeitalter einnahm, ist vor allem klangästhetisch begründet, da das Instrument dem Klangwollen der neuen Zeit besonders entgegenkam. Aus denselben klangästhetischen Gründen mußte die Oboe von ihrer bis dahin behaupteten Vorrangstellung mehr und mehr zurückweichen. Die zunehmende Gefühlsbetonung im Klangideal des 18. Jahrhunderts äußerte sich auch in einer stärker werdenden Betonung der emotionalen Einstellung dem Instrumentarium gegenüber, an das nunmehr primär der Maßstab der Empfindungsvermittlung angelegt wurde, und es ist nur folgerichtig, wenn Wert und Anerkennung eines Instruments von seiner Fähigkeit, die menschliche Stimme nachzuahmen, abhängig gemacht wurden. Galt noch dem Generalbaßzeitalter die Oboe als das der Sopranstimme am nächsten stehende Instrument, so wurde im Zeitalter der Empfindsamkeit und der Romantik neben der Flöte der Klarinette in dieser Hinsicht der Preis zuerkannt. Eisel sagt 1738 von der Oboe: „*Es ist dieses gleichsam redende Instrument, wenn es wohl tractiret wird, eines der angenehmsten unter allen, und das der menschlichen Stimme wohl am nächsten tritt.*“ Mattheson ordnet unter diesem Gesichtspunkt die Flöte allemande

⁵⁹ Vgl. hierzu Daniel Speer, Grundrichtiger, kurz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst, Ulm 1687

⁶⁰ a. a. O.

vor der Oboe ein, und auch Majer nennt hier die Flöten an erster Stelle. Boecklin⁶¹ bezeichnet noch 1794 die Oboe als das „*der Menschenstimme am nächsten stehende Instrument*“.

In der Folgezeit ging dieses Prädikat auf die Klarinette über. Froehlich⁶² sagt von ihr: *unter allen Blasinstrumenten ist keines, welches einer vollen weiblichen Sopranstimme so nahe kömmt wie das Clarinett*“, und J. G. Albrechtsberger⁶³ bestätigt, daß sie *„im Ton aber am meisten der Menschenstimme“* gleichkomme. Auch F. Th. Blatt⁶⁴ konstatiert: *„Der Ton der Klarinette kommt unter allen Blasinstrumenten der Sopranstimme am nächsten“*. Wenn Wagners Jugendfreund Ortlepp in seiner *„Charakteristik Beethovens“* 1836 sogar von der *„hellblonden Klarinette“* schwärmt⁶⁵, so deckt sich dieses Urteil sinngemäß mit der Äußerung Berlioz', der die berühmte Klarinettenkantilene in der *Freischütz*-Ouvertüre mit einem *„jungfräulichen Gesange“* vergleicht.

Die Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert zeigt ganz deutlich: der Geist einer Epoche schafft sich sein Instrumentarium, nicht umgekehrt! Die Klarinette, unter dem speziellen Klangaspekt der Barockmusik entwickelt, konnte infolge der Variabilität ihres Klangcharakters den Stilwandel um die Mitte des 18. Jahrhunderts und um 1800 nicht nur überdauern, sondern sich dem veränderten Klangwollen in überraschender Weise angleichen. Dieses Anpassungsvermögen sicherte dem Instrument einen individuellen und bleibenden Platz im Orchester, und das nicht nur auf Grund einer äußerlichen Verfeinerung und technischen Verbesserung, sondern vielmehr infolge einer elementaren Umwandlung des gesamten Spielhabitus, die in der Instrumentengeschichte nicht alltäglich ist.

Die Echtheitsfrage in Mozarts Violinsonaten KV 55 – 60

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

Die Tatsache, daß eine neue Gesamtausgabe der Werke Mozarts vorbereitet wird, legt es allen Beteiligten nahe, zweifelhafte Fälle innerhalb des Gesamtwerks des Meisters einer Nachprüfung zu unterziehen und für offene bibliographische Fragen eine Lösung zu suchen. Zu diesen besonderen Fällen gehören in erster Linie die Violinsonaten KV 55–60¹, denen G. de Saint-Foix und Th. de Wyzewa und, ihnen folgend, H. Abert und R. Haas eine besondere Bedeutung beilegen und denen sie, im Zusammenhang mit einer „*crise romantique*“ des siebzehnjährigen Mozart einen eigenen biographischen Akzent zuerkennen wollen². Dies um so mehr, als von einer dieser Sonaten, der Sonate in e-moll KV 60, deutlich Verbindungsfäden zu der bekannten Pariser Sonate in e-moll KV 304 gehen.

⁶¹ a. a. O. S. 98.

⁶² a. a. O.

⁶³ Albrechtsbergers sämtliche Schriften . . . , 2. Aufl., Bd. III, S. 174.

⁶⁴ Neue Clarinettschule . . . , 1839.

⁶⁵ Vgl. H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, III, S. 76.

¹ Die Sonaten sind in der Gesamtausgabe Serie XVIII als Nr. 17–22 enthalten. Separatausgaben Ed. Peters (Sitt—Heuss) und Ed. Breitkopf 4476 (Gärtner), als „*Romantische Sonaten Mozarts*“ Der Ausdruck wird auch im Folgenden zuweilen angewandt.

² Die französischen Biographen glauben diese Sonaten in die Zeit von 1772/1773 verlegen zu können.

A. Einstein ist davon überzeugt, daß die sechs Sonaten KV 55–60 überhaupt nicht von Mozart seien, und weist darauf hin, daß schon bei den Hinterbliebenen Mozarts wie bei den Verlegern André und Breitkopf ein Jahrzehnt nach dem Tode des Meisters Zweifel laut wurden. In seiner Neuausgabe des Köchelverzeichnisses³ brachte er diese Sonaten hypothetisch, wenn auch mit einer gewissen Vorsicht, mit den Schusterschen „Duetti“ in Verbindung, die im Briefwechsel der Familie Mozart 1777, während der Meister sich in München aufhielt, eine Rolle spielen. Indem er sich auf briefliche Zitate stützt⁴, glaubt Einstein diese sogenannten „Roman-tischen Sonaten“ mit den Schusterschen Violinsonaten identifizieren zu dürfen. Dabei spielt der Wunsch, den merkwürdigen und schwer deutbaren Zusammenhang zwischen der e-moll-Sonate KV 60 und der späteren e-moll-Sonate KV 304 endgültig zu klären, eine besondere Rolle.

Daß eine derartige Lösung aus äußeren wie aus inneren Gründen unmöglich ist, habe ich in einem Aufsatz der *Revue de Musicologie* 1939 nachgewiesen⁵. In seinen amerikanischen Addenda zum Köchelverzeichnis, 3. Auflage, wies Einstein, unter vorläufiger Ausschaltung der Hypothese Schuster⁶, auf die Möglichkeit hin, daß der mutmaßliche Autor der Sonaten KV 55–60, insbesondere der e-moll-Sonate KV 60, in dem Schüler- und Freundeskreis um Wolfgang Amadeus oder Leopold Mozart zu suchen sei. Danach hätte also ein begabter, junger, zeitgenössischer Musiker hier an Mozart angeknüpft, nicht aber Mozart sich einem älteren oder gleichzeitigen Vorbilde angeschlossen. Die Namen Hummel, Wölfl, Eberl tauchten dabei in der Diskussion auf. Einstein sagte sich aber im Grunde doch niemals völlig von der Hypothese Schuster los, sprach mit betonter Vorsicht von „*einem gewissen Schuster*“⁷ und versah den Vornamen Joseph mit einem Fragezeichen⁸.

Es ist richtig, daß eine genaue zeitliche und örtliche Bestimmung und eine klare Aussage über Echtheit oder Unechtheit der Sonaten KV 55–60 weiterhin Schwierigkeiten bereiten. Um so wichtiger aber scheint es mir, die Fakta in dieser für die Mozartforschung bedeutungsvollen Angelegenheit nochmals deutlich herauszustellen und von hypothetischen Umspielungen abzusondern.

1. Mit dem Namen Schuster in den oben genannten Briefen kann niemand anders gemeint sein als der Dresdner Hofkapellmeister Joseph Schuster (1748–1812)⁹. Dieser befand sich unmittelbar vor dem Münchener Besuch Mozarts 1777 selbst am Münchener Hofe als Gast¹⁰. Er war damals als Komponist erfolgreicher italienischer Opern sowie von Klavierkonzerten und Kammermusik, als gefeierter Pia-

³ III. Auflage, Anhang S. 861–62.

⁴ U. a. schreibt Mozart am 6. Oktober 1777 an seinen Vater: (Ges. Ausg. Schiedermaier I, 73): „... ich schicke meiner Schwester hier 6 Duetti à Clavicembalo e Violino von Schuster. Ich habe sie hier schon oft gespielt, sie sind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, denn sie gefallen sehr hier. Ich schicke sie ihnen hauptsächlich nur, damit sie sich in zweyen divertieren können.“

⁵ *Revue de Musicologie* XXIII (1939), S. 6 ff.: Les Sonates de violon de Mozart et les „Duetti“ de Joseph Schuster.

⁶ S. Köchel-Einstein 1947 (mit Supplement), S. 1046.

⁷ s. sein Mozartbuch 1947, Deutsche Ausgabe S. 341.

⁸ Register ebenda und Köchel-Einstein.

⁹ Über ihn Näheres in meinen Aufsätzen: „Die Opern Joseph Schusters“ (*Zeitschrift f. Musikwissenschaft* X), „Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik“ (ebenda XIII), sowie Wissenschaftliche Beil. des *Dresdner Anzeigers* vom 1. Mai 1928 („Wiener Klassik und Dresdner Musikleben um 1800) und *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1947, S. 64 ff. („Kammermusikalisk modernism“), ebenda 1951. („Problem kring Mozarts Violinsonat i E-Moll K. 304“), S. 127 ff.

¹⁰ Schon im Jahre 1774 folgen Schuster und Mozart („La finta giardiniera“!) einander fast unmittelbar als Besucher des Münchener Hofes.

nofortespieler, als neu ernannter Titularkapellmeister des Königs von Neapel zu einer internationalen Berühmtheit geworden und steigerte seinen Ruf sehr bald darauf mit dem deutschen Singspiel „Der Alchymist“ (Dresden 1778), das dann zu einem der beliebtesten Stücke des allgemeinen Singspielrepertoires werden sollte¹¹. Das Werk wurde 1786 in das Repertoire der Nationalbühne in Wien übernommen, wo Schuster, sehr im Gegensatz zu anderen norddeutschen Komponisten, viele Anhänger hatte¹². Mozarts Interesse für Joseph Schuster ist auch in anderem Zusammenhang nachgewiesen¹³. Daß es sich hier um einen Musiker handelt, der gerade zu dem in Frage kommenden Zeitpunkt den Briefschreibern wie den Briefempfängern der Salzburg-Münchener Korrespondenz als Name wohlbekannt war, geht aus der nonchalanten Art der Namensnennung unzweideutig hervor.

2. Mit den Schusterschen „Duetti“ kann nichts anderes gemeint sein als die handschriftliche Sammlung, die sich u. a. in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden in zwei Abschriften vorfand, auf die schon Abert¹⁴ hinwies, und von der sich Abschriften in dem Besitz des Verf. befinden¹⁵. Der Titel der Dresdner Exemplare lautet: *VI Divertimenti da camera a Cembalo e Violino*. Diese Sammlung gehört, wie ich früher nachwies, in die Zeit 1774–1777, insbesondere Frühjahr 1777. Für ein Hauptstück der Serie, eine Sonate in D-dur, ist der für die vorliegende Frage so wesentliche Zusammenhang mit München ganz unmittelbar nachweisbar durch ein Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek München mit dem besonders charakteristischen Titel: *Duetto Primo in D per il Clavicembalo Principale e Violino concertato del Sig. Schuster, Direttore della Musica di l'Elettore di Sassone (sic)*¹⁶.

Die Sammlung der sechs Schusterschen Sonaten wurde zugleich mit dem ungefähr der gleichen Zeit entstammenden „Alchymisten“ für den Dresdner Hof im Jahre 1787 neu kopiert, zu einer Zeit, als Joseph Schuster die Leitung der kurfürstlichen Kammermusik neu übernahm. Alles spricht dafür, daß es sich dabei um eine ältere, von Haus aus nicht-Dresdner Sammlung des Komponisten handelt. Betrachtet man den Fall stilkritisch, so ergibt sich, daß Aberts Charakterisierung des Begriffes „gusto“ in Mozarts Brief an seinen Vater vom 6. Oktober 1777 völlig zutreffend ist. Mozart meint vor allem und in erster Linie die Gleichordnung von Violine und Klavier im Rahmen der Sonatenform, ein für sein Schaffen neues Moment, für das er kein geeigneteres Vorbild wählen konnte als die Violinsonaten von

¹¹ Auf die zahlreichen Vorahnungen des „Figaro“ in diesem Singspiel macht schon A. Sandberger aufmerksam (Beethoven-Aufsätze 1924, S. 136). Er räumt dem „Alchymist“ eine Vorzugsstellung ein unter allen Opern, die der junge Beethoven in Bonn hörte.

¹² Siele R. Haas in der Einleitung zum Umlauf-Band der Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII, S. XXV

¹³ In einer Sammlung kirchenmusikalischer Manuskripte, die man im Nachlaß Mozarts fand, war auch Sauster mit einem „Gloria“ und einem „Depositum“ vertreten (F. Kaugel in der Revue de Musico.ogie 1931, Februarheft S. 10). Nach H. Aberts Vermutung (Mozart I, S. 934) ist Bietzner durch die Aufführung der Schusterschen Oper „La schiava liberata“ (Dresden 1777) zu dem eng verwandten Buch der „Entführung“ angeregt worden.

¹⁴ Mozart I, 1919, S. 624.

¹⁵ Einsteins Bemerkung auf S. 341 seines Buches („Trotz der Popularität dieser Sonaten haben sie sich bis heute nicht identifizieren lassen“; dazu Köchel-Einstein, Suppl. S. 998) ist mir unverständlich. Daß sich die Schusterschen Sonaten im Nachlaß Mozarts nicht fanden, ist wenig merkwürdig; Mozart selbst hatte ja sein Manuskript der Duetti (gedruckte Sonaten von Schuster gibt es nicht) den Salzburgern überlassen, wie aus dem oben zitierten Brief hervorgeht. Daß im Kommentar der neuesten Ausgaben der Briefe Mozarts (Emily Anderson, 1938, I 438; H. u. E. H. Mueller von Asow, 1949, II 55) in der hier behandelten Frage wiederum irreführende Angaben zu finden sind, kann nach dem bisher Gesagten nicht überraschen.

¹⁶ „Klavierduetti mit Violin“ — gerade dies ist der Ausdruck, den Mozart dann für eigene Zwecke benützte.

Joseph Schuster, die damals in München ebenso bekannt und beliebt waren wie der 29jährige Autor dieser Sonaten selbst. Soviel dürfte schon jetzt klar geworden sein: Trifft man in der Diskussion um Mozarts Violinsonaten ohne nähere Erklärung auf den Namen Schuster, so gibt es keine Wahl. Man muß ihn als Joseph Schuster akzeptieren, mit allen Konsequenzen¹⁷, oder man muß den Namen überhaupt aus den Überlegungen ausscheiden.

Noch immer bleibt aber die auffallende und in der Tat suspekthe Verbindung zwischen den beiden e-moll-Sonaten KV 60 und KV 304 (diese entstand, wohl gemerkt, in Paris, nicht schon in Mannheim!). Hier handelt es sich — darüber kann kein Zweifel bestehen — um einen Sonderfall, einen Einzelfall, der mit dem Fall Schuster und mit dem, was 1777 in München mit dem Worte „gusto“ brieflich gemeint ist, nichts zu tun hat. Schon die Bezeichnung „recht hübsch und herzlich“¹⁸ würde hier in keiner Weise passen. Diese Sonate, d. h. die ältere e-moll-Sonate — und das gilt mehr oder weniger für die ganze Sammlung der „romantischen Sonaten“ — entbehrt vor allem gerade der Eigenschaften, die Mozart an den Schusterschen Sonaten interessierten und die ihn 1777/78 in Mannheim zu eigenen Stilversuchen in einem neuen gusto veranlaßten¹⁹. Daß aber ein Zusammenhang besonderer Art zwischen den zur Diskussion stehenden beiden Sonaten in e-moll besteht, ist offensichtlich. Die Verbindung liegt in der Tonart, in den Tonartenverhältnissen (s. den zweiten Satz, ein Menuett), in gewissen klanglichen und formalen Einzelheiten (s. die kurzen Kadenz im Klavier), in einer gewissen motivischen Analogie des Allegrothemas:

KV 304



KV 60



vor allem aber im Emotionellen, in der Stimmungsgrundlage, jedoch in keiner Weise in dem neuen „gusto“ der Gleichordnung, der „Alternierung“ von Klavier und Violine. In diesem Punkte ist die ältere Sammlung KV 55–60, einschließlich der älteren e-moll-Sonate, durchgängig noch reaktionär und, von Mozarts Standpunkt nach 1777 aus gesehen, unzeitgemäß, eine Tatsache, die Einstein selbst²⁰ zugegeben und betont hat. Es kommt noch folgendes hinzu. Es ist undenkbar, daß eine so musikalische Frau wie Marianne Mozart keine Spur von Erinnerung an die thematischen Anfänge der Sonaten KV 55–60 gehabt haben sollte, wie aus ihrem

¹⁷ So läßt sich insbesondere der dunkelfarbige Schobertsche Einschlag der „romantischen Sonaten“ (z. B. Adagio in KV 55) sehr wohl mit dem frühen Mozart, aber durchaus nicht mit Joseph Schuster stilistisch in Zusammenhang bringen.

¹⁸ Mariannes Brief, Ges.-Ausg. Schiedermaier IV, 363.

¹⁹ Die Folge KV 301, 302, 303, 305 wurde dann, komplettiert durch zwei weitere Sonaten, darunter die bekannte neue e-moll-Sonate, im Druck der Kurfürstin von der Pfalz überreicht.

²⁰ S. 341.

eigenen Briefe hervorgeht²¹, wenn es sich dabei tatsächlich um jene Schusterschen Stücke gehandelt hätte, die sie immer wieder in der Korrespondenz erwähnt, die sie unzählige Male mit ihrem Vater zusammen in Salzburg gespielt hatte und die zu ihren Lieblingsstücken gehörten.

Bei dem gesamten Fragenkomplex kommt es immer wieder darauf an, sich klar zu machen, daß hier eine doppelte Beziehung vorliegt: auf der einen Seite allgemein eine Beziehung der Mozartschen Violinsonaten seit Mannheim zu den Schusterschen Divertimenti, auf der anderen Seite — und zwar völlig unabhängig davon — der sozusagen individuelle Zusammenhang der beiden e-moll-Sonaten. Das ist der springende Punkt, und gerade an dieser Stelle — so scheint es mir — macht Einstein einen Fehlschluß.

Wenn es auch für die vorliegende Frage von sekundärer Bedeutung sein mag, so ist es doch von Interesse, daß auch formal und rein motivisch eine Anzahl auffälliger Beziehungen zwischen Schusters „Divertimenti“ und Mozarts Violinsonaten in der Mannheimer Zeit und weit über diese hinaus sich aufzeigen lassen. Hier einige Proben²²:

Schuster Nr. IV
Andante

(Klavier solo)

Mozart KV 306
Andante

(Klavier solo)

²¹ Marianne Mozart schreibt 1803 an Breitkopf (Köchel-Einstein, Anhang): „Die 6 Sonaten, wovon Sie mir die Themen geschickt haben und welche von meinem Bruder sein sollen, kenne ich gar nicht, da ich aber die ganzen Sonaten nicht hören kann, so kann ich's auch nicht beurteilen, ob sie von meinem Bruder sind oder nicht.“ — Außerdem hätte wohl Joseph Schuster in Dresden gegen Breitkopfs Mozartdruck der „romantischen Sonaten“ 1804 protestiert, wenn er selbst der Autor gewesen wäre. — An dieser Stelle sei folgendes bemerkt: Etwa ein Jahr vor seinem Tode wurde A. Einstein mit dem Entwurf des vorliegenden Artikels bekannt. Er antwortete u. a. (Brief an den Verf. vom 5. Sep. 1952): „ Das überzeugt mich durchaus, obwohl ich leider diese Duetti nicht kenne. Bleibt immer noch die Frage, ob die sechs ‚Romantischen‘ wirklich von Mozart stammen “ — eine Frage, die Einstein auch weiterhin im negativen Sinne beantwortet wissen wollte.

²² Weitere Beispiele s. in den erwähnten Aufsätzen in Svensk Tidskrift för Musikforskning 1947, S. 68/69 und 1951, S. 133. Die vollständige Wiedergabe einer der Schusterschen Violinsonaten wird im Anhang meines im Druck befindlichen Buches: „Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik“ erfolgen.

Schuster Nr. III

Allegro

First system of the musical score for Schuster Nr. III. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' above them, indicating a specific fingering.

Second system of the musical score for Schuster Nr. III. It continues the vocal and piano parts from the first system, maintaining the same key signature and rhythmic patterns.

Mozart KV 303

Allegro molto

First system of the musical score for Mozart KV 303. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has two flats. The piano part has a simple accompaniment with a few notes in the bass line.

Second system of the musical score for Mozart KV 303. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part has a more active accompaniment with eighth notes in the right hand.

Die innere Beziehung zwischen den verschiedenen Sonatensammlungen wird sich freilich nur dem völlig erschließen, der die Noten in ihrer Gesamtheit vor Augen hat, also neben dem Sonatenmaterial Mozarts auch die reizvollen Sonaten Joseph Schusters. Als Schlußfolgerung ergibt sich: Von allen möglichen Hypothesen und Annahmen ist die, daß es sich bei KV 55–60, bei der e-moll-Sonate KV 60 insbesondere, um einen echten und frühen Mozart handelt, vorläufig noch immer diejenige, die die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Das Verhältnis der beiden e-moll-Sonaten würde sich dann so darstellen, daß Mozart auf einer höheren Ebene auf eine Grundkonzeption, die ihm ans Herz gewachsen war, zurückgreift, nun aber – und dies Letzte ist einfach eine Tatsache! – alle Möglichkeiten ausnützend, die sich aus der neuen Gleichordnung von Violine und Klavier ergeben. Aber auch derjenige, der die Echtheit von KV 55–60 bezweifelt, muß sich darüber im klaren sein, daß eine Gleichsetzung von „romantische Sonaten“ und „Schusterische *Duetti*“ gegenstandslos ist, daß der Name Schuster überhaupt mit den „romantischen Sonaten“ nichts zu tun hat.

Begriff, Aufbau und Methode einer strukturalistischen musikwissenschaftlichen Arbeit

(Ein Beitrag zur Methodologie der Musikwissenschaft)

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

I. Was ist Strukturalismus?

Ziel jeder Wissenschaft bleibt die Erforschung und Beschreibung, (in der Musikwissenschaft historisch-systematische oder musikphilologische Arbeit genannt) sowie die Klassifikation des Materials. Das abstrakte Ziel der wissenschaftlichen Forschung ist die Ableitung allgemeiner Gesetze, nach denen sich das Geschehen im erforschten Gebiet richtet. Dieser Arbeitsvorgang kann auf den ersten Blick als ziemlich unabhängig von der Philosophie erscheinen. Deshalb faßte das kürzlich vergangene Zeitalter des Positivismus, das gerade in den Wissenschaften die grundlegende Komponente der theoretischen Bestrebungen sah, die Philosophie als Gesamtergebnis der menschlichen Erkenntnisse und so als Grundlage der Wissenschaften auf. In der Zeit ihrer vollen Auswirkung war diese Anschauung eine nützliche Reaktion gegen die Auffassung der Romantik, die demgegenüber die Wissenschaft der Philosophie unterordnete. Die romantische Philosophie erhob nicht selten den Anspruch darauf, neue wissenschaftliche Ergebnisse durch Deduktion aus aprioristischen Prämissen zu erlangen, ohne Rücksicht auf das empirische Material¹.

Beide Anschauungen sind einseitig; der Strukturalismus ist jene Auffassung, die Naturwissenschaft und Philosophie gleichberechtigt läßt. Er ist weder eine Methode, die „ein ganz unveränderliches System besitzt, noch eine Theorie, die einen

¹ Mukafovsky, S. 13.

festen Komplex von Erkenntnissen hat“². Deshalb wird der Strukturalismus eine „wissenschaftliche Anschauung“ genannt. Er steht auf noetischem Standpunkt, aus dem dann „gewisse Arbeitsregeln und gewisse Erkenntnisse hervorgehen“³, der auch nicht an bestimmte Regeln oder Erkenntnisse gebunden ist und zur Entwicklung in Richtung sowohl der Philosophie als auch der Wissenschaft fähig ist. Allerdings ergibt sich auch die Notwendigkeit neuer Termini, um so den traditionellen Begriff in ständiger Erneuerung mit lebendigem „Sinn“ erfüllen zu können.

Wegen ihrer vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten sind die so gewonnenen Begriffe nicht nur ohne weiteres auf dem wissenschaftlichen Gebiet, auf dem sie entstanden sind, sondern auch auf anderen brauchbar⁴. So entsteht eine Arbeitsgemeinschaft zwischen verschiedenen Wissenschaften zur gegenseitigen Unterstützung. Es ist etwa eine Übertragung von Begriffen aus der Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft in die Musikwissenschaft möglich, worauf noch später ausführlich hingewiesen wird.

Die Verschiedenartigkeit der Gebiete, auf denen die sich ergebenden Probleme zu lösen sind, verlangt die Zusammenarbeit mehrerer Forscher. Allerdings ist der Austausch der Ergebnisse aus dem einen Gebiet in das andere einer bestimmten Adaptierung zu unterziehen. So ist die Wirkung der Tonverbindungen, musikalisch gesehen, doch etwas ganz anderes als in der Euphonie der Dichtkunst. Darum ist eine strukturalistische Musikästhetik bemüht, das ästhetische Objekt als ihren Ausgangspunkt zu betrachten. Das gilt hier nicht in materiellem Sinne — das wäre die Aufgabe einer formellen Analyse — sondern als ein „äußerer Ausdruck einer nicht materiellen Struktur“ als ein „Gleichgewicht von potentiellen Kräften, das durch die einzelnen Teile (die das Kunstwerk bilden) repräsentiert wird“⁵. Der ständige Dynamismus der Struktur des Kunstwerks hat seinen Grund in der Tatsache, daß einige der Bestandteile, die das Kunstwerk bilden, ihre ursprünglichen Eigenschaften auch weiterhin beibehalten und daß sie demgegenüber in andere Bestandteile umgebildet werden, wodurch eine Spannung entsteht, die aber nach den Gesetzmäßigkeiten der Ganzheit zu einem Ausgleich strebt, um dadurch neue Änderungen in der Struktur des Kunstwerks hervorzurufen und so die Entstehung einer neuen Gestalt zu ermöglichen.

Wenn auch ein Kunstwerk, eine Komposition für sich, eine eigene Struktur aufweist, so ist die Struktur einer Epoche (Wiener Klassik) nicht die Angelegenheit eines einzigen Kunstwerks. Es bedarf einer gewissen Zeitspanne, bis sich die Struktur von einem Werk zum anderen entwickelt; erst dann kann sich die Struktur einer Stilepoche ausbilden. Während dieser strukturellen Umgruppierung der Bestandteile ändern sich ihre gegenseitigen Beziehungen; dadurch treten einzelne Teile des Werks in den Vordergrund, und zwar jene, die sich aus dem Ganzen ästhetisch aktualisieren, d. h. die mit dem gegenwärtigen Zustand der künstlerischen Konvention in Widerspruch stehen. Der andere Teil des Ganzen, der das musikalische Werk mitbildet, behält in der Struktur seine Konventionsstellung

² a. a. O. 13

³ a. a. O. 17

⁴ Gabriel, S. 166—167

⁵ Mukařovsky, a. a. O.

weiter, erscheint aber nur mehr als Hintergrund. Aber gerade gegen diesen Hintergrund (Schenk nennt es „*historisches Gefüge*“) kontrastieren die aktualisierten Bauelemente, nämlich jene, die sich in ihrer Struktur verändert haben. Das Neue hebt sich vom Alten ab, und so kommt es zur Umgruppierung innerhalb der Ganzheit. Hier verschiebt sich dann der Unterschied zwischen dem Inhalt des Werks und seiner Form. An die Stelle der alten dualistischen Auffassung: „Inhalt — Form“ treten in der strukturalistischen Ästhetik 1. die Materie und 2. das schöpferische Vorgehen, d. h. die Art, wie die Eigenschaften des Materials schöpferisch ausgewertet werden. Hier tritt, im Vergleich zu den anderen Künsten, in der Musik eine andere Situation ein, vor allem was den Ton als Material der schöpferischen Arbeit anbelangt. Obwohl der Ton eine akustische Erscheinung ist, die auch außerhalb der Kunst (Signal) existiert, ist es doch notwendig, ihn in ein Tonsystem einzubauen, um ihn in seinem Grundcharakter mit der Kunst zu verbinden. Zum Unterschied vom Material (Ton) ist das schöpferische Vorgehen untrennbar von der künstlerischen Struktur; und das ist eigentlich seine Stellung zum Material selbst.

Wenn auch ein Kunstwerk als solches durch die Beziehungen, die Struktur seiner Teile, aus denen es zusammengesetzt ist, bestimmt wird, so wird die Strukturänderung nicht nur durch ihre inneren, immanenten, sondern auch durch äußere Kräfte hervorgerufen; diese äußeren Kräfte können sein: die Gesellschaft, die dieses Kunstwerk oder die Kunstrichtung als „eigen“ betrachtet, oder auch Änderungen auf dem Gesamtgebiet der Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, welche letztere immer Ganzheiten bilden.

Vor allem wird es in den Randgebieten, wo sich verschiedene Kulturräume treffen, auch zu einer Strukturänderung auf dem Gebiet der Gesamtkultur kommen. Gerade dort, wo sich fremde nationale Einheiten, Kulturen und Stilepochen berühren, entsteht eine neue Ganzheit mit einer neuen Struktur und einem übernationalen Ganzheitscharakter. Sie setzt sich aus nationalen Komponenten (des Kulturguts) zusammen, wie wir dies z. B. in Mitteleuropa mit seinen sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Verschiedenheiten beobachten können. Hier wird also aus den Bauelementen in übernationalem Sinn eine Ganzheit gebildet. Das sehen wir z. B. bei den nationalen Themen, derer sich Haydn (neben deutschen, ungarischen auch kroatische Themen) oder Beethoven (auch russische) in ihrem Schaffen bedienten und die doch nicht zu einer nationalen musikalischen Struktur, sondern zu einer neuen übernationalen Ganzheit führten, die in der Musikgeschichte als Wiener Klassik bekannt ist.

Ebenso können wir die soziologische, kulturelle, wirtschaftliche usw. Zusammensetzung der damaligen Gesellschaft, des internationalen Adels der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, deren Kunstbedürfnis die Wiener klassische Musik diente, keineswegs als eine nationale Struktur betrachten. Ebenso wie die deutsche Sprache hier als Umgangssprache der Gebildeten galt, derer sich der ungarische, böhmische, polnische und kroatische Adel und die intellektuellen Kreise bedienten, entsteht hier eine übernationale musikalische „Gestalt“, die, aus nationalen Elementen sinnbildhaft zusammengefügt, zu einer übernationalen Einheit, Ganzheit führt.

So wurden die „Gestalten“ der Wiener Klassik Eigengut sowohl des deutschen als auch der nichtdeutschen (ungarischen, slavischen) Teile der Monarchie. Aus der Ganzheit des Geisteslebens der Monarchie erwuchs auch die entsprechende musikalische Relation, wie wir sie gerade in den Werken der erwähnten Stilepoche sehen können.

Freilich kann es vorkommen, und es kommt tatsächlich vor, daß nicht alle Werke eines Autors beim Publikum Beifall finden, besser gesagt: nicht bei allen Schichten, soziologischen Einheiten; die Relation zwischen Werk und Publikum bildet also keine Einheit (Ganzheit). Das war immer der Fall bei einer „Zukunftsmusik“ bzw. bei solchen musikalischen Gestalten, die von der Hörerschaft nicht als „eigen“ empfunden wurden; deshalb bilden sich vorerst auch keine Beziehungen zwischen Autor und Zuhörer; hier muß nun nicht das Werk, sondern die Gesellschaft eine Änderung durchmachen, um das Werk zu verstehen.

Es sind allerdings ganz andere als rein mechanisch-kausale Regeln, die die Beziehung zwischen Gesellschaft und Kunst zur Bildung einer Ganzheit bestimmen, damit sie diese oder jene Kunstform, dieses oder jenes Werk als „eigen“ annimmt. Das ersehen wir in den letzten Jahrzehnten aus dem atonalen, polytonalen usw. Musikschaffen. Doch kann eine Stilrichtung noch immerhin, wenn sie auch, vom Standpunkt der zeitgenössischen Kunstrichtung gewertet, als überholt gilt, ihre Wirkung ausüben. Es sind gerade jene übernationalen musikalischen Formen, die als Bauelemente für die Ganzheitsbildung der Zuhörerschaft in Betracht kommen.

Damit eine Gesellschaft ein Kunstwerk als annehmbar betrachtet, muß es in ihr einen Teil, eine Gruppe geben, die sich von der Ganzheit eben dadurch unterscheidet, daß sie fähig ist, das Werk als solches zu erfassen oder zu werten. Um das zu erzielen, muß ein Teil der Gesellschaft einer entsprechenden Erziehung unterzogen werden; dieser Teil der Gesellschaft wird dann als „Musikliebhaber“ bezeichnet, die dann das Werk als „eigen“ empfinden. So wird nun eine soziologische Einheit gebildet, die sich einer bestimmten Kunstrichtung anschließt. Dadurch entsteht die soziale Bindung der Kunst.

Eine musikalische Ganzheit, die Musikgeschichte einer Nation oder eines Landes, ist aus ihren Teilen sinnbedingt zusammengesetzt. Deshalb müssen wir, wollen wir die Ganzheit der musikalischen Vergangenheit eines Landes, einer Nation oder eines Komponisten selbst erfassen, sie in ihren Teilen kennen lernen. Sind wir imstande, die Gestalten, aus denen sich eine musikalische Vergangenheit zusammensetzt, zu erkennen, so können wir auch die Musikgeschichte der ganzen Nation, des Landes oder das Gesamtschaffen eines Komponisten als eine Ganzheit erfassen.

II. Was ist eine Ganzheit, Struktur, Relation?

„Ein Ganzes ist eine durch sinnbedingten Zusammenschluß aus Einheiten gebildet zu denkende neue Einheit Die Einheiten, die das Ganze bilden, heißen in dieser Funktion die Teile des Ganzen“⁶.

„Der Strukturbegriff ist aufgebaut auf der elementaren Denkfunktion der Beziehung und deckt sich mit den Begriffen der Form und der Ordnung“⁷.

⁶ Burkamp, S. 1

⁷ a. a. O. S. 17

„Eine Beziehung verbindet mindestens zwei Einheiten, die infolgedessen die Beziehungsglieder oder Relata heißen“⁸.

Ganzheitlich denken und vorstellen bedeutet zusammenfassen (nämlich die Teile). Was bedeutet nun zusammenfassen? Ich erfasse nur sukzessiv die musikalische Vergangenheit oder das Schaffen germanischer, romanischer und slavischer Länder bzw. Komponisten. Während ich das Material studiere, erfasse ich dieses noch nicht als eine Ganzheit. Zuerst muß ich mich mit dem Material vertraut machen, es in mich aufnehmen, noch ohne einen „Zusammenschluß“ vornehmen zu können; die Erarbeitung des Materials ist die Aufgabe einer historisch-systematischen Musikwissenschaft. Erst dann, wenn ich alle die notwendigen Daten in mich aufgenommen habe, also die Teile eines zukünftigen Gesamtbildes in ihren Einzelheiten kenne, bin ich zu einer Zusammenfassung gekommen, erst dann habe ich die europäische Musik aus dem Musikschaffen der germanischen, romanischen und slavischen Völker als ein Ganzes zusammengesetzt.

Das ganzheitliche Denken ist die erste Voraussetzung dieses Standpunktes, dessen Berechtigung in der Musikwissenschaft auch durch das ganzheitliche Denken eines Komponisten erwiesen wird, wie es z. B. Tschaikowskij selbst belegt: *„Ich komponiere niemals abstrakt, das heißt, die musikalische Idee erscheint mir niemals anders als in der ihr entsprechenden äußeren Form. Auf diese Weise erfinde ich die musikalische Idee zu gleicher Zeit mit ihrer Instrumentation. Als ich infolgedessen das Scherzo unserer Symphonie schrieb, schwebte es mir geradezu in jener Gestalt vor, in der Sie es gehört haben. In einer anderen Form ist das Scherzo undenkbar und unvorstellbar, als eben in pizzicato ausgeführt. Wenn es hingegen mit dem Bogenstrich gespielt wird, verliert es alles; es wird dann eine Seele ohne Körper, und die Musik würde jeden Reiz verlieren“*⁹.

Das ganzheitliche Denken bedeutet, eine musikhistorische Epoche oder ein musikalisches Werk zu analysieren, um dann die sinnbedingte Zusammenfassung aus den Teilen als Ganzheit zu erfassen. Und gerade hier liegt der Unterschied zwischen der Arbeit eines Musikhistorikers oder Musikwissenschaftlers, der nach der historisch-systematischen Art arbeitet, und dem ganzheitlich denkenden vergleichenden Wissenschaftler. Während der erstere seine Aufgabe des Einzelgebietes (Stilepoche oder Musikgeschichte einer Nation) bearbeitet, sich nur für eine räumlich oder zeitlich begrenzte Einheit, einen Autor, eine musikalische Gattung, die Musikgeschichte eines Volkes interessiert, wird die Arbeit eines vergleichenden Musikwissenschaftlers dadurch gekennzeichnet, daß er ihre Ergebnisse als Ganzheiten vergleicht. Eine Musikgeschichte behandelt die Musik der einzelnen Nationen, Länder, Städte usw. als geschlossene Einheiten für sich, ohne Rücksicht auf die musikalischen Charaktere benachbarter Länder, Nationen, soziologischer Einheiten usw. Diese Wissenschaft nennen wir, wie soeben erwähnt, historisch-systematische Musikwissenschaft. Ihr wird nun die Vergleichende Musikwissenschaft mit allen ihren Teilgebieten gegenübergestellt, wie sie auch die historisch-systematische Musikwissenschaft kennt, doch ihr logischer Gegenstand wird das, was sich durch den Vergleich aus den sogen. National-Musikgeschichten als

⁸ a. a. O. S. 17

⁹ An Frau von Meck, Brief vom 11 März 1878, Clarens.

gemeinsamer, als integraler Teil eines höheren Ganzen, der Weltmusikgeschichte, erweist. So wird nun der logische Gegenstand der Vergleichenden Musikwissenschaft das, was sich durch einfachen Vergleich der Strukturen der von mehreren Komponisten geschaffenen Ganzheiten ergibt, oder es werden Werke verschiedener Autoren aus derselben Stilepoche nach ihrer Nationalität, aber auch nach ihrer Arbeitsweise verglichen.

Deshalb gilt der Vergleichenden Musikwissenschaft als Motto: „Das Ganze soll, aus Teilen bestehend, zu denken sein“¹⁰.

Dieser Satz gilt vor allem für das Erfassen eines musikalischen Kunstwerks. „Der Sinn eines Ganzen gibt immer eine begrifflich klare und scharfe Grenze der Teile, die einem Ganzen inbegriffen sind“¹¹. Das bedeutet noch nicht, daß nicht sachlich irgendwelche „Unklarheiten“ bestehen können, so z. B. bei Neuschöpfungen, deren Teile erst nach mehreren Wiedergaben als Bestandteil eines Ganzen verständlich werden. Es kann manchmal geradezu als „spezifisches“ Charaktermerkmal erscheinen, daß erst nach einem „Klarwerden“ die „Abhängigkeit des Ganzheitsbegriffes vom Sinn des Zusammenschlusses“ verständlich wird.

Der Ausfall eines Teiles bedeutet unter Umständen noch lange nicht die „Bedrohung“ für das Bestehen des Ganzen. Es kommt darauf an, welche Funktion der betreffende Bestandteil im Rahmen des Ganzen innehat. Die Lehre von den Beziehungen der Bestandteile eines Ganzen zu einander ist die sogen. Ordnungs- oder Strukturlehre, auch Relationslehre genannt. Diese Lehre wurde zum Grundsatz der heute in allen Wissenschaften — auch in den Kunstwissenschaften — herrschenden Arbeitsmethode (wissenschaftliche Anschauung) gemacht.

III. Die möglichen Ganzheiten, die eine nationale, europäische oder Weltmusikgeschichte bilden

Die möglichen Ganzheiten, die als Bestandteil einer nationalen, europäischen bzw. Weltmusikgeschichte in Frage kommen, sind:

- a) Volksmusik
- b) Kirchenmusik
- c) Kunstmusik

und ferner

- d) der Schöpfer
- e) die soziologische Ganzheit, die die Kunst des Schöpfers als ihr „eigen“ betrachtet, und
- f) die dieser Einheit entsprechenden musikalischen Ausdrucksformen.

Es ist freilich einerseits nicht denkbar, eine klare Trennung aller drei Ganzheiten hinsichtlich ihrer musikalischen Gestalten durchzuführen, noch sind andererseits die einzelnen soziologischen Einheiten fähig, die ihnen nicht entsprechenden Gattungen der musikalischen Einheiten aufzunehmen (so steht z. B. der Bauer der Symphonie ohne Verständnis gegenüber).

¹⁰ Burkamp, S. 9.

¹¹ a. a. O. S. 10.

a) Volksmusik

Die historisch älteste musikalische Einheit ist die Volksmusik. Sie übt, wie einst, so auch heute noch, in manchen Einheiten (z. B. Dorfgemeinschaften) ihre ursprüngliche Funktion aus; sie bestreitet den Musikbedarf des Volkslebens.

Bei den Naturvölkern hat sie sogar die Funktion einer Verständigungssprache inne. Ihre musikalische Gestaltung ist immer von den anderen Bestandteilen, mit denen sie eine Ganzheit bildet, abhängig. Die bisherige Vergleichende Musikwissenschaft bezeichnet diese Ganzheit als den logischen Gegenstand ihres Forschungsgebietes, und zwar sowohl in der europäischen als auch vor allem in der außereuropäischen Musik in ihren instrumentalen und vokalen Gestalten.

Es sind gerade die Naturvölker, die den ganzheitlichen Charakter ihrer Musikultur in ihrer ursprünglichen Funktion beibehalten haben. Die hier vorhandenen Gestalten machen keine Umgruppierung, Strukturierung ihrer Bestandteile durch. Hier wurde gerade von der bisherigen, man möchte sagen: traditionellen, Vergleichenden Musikwissenschaft grundlegende Forscherarbeit geleistet. Sie hat nicht nur ihre statischen und dynamischen Eigenschaften in syn- und diachronischem Bild gegeben, sondern auch ihre mehrseitigen Relationen zu anderen Gebieten des gesamten Lebens der Naturvölker festgestellt. Demgegenüber hat das europäische Festland, mehr im Osten, weniger aber im Westen, seine ursprünglichen musikalischen und anderen kulturellen Gestalten beibehalten. Hier macht sich eine Weiterentwicklung in der Richtung auf die Kunstmusik bemerkbar, die durch innere und äußere Triebkräfte hervorgerufen wurde, während in den außereuropäischen Ländern sich die uralten Formen in der Volksmusik erhalten haben.

b) Kirchenmusik

In dieser Hinsicht bildet das europäische Festland zwei große musikalische Räume. Sie werden zwar nach den Grundformen der Liturgie, der westlichen und östlichen, benannt, doch bilden sie auch ihrem musikalischen Aufbau nach zwei verschiedene Ganzheiten. Während sich im westlichen Raum noch weitere Gliederungen (Gestalten), der Aufführungspraxis nach bildeten (Volkslied ohne oder mit Orgel, neuerlich die sogen. Betsingmesse, Instrumentalmessen), wird der östliche Raum durch einheitlichen Volkslied oder Chorgesang gekennzeichnet. Doch nie tritt Instrumentalbegleitung hinzu. Anders ist es in den außereuropäischen Kirchen, z. B. in der äthiopischen. Eine eigene Gestalt entstand in der Ostliturgie in Rußland während der Barockzeit, als in bestimmten Teilen des Gottesdienstes die Praxis der weltlichen Musik in die Kirche eindrang und sie so zum Konzertsaal umwandelte. Musikalisch gesehen, wird der liturgische Gesang als Ganzes (als Teil der Meßhandlung) aus einigen verschiedenartigen Teilen gebildet. (Exclamatio, Psalmengesang, Antiphonen usw.) Die ursprüngliche Form („Gestalt“) des liturgischen Gesanges greift auf die responsoriale Art der Urkirche zurück, als der Gesang der Gläubigen und die Handlung am Altar ununterbrochen in Relation standen. Die geschichtliche Entwicklung der Kultsprachen, die eine funktionelle Rolle im liturgischen Gesang spielen, zeigt uns, wie der Gesang immer wieder zur Beteiligung der

Gläubigen an der Opferhandlung drängte. Auf diesem Gebiet stehen die vergleichenden Forschungsarbeiten hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur und Gestalt erst am Anfang.

c) Instrumentale und vokale Kunstmusik

Durch gegenseitige Beeinflussung der beiden musikalischen Ganzheiten, der Volksmusik und der Kirchenmusik, entwickelte sich in späteren Jahrhunderten eine neue Ganzheit, die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik. Hatte die Instrumentalbegleitung zuerst keinerlei funktionelle Bedeutung, so entwickelte sie sich erst später zu einer selbständigen Ganzheit. Es kommt sogar zu einer Bilateralisation „vocaliter“ und „instrumentaliter“ in der Aufführungspraxis. Doch drängte die Struktur immer mehr zur instrumentalen Gestalt. So werden folgende Ganzheiten in der Kunstmusik als selbständige Gestalten entwickelt:

1. Einstimmiger Vokalgesang
3. Mehrstimmiger Vokalgesang
3. Vokalgesang mit Instrumentalbegleitung
4. Instrumentalmusik.

Durch das Zusammenwirken von zwei Strukturen im Barockzeitalter, der vokalen und instrumentalen, entstehen durch neue sinnbedingte Zusammenfassungen in der musikalischen Technik, nämlich durch den Übergang von der polyphonen zur homophonen Satztechnik, die Gestalten der Oper, des Oratoriums und des Kunstliedes.

Aus der hierdurch gewonnenen Erfahrung in der Instrumentalmusik entwickeln sich neue Gestalten rein instrumentalen Charakters, (Suite, Symphonie); eine andere sinnbedingte Zusammenfassung ergibt die Entwicklung zum Konzert (ein Soloinstrument mit Instrumentalbegleitung).

Die äußeren Einwirkungen haben auch in der Kunstmusik die innere Entwicklung der Gestalten hervorgerufen. Das ist in den Musikkulturen der Naturvölker unvorstellbar, da hier die stammhafte Ganzheit unangetastet blieb; es wurden keinerlei immanente Änderungen hervorgerufen, weshalb auch die musikalischen Gestalten sich nicht veränderten. Demgegenüber hatten in Europa die äußeren Einwirkungen (soziologischer, kulturpolitischer Natur usw.) auch die ursprünglichen inneren immanenten Kräfte aufgelöst, besser gesagt: zur Umstellung gezwungen. So sind dann weitere Gestalten im Musikschaffen entstanden, die den Bedürfnissen der sich entwickelnden soziologischen, kulturpolitischen Strömungen der Zeit, des Landes, der Persönlichkeiten (Adel—Kirche) entsprachen. Da diese äußeren Einwirkungen verschiedener Natur waren, sind in den einzelnen Ländern unseres Kontinents auch verschiedenartig strukturierte Gestalten, musikalische Ganzheiten, hervorgerufen worden. Freilich überschneiden sich diese Gestalten in den musikalischen Räumen; der eine Raum ist noch stark durch den Einfluß der vorhergegangenen Periode gekennzeichnet, während im anderen Raum bereits ganz neue Strukturierungen im Gange sind. Die Überschneidung der Gestalten ist auch hier auf musikalischem Sektor wie in anderen Kulturräumen bemerkbar.

IV. Vergleichung der Teile erweist die Künste als Ganzheit

„Zusammenfassung der Künste bildet eine Struktur von höherem Rang¹².“ Um ein solches Zusammenwirken der Künste bemühten sich die Florentiner, und auf einem solchen Zusammenwirken baute auch R. Wagner sein Gesamtkunstwerk auf.

Deshalb ist die grundlegende methodologische Forderung der strukturalistischen Ästhetik die, daß jedes Problem, auch wenn es anscheinend nur einen einzigen Kunstzweig betrifft, durch Vergleichen auch auf andere Künste angewendet wird. Es stellt sich nämlich sehr oft heraus, daß ein anscheinend mehr oder minder spezielles Problem eine allgemeine Kunstfrage darstellt¹³.

„Eine Translation von einem bestimmten logischen Ordnungssystem in das andere — z. B. von einer Wissenschaft in die andere — ist für diese phänomenalen Elemente nach bestimmten Gesetzen möglich“¹⁴.

Eine solche Frage, die alle Zweige des Kunstschaffens betrifft, ist das Problem der ästhetischen Funktionen, Werte und Normen, die Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, die Frage des Zeichens (Sema) in der Kunst usw. Da sich aber ein und dasselbe Element in anderen Kunstzweigen anders auswirken wird, ist es selbstverständlich, daß hier sowohl das Material selbst als auch das schöpferische Vorgehen eine große Rolle spielen und verschiedenartigen Durchführungen unterliegen. Es gibt aber auch Probleme, die ihren Ursprung gerade in den gegenseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten haben. Ein solches Problem ist z. B. die Transposition aus der Dichtkunst in die Musik zur Zeit der Neuromantik (Gestalt der symphonischen Dichtungen) oder aus der Malerei in die Musik (in den „Bildern einer Ausstellung“ von Mussorgskij, Regers „Böcklin-Suite“, Rachmaninovs „Toteninsel“ usw.). Hierher gehören auch die Instrumentaldramen P. I. Tschai-kovskijs, die keineswegs Illustrationen, musikalische Tonbilder, zu Vorlagen sind, sondern eine eigenartig strukturierte musikalische Relation zu literarischen Gestalten als Vorlagen. Auf solche musikalische Gestalten, die aus den Tonsemen aufgebaut sind, hat die Musikwissenschaft oft hingewiesen (Schenk: „Historisches Gefüge“). Hier müssen wir also zwischen Tonsymbolen als einer Art statischer musikalischer Bilder und Tonsemen, die dynamischen Charakter haben, also einen Lauf der Entwicklung inhaltlicher Veränderungen durchmachen, unterscheiden. Über den Unterschied der Grundlagen solcher Charaktermerkmale wird uns die Gestalt als Begriff der Psychologie belehren. Es muß die Funktion dieser Tonsemen in einem Werk sinnbedingt zusammengefaßt werden, eine bloße Wiederholung im Sinne des Tonsymbols, also einer Prägung eines konkreten Inhalts, entspricht nicht der Gesetzmäßigkeit des Entwicklungsablaufs.

Nur durch Vergleichen ist es möglich, die Probleme festzustellen, die sich aus den Entwicklungsmerkmalen ergeben, wie sie die allgemeine Musikgeschichte (das Musikschaffen) beibringt, denn die einzelnen Künste treten eben deshalb, weil sie Teile einer einheitlichen Struktur höheren Ranges sind, in gegenseitige Beziehung, und zwar sowohl im parallelen als auch im reziproken Sinne.

¹² Mukařovsky, a. a. O.

¹³ Mukařovsky, S. 23.

¹⁴ Gabriel, S. 169.

So wie musikalische Gestalten sich ändern (Tradition der Gestalten) oder neue entstehen oder untergehen, so ist es auch bezüglich der Zusammenwirkung von verschiedenen Kunstzweigen. So spielte im 18. Jahrhundert, im Barockzeitalter, das Feuerwerk eine wesentliche Rolle für manche musikalische Aufführungen im Freien. Mit dem Ende des Barocks verschwindet auch dieser Zusammenhang.

Auch neue Kunstgattungen entstehen auf diese Art, wie etwa im 20. Jahrhundert der Film. Selbstverständlich muß die Struktur der Musik, die mit der Gestalt des Filmes zusammentrifft, sinnbedingt neu gestaltet werden, sie ist also ganz anders ausgerichtet (strukturiert) als etwa in der Oper oder in der Bühnenmusik. Die Kunst ist als Ganzheit in ständiger Bewegung. Deshalb dürfen wir auch auf dem Gebiet der Historik im engeren Sinne über der Musikgeschichte und Tradition der Gestalten diesen Faktor nicht übersehen. Die ständige Bewegung hat hier grundlegende Bedeutung.

Ein Beispiel des Zusammenwirkens mehrerer Künste haben wir bei Theater- oder Opernaufführungen. Dichtkunst (Text), Schauspiel, Musik (Orchester, Gesang), Bühnenbilder, Beleuchtung usw. sind hier die Bestandteile, die dann sinnbedingt zusammengefaßt werden, um eine einheitliche Ganzheit (Einheit) zu bilden. Darum bemühten sich, wie schon erwähnt, R. Wagner oder auch die Florentiner. Es liegt in den Händen des Spielleiters (Regisseurs), aus diesen Bestandteilen eine wirkungsvolle Einheit erstehen zu lassen, wobei freilich die Funktion aller Bestandteile in entsprechender Weise hervorgehoben werden muß.

Aus der Fülle der hier angeführten Probleme ist zu ersehen, daß z. B. die strukturalistische Musikästhetik als Teil der Musikwissenschaft durch ständigen Vergleich mit den anderen Teilen der Kunstwissenschaft in Beziehung stehen muß, anders wäre sie nicht imstande, ihre Probleme zu lösen. Das Ziel dieses Arbeitsstandpunkts soll die Ausarbeitung einer vergleichenden Semiologie der Künste sein.

Das ständige Bestreben nach Vergleich ist sowohl für die ästhetischen als auch für die außerästhetischen (historischen usw.) Gebiete Grundsatz.

Aus den Grundprinzipien der strukturalistischen, vergleichenden Wissenschaft als solcher, z. B. der vergleichenden Literaturwissenschaft, hat sich ergeben, daß „jede der verglichenen Literaturen eine selbststehende Struktur bildet“¹⁵. Durch den Vergleich gewinnt man vom strukturalistischen Standpunkt aus neue Ergebnisse, denn „die einzelnen Fakten werden nicht als selbstständige Werke verglichen, sondern als Repräsentanten der literarischen Strukturen, in die jene Fakten eingegliedert sind. Der Vergleich entschlägt sich so des Risikos der Zufälligkeit und Willkürlichkeit der Interpretation der verglichenen Fakten, deren Gegenstand in jedem auch noch so detaillierten Fall eigentlich ganze Entwicklungsreihen und ihre gemeinsame Polarität sind“¹⁶. Die strukturalistische vergleichende Methode betrachtet im Unterschied zu den älteren vergleichenden Arbeiten nicht nur die Übereinstimmung zwischen dem Verglichenen, sondern auch, ja vor allem, ihre Unterschiede (z. B. beim Vergleich der metrischen Schemata in der Dichtkunst)¹⁷. Das Bestehen von Relationen zeigt sich nicht nur im Bezug von einem Fall zum anderen, z. B. innerhalb der Nationalliteratur, sondern auch im einzelnen Fall. Also nicht

¹⁵ Mukařovsky, S. 23.

¹⁶ Mukařovsky, S. 24.

¹⁷ S. Jakobson.

nur im Vergleich zwischen zwei musikalischen Räumen, sondern auch innerhalb eines einzelnen. Und dieses Bestehen von Beziehungen der Teile, Strukturen zueinander als Teile der Gesamtheit zwingt die Entwicklung zu ständiger Bewegung, wie wir schon früher aus den allgemeinen Regeln der Strukturänderungen ersahen; dadurch wird dann auch die Entwicklung der Gestalten, Strukturen ermöglicht. Deshalb ist eigentlich methodologisch vom strukturalistischen Standpunkt aus kein Unterschied zwischen dem Studium (Vergleich) einer musikalischen Ganzheit als solcher auf nationaler Basis oder mehrerer solcher Ganzheiten, mehrerer musikalischer Räume. Also bietet sich auch inmitten einer Kultur dem Forscher die Notwendigkeit zu ständigem Vergleich.

Um die Klarheit zu gewinnen, wie sich eine Stilepoche in der Musik von den anderen unterscheidet, muß ich erst dieselben Gestaltgattungen vergleichen, etwa die Instrumentalformen des Barocks und der Wiener Klassik. Diese Gestalten sind aber übernational. Aus ihnen gewinnen wir die Bauelemente, die die Entwicklung der musikalischen Gestalt als des übernationalen musikalischen Denkens darstellen, sie können also auch aus einem fremden Kulturkreis entnommen werden; d. h. es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade aus anderen musikalischen Räumen übernommene Bauelemente zur Entstehung einer neuen Gestalt in einem fremden Raum beigetragen haben.

Hier liegt also die Aufgabe der strukturalistischen Vergleichenden Musikwissenschaft, festzustellen, welche Bauelemente in einem oder mehreren Kulturräumen (Ganzheiten) es sind, die die Entstehung einer neuen Ganzheit, Gestalt, Struktur verursacht haben. Und so ist es uns durch den Vergleich zweier Gestalten möglich, das Verhältnis zwischen ihnen festzustellen, wodurch das tertium comparationis, das Übernationale, Überräumliche, Überzeitliche klar feststellbar wird. Aber auch innerhalb einer Stilepoche (Barock, Wiener Klassik usw.) können wir Vergleiche von Gestalten durchführen, um darauf hinweisen zu können, welche Bauelemente der einen oder anderen Gestalt, des einen oder anderen Komponisten dieser Zeit es waren, die in der nächsten Epoche in funktioneller Bedeutung auftreten und die Entwicklung der Gestalten (der musikalischen Form) vorantreiben. Solche Vergleiche können freilich nicht nur zwischen bestehenden Gestalten und den vorhergegangenen durchgeführt werden; auch die Vergleiche innerhalb des zeitgenössischen Schaffens bringen uns Klarheit darüber, welche Bauelemente für die Entwicklung Bedeutung erlangen. Ein Vergleich des Kunstschaffens zweier musikalisch verschiedener Persönlichkeiten bringt uns ebenso als tertium comparationis zur Kenntnis, in welchem Sinn hier strukturiert wurde und woraus die Verschiedenheit zwischen beiden Autoren hervorgeht.

In der besonderen Gestaltung des Materials findet sich das „Charakteristische“, die „Struktur“ eines Werkes, eines Autors, einer Epoche. Wir können sogar zwischen verschiedenen Kunstgebieten solche Vergleiche durchführen, um zu sehen, mit welchen Mitteln, in welcher Art und Weise die sinnbedingte Zusammenfassung der Teile das Werk bildet. Es werden sogar Bauelemente mit funktioneller Bedeutung von einem Kunstgebiet in das andere übernommen und in die Struktur eingebaut, um dadurch die Wirkung des Werks als Gestalt zu erhöhen. Der Dichter versucht, durch Verwendung von musikalischen (akustischen) wirkungsähnlichen Mitteln den

Eindruck zu verstärken, also durch das Akustische das hervorzurufen, was er sonst durch den Sinn des Wortes allein zu erreichen nicht fähig ist. Deshalb versucht er es „durch euphonische Reihung der Laute in einem sich wiederholenden System; damit wird die lautliche Verbildlichung des Textes aktualisiert“¹⁸.

Für die Begegnung der Eigenschaften zweier Gestalten, einer sprachlichen und einer musikalischen, wie sie in den Vokalkompositionen der Fall ist, bietet uns also die vergleichende Arbeit neue Erkenntnisse.

V. Der Gestaltbegriff in der Musikwissenschaft

Es wird in der musikwissenschaftlichen Literatur, vor allem aber in der Stilkritik, über die „Gestalt“ der Komposition gesprochen, ohne eine präzise Definition zu geben, was unter diesem Begriff zu verstehen sei. So wird in der Stilkritik unter „Gestalt“ eigentlich die Form der Komposition verstanden, einschließlich des Handwerklichen bei der Formulierung eines Kunstwerkes, also dessen, was ein jeder Komponist zu erlernen hat. Doch dieses Handwerkliche, das gewiß ein Bestandteil der Gestaltung eines Werkes ist, deckt sich nicht mit dem, was wir als „Gestalt“ bezeichnen. Gewiß gibt es Epochen in der Musikgeschichte und musikalische Persönlichkeiten, bei denen diese so aufgefaßte „Gestalt“, also die oben erwähnte handwerkliche Arbeit, im Vordergrund steht (z. B. die Meistersinger). Eine weitere Auffassung der „Gestalt“ finden wir als Erbschaft der stark individualistischen Romantik, die in der „Gestalt“ eine „eigenartige Organisation aller Bestandteile und Teile des Werkes“ sieht. Ein bestimmter Inhalt verlangt die und keine andere Form, — hier stützt man sich auf die dualistische Auffassung von Inhalt und Form —, wobei freilich der persönliche Ausdruck des Autors im Ganzen zur Geltung kommt. Hier wird also nicht die Gestaltung selbst angegeben, wie sich das Kunstwerk als solches entwickelt, sondern wie sie vom Autor als Schöpfer auf Grund seiner Materialbeherrschung durchgeführt wird. Hier ist der Schöpfer als Gestalter in den Vordergrund gerückt. Selbstverständlich ist die Gestaltung des Werkes sowohl ideell als auch materiell von ihm abhängig, jedoch steht er innerhalb des Stilbezirks seiner Zeit.

Unsere Auffassung ist aber die, daß die „Gestalt“ eine sich ununterbrochen aus sich selbst entwickelnde Erscheinung ist, deren Entwicklung nach eigenen inneren Gesetzen abläuft. Gewiß können auch hier die äußeren Faktoren Einfluß haben (Stilepoche oder lokaler Charakter). Diese äußeren Umstände sind zwar stark genug, die Entwicklung voranzutreiben, aber doch auch zu schwach, um bestehende „gesetzmäßige Zusammenhänge“ gänzlich zu unterbinden. Bei der Entstehung eines jeden neuen Kunstwerks sind Kräfte am Werk, die potentiell eine Vielfalt der Abgeschlossenheit des Einzelkunstwerks als Ausgleich (Tendenz nach Abschluß) ermöglichen, dann die Entstehung einer ganz neuen Gestalt, deren Struktur von der vorhergehenden abweicht¹⁹.

Wir wollen die Gestalt im obigen Sinne formulieren. Vor allem darf man nicht „Gestalt“ und „Form“ gleichsetzen. Form ist nur ein Bestandteil der Gestalt, und

¹⁸ Mukařovsky, S. 256

¹⁹ Siehe dazu die Gestaltanalysen in F. Zagiba, Barock bei Beethoven, in Beethoven und die Gegenwart, Berlin—Bonn 1937, S. 177—219. P. I. Tschaiikovskij.

zwar deshalb, „weil die Gestalt das Werk selbst, als ein Ganzes in einem bestimmten Aspekt und in einer bestimmten Funktion (z. B. ästhetischen) zu betrachten ist“²⁰. Die Form (Lied, Sonaten, Rondo etc.) sagt nur in bestimmter Richtung, wie der Prozeß des musikalischen Ablaufs vor sich geht, wie die Spannung der immanenten Kräfte zu neuem Ausgleich geführt wird, erschöpft aber keineswegs die „Gestalt“, das Werk selbst. Dazu kommen noch andere Bauelemente wie Rhythmus, Melodik und Harmonik, die bei der Gestaltung des Werkes eine wesentliche funktionelle Rolle spielen. Alle diese Bauelemente haben gestaltende Kraft, erhalten also beim Abschluß, beim sinnbedingten Zusammenschluß der Bestandteile, bei der Entstehung einer neuen Ganzheit funktionelle Bedeutung. Sie besitzen gestaltende Kraft, die man als innere, immanente bezeichnet. Es ist möglich, diese immanente Kraft an beispielgebenden Gestalten syn- und diachronisch zu verfolgen, um so festzustellen, welche Funktion diese Bauelemente bei der Entstehung neuer Gestalten ausgeübt haben, und zwar in bezug auf ein einzelnes Werk wie auch auf eine Stilepoche. Dabei wird es sich herausstellen, welche Bauelemente beim Ausgleich der inneren Kräfte eine entscheidende Rolle gespielt haben und welche ohne wesentliche funktionelle Belastung geblieben sind. Die strukturalistische Vergleichende Musikwissenschaft wird nun gerade diese Strukturänderungen zu vergleichen haben, um so den Unterschied zwischen zwei oder mehreren Gestalten – sowohl bei Einzelwerken wie bei Stilepochen – festzustellen und in ihrem neu gebildeten Wesen präzisieren zu können.

Alle Eigenarten der Gestalt bleiben bestehen, werden aber durch Weiterentwicklung, durch neue Zusammenfassung der Bauelemente umgestaltet. Hin und wieder erscheinen diese als überholt betrachteten, „umgestalteten“ Gestalten als Bauelement in späteren Zeiten entweder in archaisierender Funktion, oder aber sie werden im Zuge einer Weiterentwicklung als Bauelemente neuer Gestalten, eines neuen Musikstils angesetzt z. B. Barockelemente in Beethovens „Missa solemnis“, die klassische Gestalt wird durch die Barockgestalt vervollständigt. (Schenk: *Barock bei Beethoven*). Die heutige moderne Musik gibt im Rückgriff auf vergangene Epochen genug Beispiele für solche Gestalten. Dadurch kommen neue sinnbedingte Zusammenfassungen zustande.

Es gibt nämlich keine Gestalt ohne Kontinuum in der Entwicklung. Sujet und Form sind „vergänglich“, aber „die Gestalt, die diese beiden durch ihre Kraft in einer Einheit zusammenfaßt, verläuft ununterbrochen in der Zeit“²¹.

Von einer Durchführung der die Gestalten vergleichenden Arbeit, die uns zur Feststellung der übernationalen Gestalten führen soll, kann auf dem Gebiet der Kunstmusik vorläufig nur in der europäischen Musik gesprochen werden, nicht aber in der Weltmusik, da in den anderen Erdteilen diese Ganzheiten als selbständig strukturierte Gestalten noch nicht genügend geklärt sind. Auf dem Gebiet der europäischen Kunstmusik ist dies deshalb eher möglich, weil uns der Charakter der Materie, mit der wir es zu tun haben, die Arbeit erleichtert. Es sind dies wohl

²⁰ Mukařovský, a. a. O.

²¹ Mukařovský, a. a. O.

nationale, differenzierte Gestalten, die aber um so leichter zu erfassen sind, als die Musikwissenschaft ein international verständliches Zeichen (Sema) — die durch Notation festgehaltenen Töne — vorfindet. Diese Zeichensysteme, aus deren Wiedergabe die Gestalten zu erfassen sind, erfordern keineswegs die Kenntnis der Nationalität des Autors. Anders liegt der Fall in der außereuropäischen Musik.

VI. Literatúrauswahl

Als Grundprinzip des Strukturalismus gilt: Die Bewältigung seiner Probleme kann nicht die Aufgabe einzelner sein, sie macht die Zusammenarbeit mehrerer Forscher und Gebiete notwendig; daher sind wir hier bemüht, die Literatúrauswahl so zu treffen, daß sie als Grundlage für weitere Arbeiten in dieser Richtung dienen kann. Vor allem macht der Strukturalismus in der Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft und Volkskunde nicht weniger Fortschritte als in der Ästhetik. Diese auch auf unser Gebiet — die Musikwissenschaft — anzuwenden und entsprechend zu verarbeiten, gehört zu unserem weiteren Arbeitsbereich.

- G. Adler: Der Stil in der Musik, Leipzig 1911.
Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919.
- L. A. Arany: Fondements psychologiques des phénomènes bilinguistiques. „Linguistica Slovaca“, Tom. I. Bratislava 1939/40.
- P. Aubry: Essais de musicologie comparée, Paris 1903.
- F. Baldensperger: Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée, Paris 1930.
- B. Bartók: Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, Berlin 1935.
- G. Becking: Das Musikwerk als Zeichen / Vortrag /, siehe die Revue: „Slovo a slovesnost“, Jg. I, S. 254, Praha 1935 (čechisch).
- P. Bogatyrev: Die funktionell-strukturalistische Methode und andere Methoden der Ethnographie und Folkloristik, in: Slovenské Pohl'ady, Jg. 51., Turč. Sv. Martin, 1935 (slovakisch).
Die Tracht als Zeichen der funktionellen und strukturalistischen Auffassung in der Volkskunde, in: Slovo a slovesnost, Jg. II, S. 43/47, Praha 1936 (čechisch).
- K. Buehler: Phonetik und Phonologie. Travaux du Cercle linguistique Prague, IV. S. 26. Prague 1931.
- W. Burkamp: Die Struktur der Ganzheiten, Berlin 1929.
- H. Burckhard: Zum Problem der Ganzheit, Leipzig 1925.
- R. Carnap: Der Aufbau der Wissenschaftslogik, Wien 1934.
- Fr. Chrysander: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Einleitung, Bd. I. Leipzig 1862.
- A. W. Cohn: Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft. ZfMw. I., Leipzig 1919.
H. Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft, ib. II., 1920.
- L. Davillé: La comparaison et la méthode comparative en particulière dans les études historiques. Révue de synthèse historique, XXVIII, S. 209—229, Paris 1914.
- A. Dempf: Selbstkritik der Philosophie und vergleichende Philosophiegeschichte im Umriß, Wien 1947.
- N. W. Ehrenstein: Einführung in die Ganzheitspsychologie, Leipzig 1934.
Beiträge zur ganzheitspsychologischen Wahrnehmungslehre, Leipzig 1942.
- H. Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz—Innsbruck—Wien, 1950.
- K. G. Fellerer: Einführung in die Musikwissenschaft. Berlin 1952.
Die Musik im Wandel der Zeiten und Kulturen, Regensburg—Münster, 1948.

- K. von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Zürich 1945.
- L. Gabriel: Logik der Weltanschauung, Wien 1949.
- Al. Golea: L'esprit européen, in: L'Histoire et société d'aujourd'hui, Neuchâtel 1946
- E. Haraszti: Fétis fondateur de la musicologie comparée. Acta musicologica, Bd. IV. S. 98 ff., Leipzig 1932.
- N. Hartmann: Der Aufbau der realen Welt, Berlin 1940.
Philosophie der Natur, Berlin 1950.
- K. Kaffka: Abschnitt „Psychologie“ im Lehrbuch der Philosophie, herausgeg. von M. Dessoir, Berlin 1925.
- D. Katz: Gestaltpsychologie, Basel 1948.
- L. Keefer: The influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin. An offprint from the American and East European Review. Vol. V. Nos. 12—13, May 1946. Baltimore.
- E. Kornemann: Weltgeschichte des Mittelmeerraumes, München 1948.
- H. Kretzschmar: Einführung in die Musikgeschichte, Leipzig 1920.
- F. Kuhač: Das türkische Element in der Musik der Kroaten, Serben und Bulgaren. Ein Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft. Wissenschaftl. Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegovina, Bd. 6, S. 545—584, Wien 1899, auch in Glasnik, Jg. 10, Sarajevo 1898.
- J. Kunst: Musicologica, Amsterdam 1950.
- R. Lach: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, Wien 1924. (Ausführliche Literaturangaben).
Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913.
Gestaltungsbestimmtheit und Gestaltungsmehrdeutigkeit in der Musik, Wien 1921
Das Problem des Sprachmelos. Zschr. Wiener Medizinische Wochenschrift, Nr. 27, S. 1173 ff., Wien 1922.
- W. L. Landowski: Histoire générale de la musique, Paris 1945.
- A. Losiev: Die Musik als Gegenstand der Logik, Moskva 1927 (russisch).
- A. Lunačarskij: Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und -geschichte in: Pečat i revolucija, Jg. 3, S. 11/27 (russisch).
Fragen der Musiksoziologie, Moskva 1927 (russisch).
- A. Machabey: Sommaire de la méthode en musicologie, Paris 1931.
- W. Metuger: Psychologie, Dresden 1941
- J. Mukařovský: Kapitel aus der tschechischen Poetik, Bd. I/II, Praha 1948 (tschechisch).
- G. E. Müller: Komplextheorie und Gestalttheorie, Göttingen 1923.
- G. Nestler: Grundbegriff einer europäischen Musikgeschichte. „Internationaler Musikkongreß“, Kongreßbericht, Wien 1952.
- K. Nef: Einführung in die Musikgeschichte, Basel 1920; 30.
- E. Nüll: Strukturelle Grundbedingungen der Brahms'schen Sonatenexposition im Vergleich zur Klassik. „Die Musik“ XXII, S. 33., Berlin.
- D. Orel: Philologie und Musikwissenschaft, Slavische Rundschau, Jg. X, H. 6, S. 16 ff., Prag 1939.
- V. N. Peretc: Zur Frage der vergleichenden Methode in der Literaturwissenschaft. Trudy otdela drevnerusskoj literatury I. Akademiya nauk SSR, Moskva 1943 (russisch).
- H. Riemann: Die Aufgabe der Musikphilologie. Deutscher Musikkalender für 1902, Leipzig 1901.
Grundriß der Musikwissenschaft, Leipzig 1914, neubearbeitet von J. Wolf, 1929.
- H. Sahlender: Die Bewertung der Musik im System der Künste, Erfurt 1931.
- C. Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft, Leipzig 1930.
The rise of music in the ancient world East and West, New York 1943.

- A. Sorokin: Fluctuation of forms of art (painting, sculpture, architecture, music, literature and criticism., „Social and cultural dynamics“, Vol. I, S. 745 ff., New York 1937.
- F. Strich: Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte, in „Philosophie der Literaturwissenschaft“, 1930.
- E. Schenk: Über Begriff und Wesen des musikalischen Barocks. ZfMw. Jg. VII, S. 457 ff., Leipzig 1935.
Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes, Sonderabdruck aus dem Almanach des Österr. Akademie d. Wissen. für das Jahr 1949, Jg. 99, Wien 1950.
- A. Schering: Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik, Bericht des Berliner Kongresses für Ästhetik, S. 490 ff., Berlin 1913.
Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936.
- L. Schieder: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, Bonn—Leipzig 1930.
- A. Schmitz: Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck, in „Beethoven und die Gegenwart“, Bonn 1937.
- M. Schneider: Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern. Zschr. f. Ethnologie, Jg. 70, S. 287 ff., Berlin 1938.
- P. van Thiegem: La littérature comparée, Paris 1946.
- N. S. Trubetzkoy: Grundzüge der Phonologie, Prag 1938.
- H. Uaszyn: Laut, Phonema, Morphema, Travaux du Cercle linguistique Prague, IV. S. 60 ff., Prag 1931.
- W. Vetter: Ost und West in der Musikgeschichte. „Die Musikforschung“ VI. Jg. S. 152 ff., Kassel 1947.
- A. Wellek: Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft. „Die Musikforschung“, I, Jg. S. 157 ff., Kassel 1948.
- W. Wiora: Historische und systematische Musikforschung. „Die Musikforschung“ I. Jg., S. 171 ff., Kassel 1948.
Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung. Kongreßbericht Basel, S. 212 ff., Basel 1949.
Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen, Köln 1952.
- Fr. Wollman: Zur Methodologie der vergleichenden slavischen Literatur. Brünn 1936 (čechisch).
Geist und Ganzheit der slavischen Literatur. Obrysy Slovanstva, S. 168—224, Praha 1948 (čechisch).
- Fr. Zagiba: Zum Verhältnis der Melodie des Volksliedes zur Satzintonation. Sonderabdruck, „Linguistica Slovaca“ I, 237—243, Bratislava 1939/40.
Funktion und Raumcharakter des slowakischen Volksliedes und der slowakischen Volksmusik. Sonderabdruck, Südostforschung, Jg. VII, München 1943.
Dejiny slovenskej hudby. Geschichte der slowakischen Musik. Einführung, Bratislava 1943 (slowakisch).
Der strukturelle Charakter des slowakischen Volksliedes. Ein Beitrag aus dem Gebiete der strukturellen vergleichenden Musikwissenschaft. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Bd. I. S. 46—52, Wien 1952.
P. I. Tschajkowskij (vor allem Kap. V und VI.) Wien 1953.

Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aërophone)*

VON HANS HICKMANN, KAIRO

II. Muschelpfeifen und Gefäßflöten

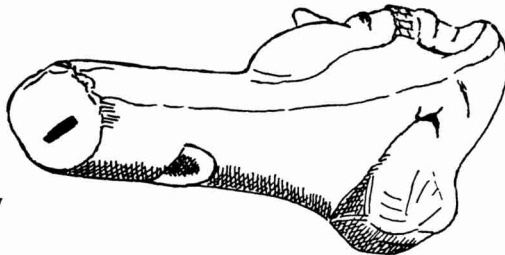
(Fortsetzung)

Beide Gattungen sind von uns bereits kurz gestreift worden³⁰. Nun hat sich aber seit der Veröffentlichung dieser Arbeiten allerlei neues Material angesammelt, das die folgende ergänzende Notiz rechtfertigt.

Die von uns zur Diskussion gestellte Frage nach vorgeschichtlichen Muschelpfeifen ist sehr verschiedenartig aufgenommen worden. Von ägyptologischer Seite her hat man sich anscheinend mit einem derartig frühen Auftreten von „Blasinstrumenten“ nicht befreunden können³¹ und daher nochmals auf die Rolle der Muscheln als primitiver Schmuck hingewiesen (unnötigerweise, da wir vorausahnend bereits davon gesprochen hatten). Wie die Muscheln von der Seite her angebohrt werden müssen, um als Amulett oder Schmuckstück dienen zu können, geht besonders schön aus einem neuen Beleg über die Bischariin hervor³².

Um so überraschender waren nun verschiedene musikwissenschaftliche Beiträge zu unserem Problem, von denen wir hier den wichtigsten wiedergeben. Nach H. van Lennep (den Haag) werden solche und ähnliche Muschelpfeifen noch heute in Holland gebraucht. Man hält sie zwischen Zeige- und Mittelfinger der zur Faust geschlossenen Hand und benutzt sie im übrigen genau so, wie wir es in unserer Arbeit über die Muschelpfeifen von El-Omari ausgeführt haben. Trotz aller Diskussionen über diese vorgeschichtlichen Instrumente bleibt es somit bei der gleichen Problemstellung, wir sind jedoch persönlich mehr denn je davon überzeugt, daß es sich tatsächlich um primitive Klangwerkzeuge, natürlich nicht um „Musikinstrumente“ handelt.

Was nun die damals veröffentlichten Gefäßflöten aus der Spätzeit (Fig. 5), aus dem ptolemäischen (Fig. 6) und endlich aus dem modernen Ägypten³³ anbelangt, so



Figur 7

* Vgl. Die Musikforschung VIII, S. 151 ff.

³⁰ H. Hickmann, Un sifflet de l'époque préhistorique, Kairo 1949; Deux vases siffleurs de l'Égypte ancienne, Kairo 1950.

³¹ A. J. Arkell, The Use of Nerita Shells in Early Times (Ann. du Service des antiquités d'Égypte, Kairo 1950).

³² L. Keimer, Notes prises chez les Bicharin et les Nubiens d'Assouan II, Bu'l., Institut d'Égypte XXXIII, Kairo 1952, Fig. 100.

³³ H. Hickmann, Deux vases siffleurs de l'Égypte ancienne, Fig. 4.

können wir heute mehrere neue, kürzlich entdeckte griechisch-römische Gefäßflöten hinzufügen, die wir hier zum ersten Male veröffentlichen³⁴. Das in Fig. 7 wieder-gegebene Instrument stellt einen Frauenkopf dar, während die Gefäßflöte in Fig. 8 a—c auf der einen Seite mit einem Frauenkopf, auf der anderen mit einer tierischen Maske (Löwe?) verziert ist³⁵. Beide Instrumente sind vom Schnabelfäßflötentyp. Sie ergeben bei scharfem Anblasen ein hohes g (Fig. 13 a, 1). Wir



Figur 13a

erinnern daran, daß das spätdynastische Instrument in Fig. 5 ebenfalls auf g eingestimmt ist (Fig. 13a, 2), genau so wie die ptolemäische Gefäßflöte in Fig. 6. Ein hübsches, mittelalterliches Instrument der gleichen Gattung, das dem arabischen Museum (Kairo) gehört³⁶, erzeugt ebenfalls ein hohes, pfeifendes g (Fig. 13 a, 3). Es stammt aus Fostât (Alt-Kairo)³⁷.

Der bekannte Numismatiker Jungfleisch (Kairo) hat uns liebenswürdigerweise gestattet, die interessanten Gefäßflöten seiner Sammlung im Rahmen dieser Arbeit zu veröffentlichen. Wir sind ihm dafür um so mehr zu Dank verpflichtet, als die Stücke zumeist datierbar sind. Sie stammen aus den verschiedensten Epochen der ägyptischen Geschichte und runden somit das Bild der bisher nur unvollkommen bekannten geschichtlichen Entwicklung der vorderorientalischen Gefäßflöten auf das beste ab.

Das rechts in Fig. 9 abgebildete, hellgefärbte Instrument in Vogelform stammt aus der Fatimidenzeit (10.—11. Jahrhundert)³⁸. Beim Anblasen des im Schwanz des Vogels angebrachten Mundstücks bzw. Schnabels ertönt ein hohes und schrilles d (Fig. 13 a, 4), während das zweite, ebenfalls aus Alt-Kairo stammende Instrument (Fig. 9, links) ein hohes c hervorbringt (Fig. 13a, 5). Letzteres stellt einen Krug dar³⁹. Die charakteristische Bemalung (weiß-gelbliche Punkt- und Strichzeichnungen auf rotbraunem Grunde) gestattet, das Instrument ebenfalls der Fatimidenzeit zuzuweisen. Es stammt wohl aus dem 12. oder 13. Jahrhundert.

Die beiden spätmittelalterlichen, rotbraun und schwarz gefärbten Gefäßflöten aus der Mamelukenzeit, wahrscheinlich aus dem 15. oder 16. Jahrhundert (Fig. 10) stellen sich bäumende Pferde dar⁴⁰. Beide sind leider am unteren Ende beschädigt, und die Anblasevorrichtung existiert nicht mehr. Sie sind besonders wichtig, weil rechts

³⁴ Es handelt sich wohlgerne um auf ägyptischem Boden entdeckte Instrumente. Über griechisch-römische Gefäßflöten cf. Artikel „crepundia“, in Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines I. 2, S. 1561. Cf. *ibid.*, Fig. 2067—2069.

³⁵ Die in Fig. 7 und 8 abgebildeten Instrumente gehören Herrn G. Michailides, Kairo, der uns freundlichst die Veröffentlichung gestattete.

³⁶ No. 3856/50.

³⁷ XIII.—XV. Jahrh. nach Chr.

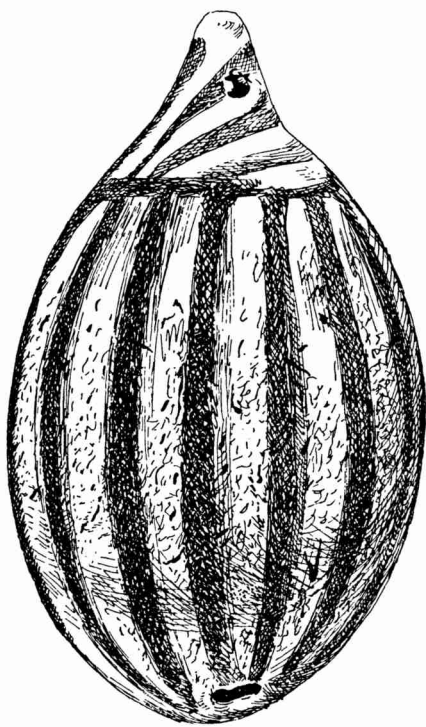
³⁸ Fundort Alt-Kairo. Gesamtlänge 5,5 cm.

³⁹ Gesamtlänge 5 cm.

⁴⁰ Gesamtlänge 4,5 cm.

und links am Halse des dargestellten Tieres je ein Griffloch angebracht ist. Wir haben es also mit einer primitiven Okarina zu tun.

Gefäßflöten vom Okarinatyp mit Schnabelansatz sind aber offenbar viel früher für Ägypten anzusetzen. Zwei in Fig. 11 und 12 abgebildete Instrumente aus der griechisch-römischen Zeit⁴¹ haben ebenfalls rechts und links vom „Halse“ angebrachte Grifflöcher, die melodisches Spiel ermöglichen. Das rechts abgebildete Instrument⁴², das anscheinend ein Rind oder einen Stier(?) darstellen soll, ergibt



Figur 13

c d es (Fig. 13 a, 6), das zweite⁴³ d f g (Fig. 13a, 7). Letzteres ist mit einer Öse zum Aufhängen versehen.

Es wäre falsch, das Vorhandensein der Gefäßflöten in Ägypten allein mit griechisch-römischer oder kleinasiatischem Einfluß erklären zu wollen. Eine merkwürdige und sehr seltene vorgeschichtliche Gefäßflöte befindet sich in der ägyptologischen Sammlung des University College, London (Fig. 13). Das Instrument erinnert seiner Form nach an eine der bekannten altägyptischen Rasselsorten⁴⁴ und stammt aus der zweiten Negadeperiode, die mit dem Beginn der 1. Dynastie gegen 3300 v. Chr. abschließt. Das Mundloch befindet sich am unteren Ende des Instruments. Obwohl es häufig als „Rassel“ angesehen wird, wegen seiner Ähnlichkeit mit der vorgeschichtlichen Rassel N^o 11504, Kairo⁴⁵, können wir in ihm jedoch wegen des kunstvoll eingebohrt Mundlochs nur ein Blasinstrument sehen, auch wenn sich zur Zeit allerlei Fremdkörper im Inneren des Instruments befinden. Es handelt sich offenbar nicht um Rasselkörper,

sondern um undefinierbare Gegenstände, die nachträglich durch das Mundloch in den Hohlkörper eingedrungen sind. Das Instrument, die unbestreitbar älteste, authentisch ägyptische Gefäßflöte, ergibt in seinem augenblicklichen Zustand ein tiefes, hauchig klingendes e (Fig. 13 a, 8). Es ist anzunehmen, daß nach der

⁴¹ Fundort Oberägypten.

⁴² Fig. 12 und 13, links. Gesamtlänge 4 cm.

⁴³ Fig. 12 und 13 rechts. Gesamtlänge 3 cm.

⁴⁴ H. Hickmann, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique. No. 11504, S. 75, T XLIII, B.

⁴⁵ Jedenfalls stammt diese Gefäßflöte, wie die erwähnte Kairiner Rassel, von einem aus einer Wüstenfrucht gefertigten Prototyp ab. Ähnliche afrikanische Gefäßflöten bei P. R. Kirby, op. cit., T. 44; M. Trowell—K. P. Wachsmann, Tribal Crafts of Uganda, London 1953, S. 347, T 81, D-E („globular flutes“).

Entfernung der Fremdkörper der wirkliche Eigenton des Instrumentes mit *c* oder *d* anzusetzen ist⁴⁶.

Gefäßflöten aus Stein und Ton sind von jeher den Initiationsriten vorbehalten gewesen⁴⁷. Die Ähnlichkeit der vorgeschichtlichen, magischen Zwecken dienenden Tonrassel mit der gleichzeitigen Flöte sowie die Fundumstände lassen es nicht ausgeschlossen scheinen, daß letztere ebenfalls bei Initiations- oder Bestattungsriten gespielt wurde. Schwieriger ist eine Entscheidung für die späteren Instrumente zu treffen. Die Mannigfaltigkeit der dargestellten Menschenköpfe, Tiere oder Musikszenen an griechisch-römischen Instrumenten mag darauf hinweisen, daß es sich noch immer um magischen Zwecken dienende Gegenstände handelt. Die mittelalterlichen Instrumente aus der Fatimiden- bzw. Mamelukenzeit dagegen scheinen bereits zu Kinderspielzeug abgesunken zu sein.

Geschichtliche Übersicht über die Entwicklung der ägyptischen Gefäßflöten

Zeit	Instrument		Beleg	
	Ohne Schnabel	Mit Schnabel		
		Ohne Grifflöcher		Mit Grifföchern
Negadeh II (vor 3300 v. Chr.)	In Fruchtform		Fig. 13	
Spätdynastisch	Instrument stellt einen Affen dar. Mit mundstückartigem Ring für die Lippen des Spielers		Fig. 5	
Ptolemäisch oder griechisch- römisch	Mit Darstellung einer Musikszene		Fig. 6	
		In Form eines Frauenkopfes	Fig. 7	
		Frauen- und Tierkopf	Fig. 8	
		In Rinder- oder Stierform bzw. ohne bestimmte Form	Fig. 11—12	

⁴⁶ Wir verdanken diese Einzelheit Miss E. St.-Johnston, London. Alle untersuchten Instrumente scheinen also auf *c* bzw. *d* oder *g* bzw. *f* abgestimmt zu sein.

⁴⁷ A. Schaeffner, *Les Kissi. Une société noire et ses instruments de musique*, Paris 1951, S. 73.

Zeit	Instrument		Beleg
10.—11. Jahrhundert n. Chr.		Vogelform	Fig. 9
12.—13. Jahrhundert		In Krugform	Fig. 9
13.—15. Jahrhundert		Vogelform	Arab. Mus., Kairo, N ^o 3856/50
15.—16. Jahrhundert			In Form eines Pferdes Fig. 10
10. Jahrhundert		In Krugform	H. Hickmann, Miscellanea musicologica VIII, Fig. 4

Das afrikanische Instrumentarium enthält endlich Horninstrumente, besonders Gazellenhörner, auf die man mit einem Bogen einschlägt⁴⁸ oder die man mit einem Stock schrapt, in die man hinein- oder durch die man hindurchsingt⁴⁹ oder die man als Pfeif- und Blasinstrumente benutzt (Hornpfeifen, „*horn-whistles*“, „*coneflutes*“)⁵⁰. Kirby hat es unternommen, systematisch die Hornpfeifen von den Medizinbehältern, mit denen man sie leicht verwechseln kann, zu unterscheiden. Beide werden von Medizinmännern benutzt: Erstere werden mit dem offenen Ende nach unten aufgehängt am Gürtel getragen, letztere werden natürlich mit der Spitze nach unten getragen. Hornpfeifen sind häufig gegen das spitze Ende zu durchbohrt, Medizinbehälter aus Tierhorn aber gegen das breitere Ende zu⁵¹. Altägypten hat diese Arten von Horngegenständen in vorgeschichtlicher Zeit gekannt. Wir müssen also eine ganze Reihe von solchen, zur Zeit in unseren Museen als Schmink- oder Medizinbehälter gekennzeichneten Gegenstände unter die primitiven Musikinstrumente rechnen. (Wird fortgesetzt)

Arno Werner zum Gedächtnis

VON WALTER SERAUKY, LEIPZIG

Am 15. Februar 1955 starb in Bitterfeld, seiner langjährigen Wirkungsstätte, Professor Arno Werner. Der Verewigte wurde am 22. November 1865 zu Prittitz (Kreis Weißenfels) geboren. Nach dem Besuch des Weißenfelsers Seminars und nach eifrigen Studien am Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, wo Karl August Haupt und Fritz Volbach zu seinen Lehrern gehörten, wurde er 1890 in Bitterfeld Organist

⁴⁸ K. P. Wachsmann, op. cit., S. 326.

⁴⁹ African Music Newsletter I, 3, S. 34 („singing trough horns made of metal“).

⁵⁰ K. P. Wachsmann, op. cit., S. 344.

⁵¹ P. R. Kirby, op. cit., S. 89, 92, 109.

der Stadtkirche. Während der Jahre 1894 bis 1931 wirkte er gleichzeitig als Musiklehrer am dortigen Realgymnasium; auch die Leitung der Bitterfelder Kantorei-gesellschaft oblag ihm bis 1909. Außerordentliche Verdienste erwarb sich Arno Werner zwischen 1906 und 1908, indem er im Auftrage der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst die musikalischen Bestände von Schulen, Kirchen und Archiven in der Provinz Sachsen, in Anhalt und Thüringen sichtete und katalogisierte. 1908 wurde er zum Kgl. Professor ernannt.

Schon während dieser Zeit begann er, sich mehr und mehr der musikwissenschaftlichen Forschung zu widmen. Seine früheste Arbeit galt bedeutsamerweise Samuel Scheidt, dessen Leben und Wirken hinsichtlich der Beziehungen zu Halles Musik-kultur Arno Werner als erster umfassend zu würdigen wußte (*„Samuel und Gottfried Scheidt“*, SIMG I, Leipzig 1899). Es folgten mannigfache Untersuchungen zur Geschichte der Kantoreien, über deren musikgeschichtliche Stellung sich dieser Autor besonders eindringlich äußerte (*„Geschichte der Kantoreien im ehemaligen Kurfürstentum Sachsen“*, 1902; *„Die Kantorei zu Bitterfeld“*, 1903; *„Zur Geschichte der Kantorei in Zörbig“*, 1927). Mit der fesselnden Darstellung über *„Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels“* eröffnete Werner 1911 verheißungsvoll die Reihe der musikalischen Lokalgeschichten, der er selbst noch ähnliche Arbeiten über Delitzsch (1919 AfMw I), Zeitz (1922) und über Bitterfeld (1931) anschloß. Zu den stolzesten Leistungen auf diesem Gebiete sollten dann später die beiden Bände Arnold Scherings zur Musikgeschichte Leipzigs (1926, 1941) gehören. Der niemals Rastende widmete sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte größeren zusammenfassenden Arbeiten auf den von ihm bereits erschlossenen Gebieten. So erschien 1922 der aufschlußreiche Aufsatz *„Sachsen – Thüringen in der Musikgeschichte“* (AfMw IV). 1933 folgte das ungemein instruktive Buch *„Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik“*, das nichts Geringeres darstellt als eine Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation. Im Rahmen der Schriftenreihe des Händelhauses zu Halle veröffentlichte Arno Werner 1940 eine Monographie über *„Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum“*, einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Volksmusik Mitteldeutschlands. Besonders beachtlich wurde schließlich sein Hinweis auf die musikgeschichtliche Bedeutung der *„Fürstlichen Leichenpredigt-Sammlung zu Stolberg“* (AfMf I, 1936). Noch mag erwähnt sein das lebensvolle Portrait, welches er 1934 von seinem Vater pietätvoll entwarf, unter dem Titel: *„Gott grüße das Handwerk“* (Jugend- und Wanderjahre eines deutschen Handwerksgehlen in alter Zeit).

Arno Werner, der auch das *Amtliche Vorspielbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt* herausgab, der als Komponist neben einigen Chören mit der Musik zu W. Thons Kantorei-Festspiel *„Unsere Kunst bleibt ewig“* (1903) hervortrat, war eine Persönlichkeit, deren lautere Menschlichkeit und Güte, deren schlichte Bescheidenheit allen, die ihm näher treten durften, in Erinnerung bleiben wird. Seine außerordentlichen Kenntnisse im Bereiche der musikgeschichtlichen Lokalforschung wurden für viele Gelehrte zu einer reichen Quelle der Anregung. Die deutsche Musikwissenschaft betrauert in ihm, der im Herbst 90 Jahre alt geworden wäre, einen ihrer bis zuletzt emsigsten Diener.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein unbekannter Kasualgesang von Johann Dilliger

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Einer unlängst von Adam Adrio gebotenen Zusammenstellung der Werke Johann Dilligers¹ ist zu entnehmen, daß dieser im Jahre 1624 ein „*Votum aenigmaticum poetico-musicum*“ anlässlich der zweiten Eheschließung des Wittenberger Theologie-Professors Friedrich Balduin (1575—1627) mit Sophia, der Tochter des Torgauer Amtmannes Eucharius Barwasser², hatte erscheinen lassen. Zu diesem Anlaß steht eine weitere, der Musikforschung bisher entgangene Gelegenheitskomposition unseres Meisters in mittelbarer Beziehung: die fünfstimmige Trauermotette „*Die Güte des Herrn ist, daß wir nicht gar aus sind*“, die dem Gedenken an Balduins erste, 1622 verstorbene Gemahlin gewidmet ist. Sie fand sich — anscheinend als Unikum — im Sammelband Ee 1464 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und führt folgenden überaus weitschweifigen Titel:

*Schönes Trostsprüchlein.**Genommen aus den Klagliedern Jeremiae / Cap. 3, 22.**Vnd mit 5. Stimmen zum Trost vnd Erquickung den hinderlassenen verfertigt.**Bey den tödtlichen Abgang aus dieser recht elen-**den Welt / in das ewige Himlische Vaterland /**Der Weyland Erbaren / Ehren vnd Tugendsamen**Frawen**Dorotheen Meisnerin /**Deß Ehrwürdigen / Großachtbarn vnd Hochgelerten**Herrn FRIDERICI BALDUINI, SS.**Theol. D. Profes. in Academia Wittebergensi, Pasto-**ris vnd Superintendentis in Electoratu Saxonico Gene-**ralis, Assessoris Consistorii Ecclesiastici, & senioris Fa-**cultatis Theologicae: Gewesten lieben**Hauß Ehr /**Welche den 3. Octobris in der Nacht zwischen 1. vnd 2.**Vhr sanfft vnd selig im HERRN entschlaffen / welche Gott der all-**mächtige am jüngsten Tage sampt allen vns eine fröliche Aufferste-**hung zum ewigen Leben verleihen wolle / vmb**Christi willen.**Aus Christlichen vnd Hertzlichen mitleiden /**Von**Johan Dilligern / Cantore.**Psal. 42, 5.**Was betrübstu dich meine Seele / vnd bist so vnrühig in mir? Harre auff
Gott / denn ich werde jm noch danken / der mir hilfft mit seinem Angesicht.**Gedruckt zu Wittenberg / bey Johann**Gorman. ANNO 1622.*¹ MGG 3, Sp. 478 ff.² P. Freher, *Theatrum virorum eruditione clarorum* (Noribergae 1688), S. 435.

Der Druck des Werkchens, dessen textliche Grundlage die Verse 22 bis 24 (nicht 22 allein) des dritten Kapitels aus den Klagegedichten des Jeremias bilden, besteht aus fünf doppelseitig bedruckten Stimmblättern in 8°. Auf der Rückseite des Titelblatts hat Dilliger zwei kurze theologische Abhandlungen über das Verhältnis des Sterbenden zu Gott veröffentlicht. Die erste hat den 5. und 6. Vers des 42. Psalms „Was betrübst du dich meine Seele“ zum Gegenstand und ist der „*Aufliegung deß Psalters*“ (Königsberg 1577) des einstigen Wittenberger Theologie-Professors Joachim Mörlin (1514—1571) entnommen, die zweite handelt in lateinischer Sprache über die dritte Bitte des „*Pater noster*“, „*fiat voluntas tua*“ und stammt aus den „*Exercitationes animae devotae in Deum*“ (Paris 1600) des spanischen Theologen Juan Luis Vives (1492—1540).

Da Balduin und seine verstorbene Frau sicherlich zum persönlichen Bekanntenkreis des von 1618 bis 1625 in Wittenberg studierenden und als Kantor der Haupt- und Schloßkirche tätigen Dilliger gehörten, dürften einige Angaben über ihre Lebensschicksale nicht unwillkommen sein.

Dorothea kam am 5. September 1585 in Dresden zur Welt. Ihr Vater, Balthasar Meisner, hat dort durch 40 Jahre als Stadtpfarrer gewirkt, ihre Mutter Anna war eine Tochter des kurfürstlichen Kammerdieners Franz Krantz. Der Ehe entstammte auch der nach dem Vater benannte, fruchtbare theologische Schriftsteller Balthasar Meisner (1587—1626), der späterhin neben Balduin an der Universität Wittenberg wirkte³. Am 9. November 1602 heiratete Dorothea den damals 37jährigen und als Adjunkt am Collegium philosophicum zu Wittenberg tätigen Friedrich Balduin, dem sie im Verlauf ihrer 20jährigen Ehe zehn Söhne und zwei Töchter schenkte. Sie starb am 4. Oktober 1622 zwischen 1 und 2 Uhr früh an den Folgen der Geburt ihrer zweiten Tochter und wurde zwei Tage später „*in jhr Ruhebetlein . versetzt*“. Am Grabe trauerten der Gatte und die sechs überlebenden Söhne Mag. Balthasar, Christian, Friedrich, Gottfried, Johann und Paul. Der Leichenpredigt zufolge war Dorothea Balduin ein Muster an kirchlichen und häuslichen Tugenden⁴. Dem Ansehen, das ihr Mann genoß, ist es zweifellos zuzuschreiben, daß auf ihr Hinscheiden noch ein zweiter Kasualgesang, der in der Zwickauer Ratsschulbibliothek überlieferte⁵ achtstimmige „*Cupressus exequialis duplex metrica et harmonica sacrata*“ (o. O. 1622) von Eusebius Bohemus, erschien; auch er ist in dem Berliner Sammelband Ee 1464 enthalten.

Friedrich Balduin selbst interessiert hier nur als Verfasser einer Leichenpredigt auf den Wittenberger Kantor David Erhard. Da dessen Name bei Eitner nicht aufscheint — ob er mit dem Meißener Kantor Mathias Erhart⁶, der sich selbst als „*Curiensis Variscus*“ bezeichnet, oder den Augsburger Stadtmusikern Matthäus Erhard sen. (geb. um 1555) und jun. (geb. um 1589)⁷ verwandt war, bleibt fraglich —, sei sein Lebensgang wie folgt festgehalten⁸.

David Erhard wurde 1571 zu Hof im Vogtland als Sohn des dortigen Bürgermeisters Justus Erhard und von dessen Frau Margareta Mentzel geboren. Bis zum 20. Lebensjahr besuchte er die Schulen und wandte sich dann dem Lehrberuf zu. Als 24jähriger wurde er an der Universität Leipzig immatrikuliert, „*alda er doch über ein halb Jahr / wegen mangel an nothwendigen Vnkosten nit hat bleiben können*“. 1598 bezog er die Wittenberger Hohe Schule, fand bald als Chorsänger an der Schloßkirche Verwendung und wurde 1600 als mittelbarer Vorgänger Dilligers deren Kantor. In dieser Stellung erteilte ihn am 16. Juni 1616 der Tod;

³ P. Freher, a. a. O., S. 428 f.

⁴ N. Hunnius, Christliche Leichpredigt, Bey dem Begräbnuß der Frawen Dorotheen, Des Friderici Balduini Haußfrawen (Wittenberg 1622).

⁵ R. Vollhardt, Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau (Leipzig 1893—96), S. 265. Das dort angegebene Erscheinungsjahr 1621 ist offenbar aus dem Chronogramm falsch berechnet.

⁶ Eitner Q III, 348 f.

⁷ H. M. Schletterer, Aktenmaterial aus dem städtischen Archiv zu Augsburg, Monatshefte für Musik-Geschichte, Jg. 30 (Leipzig 1898), S. 77

⁸ F. Balduin, Funeralium pars altera, Oder Christlicher Todten gedechtnuß Ander Theil (Wittenberg 1617), S. 646 ff.; die Vita S. 662 ff.

das Leichenbegängnis erfolgte tags darauf. Erhard war zweimal verheiratet. Die erste Frau, Katharina, hatte er als Witwe des Wittenberger Schulrektors Christian Salbach heimgeführt; sie starb 1608 nach vierjähriger, kinderloser Ehe. Die zweite Gattin Eva, Tochter des Handelsmannes Thomas Fritsch, schenkte ihm zwei Söhne und eine Tochter, von denen nur die ersteren bei seinem Tode noch am Leben waren. In der Leichenpredigt hat Balduin unserem Kantor nachfolgende ehrende Worte gewidmet: „Es war bey diesem Mann eine sonderliche feine Geschicklichkeit die jugend mit Glimpf vnd guten Worten zu regieren / es war bey jm eine sonderliche frewdigkeit / wenn er zur Kirchen gehen / vnd sein Ampt mit singen darinnen verrichten solte. Es war bey ihm eine feine ἀρετήα vnd genügsamkeit / das er auch bey so geringem Einkommen jummer ein frölich Hertz haben kondte. Darumb / ob ihm gleich vor sechs Jahren andere Förderung in seine[m] Vaterlandt vorgestanden / hat er sich doch von dieser Stadt nicht wenden wollen / weil jme dieselbige viel guts von vielen Jaren her erzeigt“.

Takt – Akzente – Tempo

Ein praktischer Hinweis zur Edition älterer Musik

VON KLAUS BLUM, BREMEN

In der von Otto von Irmer herausgegebenen Klavierfassung der Themenfuge aus Bachs „Kunst der Fuge“ — ebenso wie bei Czerny u. a. — findet man folgende Notierungsweise:



x = Hauptakzent; — = Nebenakzent 1. Grades; . = Nebenakzent 2. Grades

Beim Studium am Instrument ergibt sich, daß die Fuge so — d. h. mit der angezeigten Dichte der Haupt- und Nebenakzente — nicht „richtig“ darstellbar ist. Außerdem fällt auf, daß in dieser Notation kein einziger Themeneinsatz auf einem Nebenakzent erfolgt — bei Bach etwas durchaus Ungewöhnliches.

Faßt man je zwei Notationstakte zu einem Großtakt zusammen und gewinnt so einen $\frac{4}{2}$ umfassenden C -Takt, so läßt sich die Fuge „fließend“ interpretieren; im gewohnten Wechsel setzen die Themeneinsätze auf Haupt- und Nebenakzenten ein.

Während übrigens im Bachschen Original s t i c h



notiert ist, zeigt eine Fotokopie der Original h a n d s c h r i f t Notation in Großtakten:



Es dürfte anzunehmen sein, daß Bach die Notation im Stich änderte, um den Zeitgenossen ein ihnen vertrautes Notenbild zu bieten.

Es fand damit aber ein Bedeutungswechsel der Notation statt, der durch folgende Überlegung deutlich wird: Hauptakzente werden in der Notation dadurch angezeigt, daß vor der Note, die einen Hauptakzent tragen soll, ein Taktstrich steht. Aus der Dichte der Taktstriche folgt die Dichte der Haupt- und Nebenakzente. Mit dieser Dichte wechselt der Charakter des Themas erheblich, was folgende Zusammenstellung verdeutlichen mag:

4/4 + . - . + . - . + . MS
 2/4 + - + - + - . + - . Stich u. Hg.
 4/4 + . - . + . - . + . - . + . - . Herausgeber

Die hier zutage tretende Problematik scheint wichtig im Hinblick auf die z. Z. neu herauskommenden Gesamtausgaben der Werke Bachs und Mozarts. Es ist m. E. unerlässlich, die vom Komponisten empfundene — und unter Umständen einwandfrei dargestellte — Akzentdisposition den praktischen Musikern und Forschern ungetrübt vorzulegen. Nachdem heute wieder Partituren wie die „*Carmina burana*“ vom praktischen Musiker gespielt werden, beständen eigentlich keine Bedenken, die „*Kunst der Fuge*“ wieder wie in Bachs Ms. zu notieren. Sollte man sich dazu nicht entschließen können, so müßte, um die Akzentdisposition sinngemäß zum Ausdruck zu bringen, nachfolgende Umschrift gewählt werden:

Bei Mozart stößt man auf ähnliche Probleme. Das „*Ave verum*“ wird in den meisten mir z. Z. zugänglichen Ausgaben und Bearbeitungen 4/4 Adagio notiert. Eingehende Probenarbeit mit verschiedenen Chören ergab aber, daß dieser Satz erst dann „richtig“ wirkt, wenn man wieder zwei Notationstakte (4/4) zu einem Großtakt (4/2) zusammenfaßt. Übrigens notiert die Philharmonia-Ausgabe *Alla breve* (2/2) Adagio. Da mir Mozarts Ms. nicht zugänglich ist, weiß ich nicht, ob Mozart diesen Satz ursprünglich ebenfalls in 4/2 notiert hat. Auffällig ist jedenfalls, daß Prä-, Inter- und Postludien der Begleitung in Zweiergruppen auftreten, so daß „*cuius latus*“ und „*esto nobis*“ in der 4/2-Notation stilvollerweise zu Auftakten werden, auf die harmonisch stark gespannte Volltakte folgen, während in der 2/2-Notation alle Chöreinsätze auf Hauptakzenten erfolgen. Bereits an diesem kleinen Hinweis wird die einschneidende Verschiebung der Akzentdisposition des Gesamtsatzes deutlich:

flu - xit et san - gui - ne, es - to no - bis prae - gus -
 4/4 + . - . + . - . + + . + . - . + .
 4/2 + . - . + - !sic + . - .

Von entscheidender Bedeutung ist die Akzentdisposition nämlich für das Phänomen „Tempo“ Entgegen der üblichen Meinung, „Tempo“ sei das direkte Maß für die Dichte der Zählzeiten pro Minute, ergibt sich das Tempo nicht aus diesen unmittelbar, sondern aus der Dichte der Akzente — vor allem der Hauptakzente — pro Zeiteinheit. (Natürlich

besteht eine Abhängigkeit zwischen Zählzeiten und Akzentdisposition; das Tempo ergibt sich nur nicht aus dem Ordnungsprinzip der Zählzeitdisposition, sondern aus dem Ereignis, dem Erklingen der Akzente.) Läßt man — um diesen Zusammenhang an einem Beispiel zu verdeutlichen — Glockenschläge in gleichen zeitlichen Abständen ertönen, die mit gleichen Akzenten versehen sind, so würde ihr Tempo durch die Anzahl solcher Schläge pro Minute bestimmt sein. Völlig offen — und gleichgültig für dieses Tempo — bliebe die Art der Notation dieser Schläge. An Möglichkeiten der Notation wären u. a. denkbar:

$\frac{4}{8}$ oder $\frac{2}{4}$							usw.
$\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{8}$							"
$\frac{2}{8}$ oder $\frac{1}{4}$							"
$\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{16}$							"
$\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$							"
$\frac{3}{2}$ oder $\frac{6}{4}$							"

Nun ist aber die Notationsweise offenbar in der älteren Musik Ausdruck bestimmter Größenordnungen des Tempos (Integer valor). Warum pflegte man sonst eine Courante = eine Gigue aber = zu notieren? Für Bach scheint nun z. B. in der Regel die Bedeutung der Notation folgendermaßen gelagert gewesen zu sein: Hohlkopfnoten () als Grundspielwerte bedeuten schnelle Tempi, Vollkopfnoten () gemessene Tempi (beides im Sinne obiger Tempodefinition!). Eine Bestätigung dieser Faustregel ergibt sich in zweierlei Hinsicht: Faßte man in seinen Orgelwerken einmal grundsätzlich auf, so ergäbe sich, daß die vorwiegend in Vollkopfnoten geschriebenen Sätze in normalhalligen Kirchenräumen zu einem unentwirrbaren Durcheinanderklang zusammenflössen. Erst eine Mäßigung des Tempos würde zu einer klanglichen Klarheit (von Nachhallwirkungen nicht mehr wesentlich gestört) führen, die man bei den vorwiegend in Hohlkopfnoten notierten Sätzen feststellen könnte. Außerdem: Bachs Tempoangaben in Passionen und Kantaten stehen fast nur dort, wo diese Faustregel etwas verschoben oder außer Kraft gesetzt (ins Gegenteil verkehrt) werden soll. (NB: Noch Beethoven notiert vorwiegend Scherzi und schnelle geradmetrische Sätze in Hohlkopfwerten, langsame Sätze dagegen bevorzugt in Vollkopfwerten, bei denen 16tel-, 32stel und sogar 64stel-Werte dominierten!). Daraus wäre m. E. zu folgern, daß in Neueditionen die ursprüngliche Notationsweise nicht nur zur Verdeutlichung der Akzentdisposition, sondern auch zur Erkenntnis der Tempogrößenordnungen wenigstens in Beispieltakten erhalten bleiben sollte.

Wenn, wie in Mozarts „Ave verum“, nun noch eine Vorschrift wie „Adagio“ erscheint, dann wird die Relation zwischen Notation und Hauptakzentlagerung hinsichtlich des Tempos noch gewichtiger. In der Aufnahme der Philippsgesellschaft (Philips 1125) wird das „Ave verum“ in 3'20" interpretiert, d. h. MM = 55. Da von einer Fassung in $\frac{4}{4}$ ausgegangen wird, liegen die Hauptakzente

$\frac{4}{4}$ u.	 +	 -	 •	 +	 •	 -	 +	 •	 -	 +	 •	 -
	← 4,35" →			← 4,35" →			← 4,35" →			← 4,35" →		
$\frac{4}{2}$	 +	 •	 -	 •	 +	 •	 -	 •	 -	 +	 •	 -
	← 8,7" →						← 8,7" →					

je 4,35" auseinander. Sollte aber die Vermutung zutreffen, daß Mozarts Konzeption (gleichgültig, wie er notierte!) einen $\frac{4}{2}$ -Takt vorsieht, dann würden bei dieser Interpretation die Hauptakzente auf 8,7" auseinanderrücken, eine Spanne, die vom Ausführenden wie vom

Hörenden gleich schwer (fast unmöglich!) für längere Zeit überbrückt werden kann. Da Mozart die „Adagio“-Wirkung und ♩ vorschreibt, wird er — anders läßt sich folgerichtig nicht schließen — $\text{♩} = 55$ (55 hier nur als möglicher Wert aus dem Adagio-Bereich verstanden) interpretiert wissen wollen. Eine werkgerechte Interpretation wird also etwa in der Spielzeitgrößenordnung 1'40" — 2'20" liegen.

Zwar wird sich das Tempo nicht wesentlich ändern, wenn $\frac{2}{2}$ statt $\frac{4}{2}$ musiziert werden. Wohl aber ändert sich — wie ausgeführt — die gesamte Innenstruktur des Werkes.

Aus diesen Gründen muß die Originaldisposition zwischen metrischen Angaben, Taktnotation und Tempovorschrift unbedingt vollständig — und in Zweifelsfällen wie bei Mehrfassungen auch mit den Varia — in Verbindung mit dem neu herausgegebenen Notenbilde (etwa als Fußnote) mitgeteilt werden, da sonst die Voraussetzungen für eine werkgerechte Interpretation in diesem Interpretationsbereich nicht gegeben sein würden.

Noch ein verstümmelter Kanon von Beethoven

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Im 5. Band von Thayers Beethoven-Biographie hat H. Deiters eine Übertragung des 1844 von Carl Holz¹ veröffentlichten Faksimiles des Kanons „*Es muß sein*“ zum Abdruck gebracht, mit dem Bemerkten, diese Niederschrift sei kein Kanon, Beethoven habe vielleicht beabsichtigt „*einen solchen daraus zu machen*“. Da das Stückchen in Partitur aufgezeichnet ist und Deiters seinerseits auf eine Anzahl unsicher lesbarer Noten hinzuweisen hatte, können die harmonischen Unstimmigkeiten, die seine Entzifferung aufweist, ein solches Urteil nicht begründen.

Um demgegenüber zu beweisen, „*daß das Scherzstück doch wohl als Kanon gemeint ist*“, hat H. Riemann eine eigene „Deutung“ des Notentextes hinzugefügt. Mag Riemanns Lesart, schon ihrer musikalischen Beschaffenheit nach, Zweifel erregen, so zeigt vollends ein Vergleich mit dem Faksimile, daß sie weniger auf textkritischer Nachprüfung als auf freier Konjektur beruht: Von den undeutlichen Noten der Handschrift sind zwar einige verändert gedeutet und eine ist berichtigt, aber eine von Deiters falsch kopierte Note ist stehen geblieben, und nicht weniger als vier deutlich lesbare Noten Beethovens sind durch fremde, keinesfalls dem Schriftbild zu entnehmende ersetzt. Was Riemann auf den Irrweg einer solchen Deutung geführt hat, ist leicht zu erkennen: einmal die erwähnte falsche Note in Deiters' Umschrift (ein *g* statt eines unzweifelhaften *f* als 4. Viertel des 6. Taktes), dann die Voraussetzung, daß das thematische Motto des Kanons identisch sein müsse mit dem „*Es muß sein*“-Thema aus op. 135 — weswegen er das von Deiters kopierte, aber angezweifelte *c* des 3. Taktes kurzerhand in ein *b* verwandelte, das Beethoven nach Deiters' Meinung „*doch wohl schreiben wollte*“².

Von der Forschung wie von der Praxis können beide Übertragungen des Kanons ad acta gelegt werden³, zumal eine ältere, die Deiters und Riemann offenbar entgangen ist und überhaupt in Vergessenheit geraten scheint, einer annehmbaren Lesart wesentlich näher kommt. Es ist die von J. S. Shedlock⁴, die hier mitgeteilt sei:

¹ „C. H.“ in der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, 3, S. 133.

² Auch in Thayers Chronologischem Verzeichnis der Werke Beethovens ist (unter Nr. 261) der Anfang des Kanons in dieser Lesart zitiert.

³ Die Übertragung von Deiters ist (ohne Kommentar) in die von Krehbiel bearbeitete englische Ausgabe von Thayers Biographie übernommen worden, die Übertragung von Riemann hat (transponiert) in Fr. Joeses Sammlung „Der Kanon“ Aufnahme gefunden.

⁴ Musical Times, 1893, S. 532. Den Hinweis verdanke ich Herrn Donald W. MacArdle, New York.

Schnell. Im Eifer

Es muß sein! Es muß sein! ja ja ja ja.

Es muß sein! ja ja ja ja Es muß sein! ja ja ja ja.

Her-aus mit dem Beu-tel, Her-aus, heraus, Es muß sein.

ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja Es muß sein.

Sie unterscheidet sich von Deiters' Lesart in vier (mit X bezeichneten) Noten, von denen eine falsch, aber auch von Deiters zur Wahl gestellt ist: das 3. Viertel des 1. Takts der 3. Zeile ist offenbar ein c.

Von den vier nach Deiters „ganz undeutlichen“ Noten vom letzten Viertel des 1. Takts bis zum 3. Viertel des 2. Taktes der 2. Zeile sind die beiden ersten zweifellos als e zu lesen. Die beiden folgenden, dünne Notenhäule, deren erster nicht so tief reicht wie die benachbarten⁵, könnten dem bloßen Schriftbild nach wohl verschieden gedeutet werden. Da aber harmonisch nichts gegen eine Fortsetzung des e spricht — die den Tonwiederholungen auf „ja, ja“ in der 4. Zeile entsprechen würde! — und da als 4. Taktteil ein ganz deutlich geschriebenes f folgt, darf man annehmen, daß Beethoven die fraglichen Noten so flüchtig schrieb, weil er sie im gegebenen Zusammenhang für selbstverständlich hielt. Auch eine oder zwei der Noten c im 4. System könnte man bei der etwas ungleichmäßigen Lagerung der Notenköpfe (Takt 3) notfalls anders deuten — aber die Notwendigkeit besteht nicht.

Was wirklich problematisch bleibt, ist das Zusammentreffen des g im 3. Takt der 1. Zeile mit dem f der 2. Zeile. Der bei Vollstimmigkeit daraus entstehende Klang (Antezipation der Tonika in der Dominant-Harmonie) macht an sich keine Schwierigkeiten; sein Auftreten in einem sonst so anspruchslosen Satzbild aber muß befremden, und vollends im zweistimmigen Stadium des Kanons ergibt sich eine schlechthin unmögliche Stimmführung

Dom. ? ?

Ein a statt des g als Auftakt des zweiten „Es muß sein“ wäre die einfache Lösung:

Dom Ton.

Darf sie in Betracht gezogen werden?

⁵ Ob ein Pünktchen oder Häkchen unter der a-Linie zwischen dem zweiten und dritten Viertel irgendetwas bedeutet, läßt sich nach dem Facsimile nicht beurteilen.

Die Handschrift zeigt ein deutliches g, jedoch unmittelbar vor der Note sind die rastrierten Linien nachgezogen, und der Nachzug der dritten streift, schräg abwärts gerichtet, den Notenkopf so dicht, daß man die Absicht einer Korrektur für möglich halten könnte. Diese Mutmaßung gewinnt einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit dadurch, daß in einem anderen Takt mit nachgezogenen Notenlinien (Takt 4 der 2. Zeile) außer einer ungültig gemachten Note Rasuren zu erkennen sind! Mehr noch durch diesen Takt läuft unterhalb der Noten und zweier nachgezogener Linien diagonal zwischen der ersten und zweiten Linie ein längerer, schon im vorhergehenden Takt ansetzender Strich, der eine ungültige Note unter einer richtigen durchschneidet und kaum etwas anderes bedeuten kann als ein Merkzeichen für eine vorzunehmende Korrektur. Demgemäß dürfte auch ein Strich, der oberhalb der vier nachgezogenen Linien des 2. Takts von der 5. Linie aus schräg aufwärts geht, nicht, wie man zuerst glauben könnte, eine mißglückte Notenlinie darstellen, sondern ein „Verbesserungszeichen“ Somit scheint die Annahme eines a statt des unwahrscheinlichen g hinreichend gerechtfertigt.

Es ist sehr wohl denkbar, daß Beethoven beim Beginn der improvisierten Niederschrift des Kanons, die Carl Holz bezeugt, das zweite „Es muß sein“ mit dem Auftakt g im Kopf hatte, dann aber bei der Ausarbeitung zu einer Abänderung des ursprünglichen Einfalls geführt wurde. Beide Fassungen würden sich zum Finalthema von op. 135 wie Skizzen zur endgültigen Gestalt verhalten.

Zur Veranschaulichung der Lesart, die nach textkritischem und musikalischem Befund als die richtige vermutet werden darf, folge der Kanon (im Baßschlüssel notiert) nochmals als Ganzes:

Schnell. Im Eifer.

Es muß sein! Es muß sein! Ja, ja, ja, ja.

Es muß sein! Ja, ja, ja, ja. Es muß sein! Ja, ja, ja, ja.

Her-aus mit dem Beu-tel! Her-aus, heraus! Es muß sein

Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja. Es muß sein!

Einige Bemerkungen zur Reminiszenz

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Im Januarheft 1952 des „Musiklebens“ hat Paul Mies klare und einleuchtend erläuterte Definitionen der Begriffe Zitat, Plagiat, Reminiszenz und Stilimitation gegeben und darauf hingewiesen, daß hierbei „lehrreiche Lichter auf tiefliegende Gebiete des musikalischen Schaffens“ fallen. Für die Reminiszenz sei das anhand einiger, z. T. weniger bekannter Beispiele dargetan.

Es ist klar, daß der Hörer einen Anklang in erster Linie da feststellen wird, wo sich die Melodie einfacher, also leicht wiederholbarer Elemente, z. B. Dreiklangs- oder diatonischer Folgen bedient. So wird bei der folgenden Melodie von Purcell, einer daktylisch rhythmisierten, absteigenden Skala



sodort auf Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre oder auf Webers „*Oberon*“ (Finale des 2. Akts), die übrigens fast gleichzeitig entstanden sind, verwiesen werden.

Purcells Melodie ist aber ganz anders zustande gekommen, sie ist kein spontaner Einfall, sondern eine hinzugesetzte Stimme, die einem Übungsbeispiel entnommen ist, das der Komponist 1694 seiner Neubearbeitung von Playfords „*Introduction to the Skill of Musick*“ einfügte. Er sagt darüber: „Wenn man einen zweiten Sopran zu einer Melodie macht, so halte man ihn unterhalb der höheren Stimme, um die Melodie nicht zu verderben; aber wenn man (Trio-)Sonaten komponiert, so haben beide Stimmen (über dem Baß) gleichen Wert.“ Beide deutschen Meister können das seltene Büchlein nicht gekannt haben.

Sequenzfiguren sind ein ständiges Ausdrucksmittel des Barock, sie fallen erst auf, wenn sie in einem Werk ganz anderer stilistischer Artung stehen. So ist es an sich gar nicht verwunderlich, wenn wir in Purcells Begrüßungsode von 1682¹ die folgende Tonreihe finden:



Sie wird sofort als klarer Vorklang zu Wagners „*Meistersingern*“ aufgefaßt, wo sie als archaisches Symbol wirken soll. Übrigens hat der Verf. trotz langjähriger Beschäftigung mit dem (vorwiegend englischen) Barock, besonders mit Purcell, die Figur in dieser spezifischen Form sonst nirgends gefunden. Ein merkwürdiges Zusammentreffen also, doch ist es ausgeschlossen, daß Wagner dieses erst 1905 gedruckte Werk Purcells gekannt hat.

Um bei Purcell und der Sequenz zu bleiben: im Grave von Nr. 7 der zehn nachgelassenen Triosonaten des Meisters, gedruckt 1697, findet sich eine Figur, deren eigentümliche Durchführung in der h-moll-Fuge des ersten Teils des „*Wohltemperierten Klaviers*“ wörtlich wiederkehrt (z. B. Takt 17 ff.). Es ist anzunehmen, daß Bach auch dieses Werk des Engländer gekannt hat:

Viol. 1
Viol. 2
Bass
B. c.
(identisch)

7 6 b9 9 9 9 6 4 b6 6 6
b3 # # 3 2 4 5

¹ Gesamtausgabe XV, S. 53.

Das psychologische Moment spielt beim Erkennen gleichartiger Melodiezüge eine Rolle. Wer würde z. B. darauf kommen, daß der Beginn einer Bach-Arie und eines Salonliedes der 1870er Jahre nahezu identisch sind? Man vergleiche nun „*Mein gläubiges Herze*“ aus Kantate 68² mit A. Jensen „*Murmeldes Lüftchen*“:



Nicht unwichtig ist es, wo ein Anklang steht. Das Thema des Schlußsatzes von J. Haydns Londoner D-Sinfonie erscheint, leicht modifiziert, wieder im Beginn von Brahms' D-Serenade op. 11. An so auffallender Stelle ist es leicht wiederzuerkennen. Aber nur wenige werden bemerkt haben, daß die Brahms'sche Fassung schon in Schuberts *Müllerliedern* auftaucht, in „*Feierabend*“, bei der Stelle: „*Euer Werk hat mir gefallen*“. Sollte sich Brahms eine scherzhafte Anspielung geleistet haben, zumal dieses Thema, etwas abgerundet, auch im Finale auftritt?

Manchmal bedeutet eine Reminiszenz Verbesserung und Erhöhung des Vorbilds. Lehrreich ist die Agathen-Arie aus Webers „*Freischütz*“. Sie hat einen Vorgänger in einem Klavierkonzert op. 8 von Böhner. Wenn wir nun diese Melodie im Einzugsmarsch in Wagners „*Tannhäuser*“ wiederfinden, so ist kein Zweifel, daß sie nun ihre Vollendung gefunden hat:



Böhner

Wagner verbindet die Spitzentöne nämlich nicht, wie Böhner und Weber, durch umgekehrte Doppelschläge, sondern durch eine erst diatonisch, dann terzenweise vorwärtsschreitende Tonfolge, zudem greift er weiter aus; infolgedessen ist auch der Abstieg spannender als bei Weber, der schon die matte, galante Verlegenheitsphrase Böhners erheblich verbessert hatte.

Daß kadenzierende Linienzüge einander leicht ähneln können, liegt in ihrer Natur. Wohl vielen Hörern ist die Verwandtschaft der Kadenz der Hauptmelodie in Tschaikowskys 5. Symphonie (besonders deutlich im letzten Satz) mit dem Wagnerschen „*Pilgerchor*“ aufgefallen:

Tschaikowsky



Hier ist das Ausschlaggebende der Marschcharakter, aber auch Taktart, Tonart und Instrumentation sind die gleichen.

Die Instrumentation ist auch in einem anderen Falle nicht ohne Bedeutung. Zwei bedeutende Sinfonien beginnen mit einer Hornmelodie:

Schubert 7. Sinfonie



² Schmieder, S. 89.

Tschaikowsky II. Symphonie



Wie man sieht, sind die Takte 1 und 2 identisch, auch 3 und 4 sind engstens verwandt; auch später sind Ähnlichkeiten feststellbar, nur wiederholt Schubert die nach C führende Endphrase, um den durchaus möglichen Eindruck, es handle sich um a-moll, zu verwischen. Tschaikowsky führt sein Thema, besonders den bezeichnenden Quintsprung, energisch durch, so daß man immer wieder an den österreichischen Meister erinnert wird, dessen zweiter Satz übrigens auch Marschcharakter trägt. Daß der Russe seinen Vorgänger gekannt hat, ist nicht erwiesen, eher ist anzunehmen, daß beide auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, denn russische Melodien waren in Wien bekannt (Beethovens op. 59!), andererseits weist der Herausgeber des Neudrucks darauf hin, daß das Thema Tschaikowskys „kein Volkslied, wohl aber mit echtem Volkslied-Geist durchtränkt“ sei.

Ein interessanter Fall liegt im Adagio von Beethovens 4. Sinfonie vor. Die Hauptmelodie erscheint später in verzierter Form. Wenige Hörer werden bemerken, daß hier ein recht deutlicher Vorklang zu R. Schumanns bekanntem *Schlummerlied* aus op. 124 spürbar wird:



Der Romantiker Schumann beginnt zwar breiter, dann aber stimmt die 4. bis 9. Note mit Beethoven wörtlich überein, auch die Tonart ist die gleiche, ebenso spiegeln sich Schumanns Takte 4–8 sehr deutlich, wenn auch in anderer rhythmischer Anordnung, im 2. und 3. Takt Beethovens wider. Der Hörer der Sinfonie bemerkt den Zusammenhang darum nicht sogleich, weil sich Beethovens Melodie erst im Verlauf einer ihn vollauf beschäftigenden Entwicklung zu dieser Fassung hinbewegt.

Die Reminiszenz im letzten Satz der Brahms'schen 1. Symphonie ist allbekannt, „jeder Esel“ bemerke sie, sagte ihr Schöpfer grimmig. Sie ist psychologisch sehr fein eingeführt. Bekanntlich ähnelt die Situation zu Beginn des 4. Satzes derjenigen in Beethovens „Neunter“. Es lag nahe, dieser Tatsache deutlichen Ausdruck zu verleihen. Brahms tut das in persönlicher und dezenter Weise:



Der Anklang steht nämlich nicht am Anfang, sondern in Takt 9—11 und ist Entwicklung des motivischen Keims in Takt 7, der seinerseits gegenüber der Korrespondenzstelle Takt 3 unmerklich verändert ist — um die „Reminiszenz“ zu ermöglichen. Brahms verleugnet sich auch im Harmonischen nicht: Die Bässe bewegen sich bei ihm unter dem Motiv weiter, während Beethoven es bei Tonika und Dominante beläßt. Übrigens tauchen die ersten 2 Takte schon zu Beginn des Schlußsatzes auf, allerdings versteckt und daher vom Hörer kaum bemerkt, da sie, in die Violinen verlegt, von den Bläsern übertönt werden. Nebenbei sei bemerkt, daß sich in diesem Satz ein durch eine ähnliche Instrumentation verstärkter Anklang an das bekannte Kopfmotiv von Beethovens 5. Sinfonie findet, der aus Takt 1/2 erschlossen ist:



Auch das geschah wohl mit Absicht, denn hier lag ja kein „Diebstahl“ vor, sondern organische logische Arbeit!

Es gibt Melodien, die auf ihre endgültige Fassung geradezu hinzusteuern scheinen, wie W. Tappert³ mehrfach nachgewiesen hat. So auch im Falle „*God save the king*“. Rhythmus und melodischer Duktus tauchen seit 1650 allenthalben auf. Bei Locke, Blow und besonders Purcell glaubt man die Melodie manchmal in den Händen zu haben, bei Hammerschmidt und Rosenmüller steckt sie den Kopf heraus, in Lullys „*Alcidiane*“ ist sie zum Greifen nahe, allerdings rhythmisch verschoben.



Lully *Alcidiane*: *Combat et siège grotesque* (Neudruck S. 45)

Aber erst in „*God save the king*“, das übrigens Carey abgesprochen wird, fand sie die Fassung, die das Glück hatte, allgemeingültig zu werden. Wahrscheinlich handelt es sich um eine wandernde Tanzfigur.

Zum Schluß zwei — leicht nachzuprüfende — Hinweise auf erheiternde „Zufälle“. Schon im Kopfsatz von Mahlers Erster Symphonie (1888) findet sich nahezu notengetreu der — sequenzierende — Beginn von „*Da geh ich zum Maxim*“ aus Lehárs „*Lustiger Witwe*“ und in einem Magnificat von Purcell (GA 23, S. 80) ertönt sehr deutlich, wenn auch konzentriert, eine bekannte Melodie aus Strauß' „*Zigeunerbaron*“ (z. B. in der Overtüre bei „*Meno mosso*“).

Obwohl es gewagt ist, aus Reminiszenzen stilistische Abhängigkeiten zu konstruieren, sind sie doch ein nicht unwichtiges wissenschaftliches Problem. Bei der Bereitstellung des Materials wirken viele Faktoren mit: Belesenheit, Kombinationsgabe, kritischer Blick, Gedächtnis und — Glück!

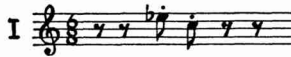
³ Wandernde Melodien, 1889.

Das Terzmotiv – Keimzelle der 1. Sinfonie von Johannes Brahms

Ein Beitrag zur Analyse des ersten Satzes

VON GUSTAV GÄRTNER, MAGDEBURG

„Alles ist so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß; man genießt so recht in vollen Zügen, ohne an die Arbeit erinnert zu werden.“ Diese Worte Clara Schumanns über die 1. Sinfonie von Brahms regten die nachstehende Analyse an. Fast alle Gebilde des 1. Satzes gehen auf einen Keim, eine Urform zurück und erweisen sich als Metamorphosen dieses Urmotivs, des Terzmotivs (Beispiel I).



Erstmals taucht dieses Urmotiv, durch ein markantes *sf* annonciert, in den Takten 97–100, und zwar in der Coda der Exposition, auf, die es (mit Unterbrechungen) bis zu dem wuchtigen *ff*-Abschluß vor der Wiederholung beherrscht. Es macht folgende Varianten durch: Weitung zur Durterz, Takt 462:



und weiter bis zur Septime, 466–474:



So gesehen, kann man auch den akzentuierten Oktavensprung der Hörner (155/156),



denen zwei Takte später als Antwort in den Flöten und Klarinetten in Umkehrung die steigenden Oktaven folgen,



die in parallelen Terzen (!) geführt sind, mit zu der Familie des Urmotivs rechnen. Eine weitere Variante bringt den Übergang zum Trochäus (470) bei gleichzeitiger Verdichtung des Rhythmus,



dem bei 474 wieder der Jambus und die Auflösung in den *pp*-Schluß folgen.

Auch die Kette pausenlos einander folgender abwärtsstürzender kleiner Terzen in Takt 164, die sich in steigender Sequenz noch zweimal wiederholt, gehört zu den Varianten des Terz-Urmotivs.



Den Schlüssel zu der letzten Variante des Motivs bildet die fallende große Sext *a-c* (Takt 73). Hier geht es um die Umkehrung der Terz, die in den Takten 9–11 und 13–15 der Sostenuo-Einleitung einmal als Pizzicato-Achtel, zum anderen als gehaltene Dreiachtel in Erscheinung tritt und im Allegro wiederkehrt (51, 52 und 57–59), z. T. orthographisch als verminderte Septime.



Davon, daß auch der durch die Sekunde ausgefüllte Terzenraum (149 ff.)



einen weiteren Verwandten des Urmotivs repräsentiert, den ich als Metamorphose A bezeichnen will, kann man sich überzeugen, wenn man versuchsweise die eingeschobene Sekunde beim Spielen wegläßt, d. h. das zweite Achtel pausiert und nun feststellt, daß es sich dabei um keine wesentliche Änderung der Wirkung handelt. Der eben erwähnten ersten Metamorphose (A) kommt im Ablauf des ersten Satzes als Baustoff der Schlußgruppe große Bedeutung zu. Interessant ist die in den Takten 159 und 160 bei den Violinen, Bratschen und Celli in Erscheinung tretende Engführung dieser Metamorphose, die eine zweimalige Akzentverlagerung mit sich bringt.

Im Laufe der Entwicklung gesellt sich der Metamorphose A als Abschluß eine Dreiachtelnote im Abstand einer Quart, Quint und Sext hinzu; so wird eine Kombination gebildet, die mit ihrer „streitbaren“ Art wesentlich zur Charakterisierung des Satzes beiträgt:



In breiteren Notenwerten findet man Metamorphose A bereits in der Bratschenstelle des Anfangs (Takt 3 und 4), wobei die Führung in Terzen noch die dominierende Bedeutung des Terzintervalls für den ganzen Satz unterstreicht.



Takt 4 bringt, gleichfalls in paralleler Terzenführung, die Metamorphose A b in der Gegenbewegung (Metamorphose A c), und zwar in Moll und Dur.



Die Takte 2 und 40 zeigen die Verkürzung der Metamorphose A auf einmal steigende, einmal fallende Sechzehntel.



In höchstem Stärkegrad und heftig erregter Sechzehntelbewegung stellt sich in der Unisonostelle der Streicher (Takt 329—334) die Metamorphose A den breiten chromatischen Bläserklängen entgegen.



Diese Metamorphose (Beispiel II) stellt in ihrer Umkehrung die Verbindung des ersten mit dem 4. Satz der Sinfonie her (Achteltriolen der Schlußgruppe, beginnend mit Takt 340, besonders Takt 427—431).

Gut getarnt verbirgt sich das Terz-Urmotiv in den Terz-Sexten-Kombinationen des „Seitensatzes“, die wir als Metamorphose B bezeichnen wollen. Sie tritt schon im „Prolog“ (Takt 21—24) erstmalig in Erscheinung und läßt die genießerische Freude Brahmsens an allen nur irgend möglichen Veränderungen des musikalischen Urstoffs erkennen.



Zu der wechselnden Auf- und Abwärtsbewegung der Stimmen und dem zweimaligen Oktavenaufschwung tritt noch die Verkürzung von $\frac{3}{8}$ -, $\frac{2}{8}$ -, $\frac{1}{8}$ -Noten zu Sechzehnteln. Man vergleiche die sich ergebende liebliche Wellenbewegung (21—24) mit der harten Schlagkraft



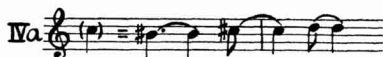
der aus gleichem Stoff gezeugten Metamorphose A des Beispiels II a! Im Seitensatz des Allegro begegnen wir dieser Metamorphose B in den Takten 70—73, gewürzt durch den Moll-Dur-Wechsel im Takt 73. Breitesten Raum nimmt sie in der Durchführung ein, wo sie sich gleich bei Beginn (Takt 189) in H-dur emporschwingt. Takt 76, wo das „Kombinationsthema“ aus Terz und Sext in parallelen Sexten geführt wird, zeigt wieder die vorherrschende Bedeutung der Terz in harmonischer und melodischer Beziehung für den ganzen Satz.

Die musikalische Orthographie der Takte 418—420, aber auch bei 145—147 (Violine), 123—125 (Oboen usw.) öffnet noch ein weiteres Tor für die analytische Betrachtung des Satzes.



Dort stehen *fis*, *g*, *as* in steigender Reihe in gehaltenen Notenwerten ($\frac{6}{8}$). Diese Takte sind der Schlüssel zu der Metamorphose C, dem chromatisch aufsteigenden Kopfmotiv des

Anfangs. Metamorphose C stellt somit eine Abwandlung der Metamorphose A des ausgefüllten Terzenraumes dar, wobei die große oder kleine Terz zur „verminderten“ Terz *fis-as* zusammenschmilzt. So gesehen, gehören schon die ersten drei Noten der Streicher im „Prolog“ dem Geschlecht des Terzmotives an, wobei man *c* enharmonisch durch *his* ersetzen muß.



Dieser Metamorphose entspricht auch der Anfang des Allegros (Takt 38) nebst vielen analogen Stellen.

Aus dem Angeführten ergibt sich, daß das Terzmotiv sowie seine Varianten und Metamorphosen den Baustoff für fast den ganzen ersten (und teilweise für den vierten) Satz darstellen und von der ersten Note des Prologs über das Allegro bis zum Verklingen des Epilogs fast ununterbrochen in Erscheinung treten. Die Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum verbietet es, auf die immer wieder wechselnden Kombinationen des hier analysierten Urstoffes einzugehen, so reizvoll das auch wäre.

Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert

(Zu dem internationalen Colloquium in Paris)

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Vom 30. Juni bis 4. Juli 1953 hielten in Paris Musikforscher und Literaturhistoriker ein Colloquium ab, dessen Thema „*Musique et Poésie au XVI^e siècle*“ zum ersten Mal die Musikwissenschaft im Rahmen der vom *Centre National de la Recherche Scientifique* angeregten und veranstalteten *Colloques internationaux* zu Worte kommen ließ. Es waren Musikwissenschaftler aus Frankreich, England, Italien, Spanien, Belgien und den USA beteiligt, zu denen sich einige wenige französische Literaturhistoriker gesellten. Außer der Schweiz, Holland, den skandinavischen und slawischen Nationen waren also auch Österreich und Deutschland nicht vertreten. Zum Abschluß der Arbeitstagung — wie man die Veranstaltung auch nennen könnte — beschloß man, eine *Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance* zu gründen, die inzwischen schon ein zweites Colloquium veranstaltet hat¹. Der ausführliche „Kongreßbericht“ — denn um etwas Ähnliches handelt es sich — liegt nun vor: *Musique et Poésie au XVI^e siècle. (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines V)*. Paris (1954). Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (384 S.). Es ist ein mehr als stattlicher Band, der die Berichte über die „großen“ Kongresse umfangsmäßig in den Schatten stellt. Wenn über ein Teilgebiet musikhistorischer Forschung, zudem noch unter Beschränkung auf ein Jahrhundert, so viel und so intensiv referiert und diskutiert werden konnte, so darf man das wohl als symptomatisch bezeichnen, zunächst dafür, wie groß offenbar das Bedürfnis nach Aussprachen über fest umrissene Themenkreise ist. Zwischen den allgemeinen Kongressen mit ihrer meist sehr bunten Programmfülle und den in Gedächtnisjahren üblichen, der Großmeisterforschung gewidmeten Spezialtagungen sucht man anscheinend eine „dritte Lösung“, d. h. man hat sie eigentlich schon gefunden.

Wenn man den Gesamteindruck wiedergeben soll, den man aus der Lektüre dieses ersten Berichts gewonnen hat, so muß man feststellen, daß das Colloquium auch in anderer Beziehung als symptomatisch gelten kann. Die Spezialisierung innerhalb der einzelnen geistes-

¹ Vgl. den Bericht von W Brennecke im 7. Jahrgang, S. 468, dieser Zeitschrift.

wissenschaftlichen Disziplinen scheint außerhalb Deutschlands noch rapidere Fortschritte zu machen als bei uns. Sie hat natürlich zur Folge, daß Teilprobleme und Teilerscheinungen mit einer Gründlichkeit beleuchtet werden, die nur dem Spezialisten möglich ist. Man sollte also ihre positiven Seiten nicht unterschätzen. Doch bringt die Spezialisierung auch die Gefahr einer höchst bedrohlichen Einengung des Blickfeldes mit sich, die zu Fehlschlüssen, unter Umständen sogar zu regelrechtem Leerlauf führen muß. Leo Schrade hat das in der abschließenden Generaldiskussion des Treffens von 1953 dankenswerter Weise schon angedeutet, indem er auf die völlige „Ausklammerung“ der — liturgischen wie nichtliturgischen — geistlichen Musik und die damit verbundenen Mängel hingewiesen hat. Zu der Spezialisierung kommt aber noch die nationale Abkapselung, die ja nicht mit dem Spezialistentum Hand in Hand zu gehen braucht und keinesfalls mit ihm identisch ist. Bei einem großen Teil der Referate und vor allem auch in den anschließenden Diskussionen zeigt sich überdeutlich, wie wenig man den Blick vom eigenen Lande aus in die volle Runde der benachbarten Kulturnationen richtet. Es ist bezeichnend, daß immer wieder nur Vergleiche zwischen den Künsten der am Colloquium beteiligten Nationen angestellt werden. Man hat fast den Eindruck, als seien im 16. Jahrhundert nur Frankreich, Italien und Spanien einerseits und England andererseits an dem beteiligt, was man als musikalische Renaissance bezeichnet. So sind es einige Folgen der nationalisierten Musikgeschichtsschreibung, auf die man vor einer detaillierten Betrachtung des Berichts aufmerksam machen muß; denn sie haben höchst problematische Ergebnisse gezeitigt, die nicht widerspruchlos hingenommen werden dürfen.

Seit D. P. Walkers Studie „*Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries*“² hat es sich in der westlichen Musikwissenschaft offenbar weitgehend eingebürgert, die relativ späte Rezeption des italienischen Humanismus in Frankreich als den musikalischen Humanismus schlechthin, wenn nicht sogar als die eigentliche musikalische Renaissance-Bewegung zu behandeln. Die italienische musikhistorische Forschung dürfte darüber anders denken, und die deutsche kann angesichts der nicht wegzuleugnenden humanismusbedingten „renaisancistischen“ Elemente in der deutschen Musik des frühen 16. Jahrhunderts nicht umhin, gegen die einseitige Identifizierung des Begriffs „musikalischer Humanismus“ mit Bestrebungen wie denen Baïfs und ähnlichen Erscheinungen erhebliche Bedenken anzumelden. So einfach liegen die Verhältnisse sicherlich nicht, daß man die „*musique mesurée*“ und die Nachahmung antiker Techniken — bzw. dessen, was man dafür hielt — als die einzige echte Inkarnation des Humanismus in der Musik proklamieren darf. Ein Blick über die Grenzen könnte jeden belehren, daß es anderswo Einflüsse des Humanismus auf die Musik gegeben hat, die auch andere Wirkungen hervorgerufen haben (Kompositionen von lateinischen Dichtungen im polyphonen Satz, wie z. B. in der Fülle deutscher Epitaphia, Epithalamia, Symbola usw.). Eine solche Erweiterung des Gesichtskreises würde zweifellos zur Besinnung auf ähnliche und gleiche Erscheinungen in anderen Ländern und zu einer Revision der erwähnten Auffassung führen können.

Es ist aber noch bezeichnender und wiegt viel schwerer, daß anscheinend keiner der Referenten, die sich mit der Frage antiker Metren in der Renaissance-Musik, wie mit der Einwirkung antiker Poetik auf diese Musik überhaupt, beschäftigen, die humanistische Odenkomposition in Deutschland wirklich kennt. Sie wird gelegentlich einmal am Rande erwähnt, obwohl sie weit älter als die „*musique mesurée*“ ist und obwohl sie — was allen Referenten entgangen zu sein scheint — sich nicht nur auf antike Oden (Horaz) und frühmittelalterliche Hymnen (Prudentius) beschränkt, sondern auch Neu- und Nachdichtungen von Humanisten des 16. Jahrhunderts (Fabricius) einbezieht. Wie kann man aber über musikalischen

² Music Review 1941/42; deutsch als „Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, Nr. 5 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949.

Humanismus und Nachahmung antiker Metren sprechen, wenn man die deutsche Odenkomposition aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit einer Handbewegung abtut? Wir sind hoffentlich noch nicht so weit gekommen, daß man darauf antwortet, es habe nur an dem Fehlen deutscher Musikhistoriker beim Colloquium gelegen, daß niemand sich auf die deutsche Humanistenode besonnen und sie ernsthaft in seine Betrachtungen einbezogen habe. Wohl gemerkt, es geht hier nicht um die Priorität eines Landes, sondern darum, daß der ganze Problemkreis „musikalischer Humanismus“ künstlich eingeengt und einseitig zurechtgeschnitten wird, wenn man den Kopf in den nationalen Sand steckt. Es liegt mir auch fern, die Unmittelbarkeit der Rezeption humanistischer Tendenzen durch die französische Musik anzuzweifeln. Nur hat es eben vorher schon und gleichzeitig eine Rezeption etwas anderer — aber doch durchaus verwandter — Art in Deutschland gegeben, und man erweist der musikhistorischen Erkenntnis einen schlechten Dienst, wenn man sie etwa nicht als musikalischen Humanismus gelten lassen will.

Die Verschiebung der Perspektiven durch allzu betonte Beschränkung auf die Erscheinungen in bestimmten Ländern führt dann auch zu einer fast babylonischen Sprachverwirrung hinsichtlich der Grenzen zwischen Mittelalter und Renaissance einerseits wie zwischen Renaissance und Barock andererseits. Wenn man überhaupt mit diesen stilgeschichtlichen Termini operieren will — und das tun eigentlich fast alle Referenten —, dann geht es nicht an, daß man die „Überwindung“ des Mittelalters in das späte 16. Jahrhundert verlegt, nur weil man in den Bestrebungen der Pléiade die erste wahre Renaissance-Rezeption sehen möchte. Es ist dann aber auch ebenso wenig zu verantworten, daß der musikalische Barock in dem ganzen Colloquium völlig in den Hintergrund gedrängt wird. Plötzlich ist die Monodie wieder ein Kind der Renaissance, weil ihre Theoretiker sich auf die Antike berufen. Als ob nicht die Berufung auf die Antike über die Stilepochen hinweg immer wieder auftauchte, und als ob der Barock nicht auch ein Kind der Renaissance wäre! Suzanne Clercx-Lejeune verweist einmal energisch auf barocke Tendenzen. Sonst aber kann man bei der Lektüre des ganzen Bandes nur feststellen, daß die späte Rezeption humanistischer Tendenzen in Frankreich und England offenbar dazu verführt, die Renaissance bis weit in das 17. Jahrhundert hinein auszudehnen und gar nicht daran zu denken, daß das, was wir als „barock“ ansehen, bereits im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts höchst lebendig und wirksam geworden ist. Gesualdo da Venosa ist ebenso wenig ein Renaissance-Musiker wie der späte Lasso oder gar Leonhard Lechner, und die aufs höchste gesteigerte Expressivität englischer Madrigalisten kann man beim besten Willen nur als „barock“ bezeichnen, wenn man nicht erklären will, die Musik habe den ganzen Barock nicht „mitgemacht“ oder dieser habe nur die Musik einzelner Länder „befallen“ (Schütz). Man kann nicht umhin, derartige Verzerrungen des musikgeschichtlichen Bildes zum großen Teil auf die spezialistische und nationale Verengung des Blicks zurückzuführen.

Gewiß liegt es nahe, daß eine Konferenz, die sich mit dem Verhältnis von Musik und Dichtkunst beschäftigen will, den theoretischen Äußerungen von Musikern und Dichtern besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Es ist auch zweifellos unsere Aufgabe, aufzudecken, was die Komponisten zu tun beabsichtigten und zu tun glaubten. Geschichte der Musik muß aber noch weit mehr das untersuchen, was tatsächlich dabei entstanden ist. Eine kunstgeschichtliche Disziplin, die an einer solchen, selbstverständlichen Forderung vorbeigeht, begibt sich der unerläßlichen Maßstäbe für eine Wissenschaft, die ihren Namen von einer Kunst ableitet. Wir müssen uns eher vor einer Überbewertung theoretischer und programmatischer Zeugnisse (auch solcher, die von den Komponisten selber stammen) als vor einer Unterschätzung hüten. Wir sind doch z. B. keineswegs bereit, ein Urteil Regers über diese oder jene seiner Kompositionen zu unserem eigenen zu machen, wenn wir kritisch betrachten und die betreffenden Kompositionen in einem zeitlich oder stilistisch bedingten Zusammenhang beurteilen wollen. Sofern wir nicht Geschichte der Musikanschauung oder der

Musiktheorie, sondern Geschichte der Musik treiben, muß es unser Ziel sein, das zu erforschen, was — nach unserer Erkenntnis und nach unserem Urteilsvermögen — de facto, nicht was vermeintlich geschaffen worden ist. Wir werden zwar immer die Intentionen des Komponisten, soweit sie uns bekannt oder erschließbar sind, zunächst zur Grundlage unserer kritisch-historischen Betrachtung machen müssen, wir dürfen uns aber von ihnen nicht kurzerhand verklaven lassen. Das gilt besonders für alle außermusikalischen Bekenntnisse und Lebensäußerungen. Man kann doch nicht von katholischer Polyphonie sprechen, bloß weil man weiß, daß der Komponist überzeugter Katholik war, und man sollte nicht harmonische Merkmale deshalb als calvinistisch bezeichnen, weil ein eifriger Calvinist sie mit Vorliebe verwendet. Auch diese Vorbemerkung ist leider notwendig, denn bei einigen Referenten droht die Hermeneutik seligen Angedenkens in neuer Form fröhlich wieder aufzuerstehen. Zwar ist man heutzutage nicht mehr so naiv, Intervalle nach ihrem Gefühlsgehalt oder nach ihrer Ausdrucksgeladenheit zu klassifizieren, aber es wird sich bei der Betrachtung einiger Referate zeigen, daß man auf eine „fundiertere“ und scheinbar seriösere Hermeneutik lossteuert. Dabei handelt es sich allerdings um eine heute überall beliebte Form der „verstehenden“ Musikgeschichte; man braucht nur auf geistvolle und z. T. doch auch problematische Deutungen der Musik J. S. Bachs zu verweisen, bei denen schließlich aus Musik so etwas wie tönende Theologie wird.

Daß einige grundsätzliche Vorbehalte gemacht werden mußten, ließ sich nicht vermeiden. Sie treffen übrigens in keinem Falle alle auf jeden einzelnen Referenten zu, und sie sollen die Wertung der geleisteten Forschungs- oder Interpretationsarbeit nicht vorwegnehmen. Sie möchten überhaupt nur als Warnung und als Bedenken für zukünftige Colloquien der *Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance* aufgefaßt werden.

Das Thema „*Musique et Poésie*“ kam offenbar den Absichten des *Centre National* besonders entgegen. Man will dort die einzelnen Wissenschaften miteinander ins Gespräch bringen und damit ein Gegengewicht gegen die unvermeidbare Spezialisierung schaffen. Das wird sich nicht von heute auf morgen erreichen lassen; das erste Colloquium, an dem die Musikwissenschaft beteiligt war, scheint sogar in dieser Hinsicht nicht gerade ermutigend verlaufen zu sein. Das gilt allerdings nicht für die Diskussionen. In diesen spürt man vielmehr den Willen, über die selbstgesetzten Grenzen der überspezialisierten Kleinarbeit hinwegzukommen, und es ist manchmal geradezu rührend, wie man sich vom Fachmann eines anderen Teilgebiets informieren lassen möchte. Es ist aber auch erschütternd — und das muß leider deutlich gesagt werden —, wie hier und da Dinge gefragt werden, die ein Musikforscher wissen sollte, auch wenn er nicht auf dem betreffenden Gebiet Spezialist ist. Vieles davon ist längst publiziert und wird trotzdem von den Fragern anscheinend als ganz neue Erkenntnis aufgenommen. Bezeichnenderweise handelt es sich oft um Merkmale in der Musik anderer Nationen. Daß hin und wieder Hypothesen üppig ins Kraut schießen, ist an und für sich unbedenklich, denn wo sollten sie sonst improvisiert werden als in einer freien Diskussion? Sie gehören ja geradezu zu den Ingredienzien aller Kongresse. Zum Lobe der Teilnehmer muß schließlich hervorgehoben werden, daß sie sich wohl alle der Mängel dieses ersten Versuchs, ein Thema „einzukreisen“, bewußt geworden sind.

Um den zur Verfügung stehenden Raum nicht zu überschreiten, kann man nicht jedes Referat eingehend behandeln und würdigen. Wenn manches Referat nur kurz besprochen wird, so bedeutet das keinesfalls, es sei nichts Wesentliches gesagt worden. Es ist bei einer Kritik unumgänglich, daß man Bedenken begründet und daß man überhaupt solche Bedenken ausführlicher vorträgt als zustimmende Urteile.

Alle Referate sind in französischer Sprache abgedruckt. Nach Eröffnungsansprachen von Raymond L e b è g u e und Jacques C h a i l l e y, die Sinn und Aufgaben des Colloquiums vom literar- bzw. musikhistorischen Standpunkt aus umreißen, beginnt die Reihe der Referate mit D. P. W a l k e r, „*Le chant orphique de Marsile Ficin*“. Es handelt sich um eine

eingehende Darlegung der Musikanschauung des Marsilio Ficino, die sich hauptsächlich auf dessen Schrift „*De triplici vita*“ (1489) stützt und durch zwei an anderer Stelle erschienene Studien Walkers ergänzt wird. Das Fortleben der Ideen Ficanos sucht Walker u. a. im Hugenottenpsalter und in den späteren französischen katholischen Hymnen, vor allem aber bei Ronsard, auf dessen Kunst er näher eingeht. Ob die Parallelen zwischen Ficanos Anschauungen und der französischen Musik des mittleren 16. Jahrhunderts tatsächlich unmittelbar auf Ficanos Schriften zurückzuführen sind und ob man sie überhaupt so eng ziehen darf, ist eine grundsätzliche Frage, mit der man die Berechtigung so weitgehender Interpretationen berührt. In diesem Zusammenhang wäre etwa an die Interpretation Josquins durch Walter Wiora zu erinnern³, die auch unterstellt, daß zwischen musikalischem Schaffen und philosophischen Ideen sichtbare Parallelen nachweisbar seien; hier ist die Basis breiter als bei Walker, dafür scheinen die Details allerdings weniger eindeutig zu sein. — Isabel P o p e belegt ihr Referat „*La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle*“ zunächst mit Nachrichten über Musik und Musiker am neapolitanischen Hof. Sie glaubt, Zusammenhänge zwischen der italienischen Barzetta und der spanischen Canción entdeckt zu haben, möchte aber die Frage der Priorität offen lassen. Besonders beschäftigt sie sich mit Juan Cornago und mit dem aus Neapel stammenden Ms. 871 von Montecassino; am Schluß weist sie noch auf die Bedeutung des Mateo Flecha hin. Abgesehen vom niederländischen Einfluß auf die italienische und spanische Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, der offenkundig und vorherrschend gewesen sei, soll es durch die Herrschaft des Hauses Aragon in Neapel aber auch zu einer Wechselwirkung zwischen typisch italienischer und typisch spanischer Musik gekommen sein, und das soll nicht ohne Wirkung auf Frottola und Villancico — damit mittelbar dann auf das Madrigal — geblieben sein. Diese These wird in der Diskussion besonders von Federico G h i s i stark angezweifelt; mit Recht. Die typisch italienische Mehrstimmigkeit der Strambotti hat in der Tat mit der kunstvollen Polyphonie des Juan Cornago nichts gemein. Es ist erfreulich, daß gerade die Kenner der italienischen Musik hier mit Gegenargumenten eingreifen — außer Ghisi auch Nino P i r o t t a und Nanie B r i d g m a n —, denn die merkwürdige Tendenz, den eine gesamteuropäische Kunstmusik zeitigenden Einfluß der Niederländer zugunsten nationaler Praktiken zu unterschätzen, sollte möglichst bekämpft werden, bevor sie weiter um sich greift und das Bild der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts verfälscht. — Das Referat „*La frottola et la transition de la frottola au madrigal*“ von Nanie B r i d g m a n hält sich von subjektiver und sachfremder Interpretation historischer Fakten völlig fern und geht zugleich diesen Fakten auf den Grund. An Hand der Frottolen aus dem Pariser Ms. Rés. Vm7 676⁴ skizziert die Verf. die Frottola als eine vorwiegend „musikalische“ Form, bei der Sinn und Ausdruck des Textes eine untergeordnete Rolle spielen, im Gegensatz zum Strambotto, der öfter den Wortausdruck anstrebt. Entgegen Einstein hält sie den Strambotto nicht für das Ende einer Entwicklung, sondern stellt fest, daß er in der Canzone und später im Madrigal weiterlebe. Er verschwinde nicht, sondern werde umgeformt. Somit wäre der Strambotto — allerdings der späte, kunstvollere, wie F. G h i s i in der Diskussion einschränkend betont — die Vorform des Madrigals, zu dem er über die Canzone hinleitet. In der Diskussion erläutert die Verf. noch, daß sie in gewissen Melismen des Strambotto schon Madrigalisten erkenne. Das Referat ist ohne Zweifel eines der besten und sollte von der Forschung nicht unbeachtet gelassen werden. — In den Ausführungen von G. T h i b a u t über „*Musique et poésie en France au XVIe siècle avant les 'Amours' de Ronsard*“ kommt eine ausgezeichnete Kennerin der französischen Chansontexte zu Worte, die aus dem Vollen schöpfen und eine Fülle von Beispielen vorlegen kann. Die Chansonforschung wird also bereichert.

³ „Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Wesen Josquins des Prez“, Die Musikforschung VI, 23 ff.

⁴ Sie hat es in *Annales musicologiques* I eingehend beschrieben.

In keinem der Referate, die sich mit Text und Musik der Chanson beschäftigen, ist übrigens davon die Rede, daß die Musiker nicht selten die — metrisch geordneten und gereimten — Texte behandeln, als ob sie Prosa vor sich hätten. Das aber ist schließlich kein unwesentliches Moment. Wenn eine Chanson so komponiert wird, dann wird die im Französischen doch auch durch Elimination stummer Silben erzielte Silbenzahl eines Textverses häufig dadurch verändert, daß der Komponist die Elimination nicht beachtet. Ein Gremium, das die Frage „Musik und Dichtkunst“ untersuchen will und in dem sich französische Spezialisten befinden, sollte derartige Beobachtungen nicht ignorieren.

Der Literarhistoriker V. L. S a u l n i e r behandelt „*Maurice de Scève et la musique*“. Die Diskussion zu dem stoff- und substanzreichen Referat zeigt deutlich, wie wenig die Musikwissenschaft bereit ist, über ihre eigenen Grenzen hinwegzuschauen. Man debattiert nämlich im wesentlichen um die musikphilosophischen Anschauungen des Dichters und um ihre Abhängigkeit von zeitgenössischen und alten Vorbildern herum und geht auf das Verhältnis von Dichtung und Musik nur kurz ein, zudem noch an Hand von nicht gerade wesentlichen Details. Dabei könnte man an die ausgezeichnete Studie allerlei grundsätzliche Fragen anknüpfen, vor allem an den Abschnitt über Musik und poetische Technik. — Auch das Referat „*Ronsard et la musique*“ von Raymond L e b è g u e kommt von literarhistorischer Seite. Es stellt u. a. fest, daß der Dichter vor allem in seiner Jugend (bis 1556) seine Poesien für die Komposition bestimmt hat. An der offenbar angeregten Diskussion beteiligen sich zahlreiche Musikforscher; Ronsard ist eben schon Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen gewesen. Interessant ist vor allem die von François L e s u r e vorgebrachte Hypothese, Goudimel habe die musikalische Einrichtung von Ronsards „*Amours*“ besorgt. — Das Referat „*La chanson anglaise avant l'école madrigaliste*“ von Denis S t e v e n s bringt Belege für das Fortleben der englischen Liedtradition nach Heinrich VIII. und kommt zu dem Schluß, das elisabethanische Madrigal sei wahrscheinlich ohne eine gewisse Kontinuität der Pflege des mehrstimmigen Liedes gar nicht denkbar, obwohl es sich stilistisch von dem älteren englischen Lied unterscheidet. — Auch das Referat von J. A. W e s t r u p über „*L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais*“ geht den Linien nach, die auf das englische Madrigal hinführen. Der Verf. warnt zu Beginn mit Recht vor dem amüsanten, aber ziemlich gefährlichen Spiel, nach Einflüssen zu suchen. Er weist darauf hin, daß es in der Musik des 16. Jahrhunderts Techniken gibt, die sich in jedem Lande wiederfinden. Seine Beispiele beweisen aber die Anlehnung des englischen an das italienische Madrigal geradezu schlagend. Sie lassen jedoch auch, wie Westrup betont, erkennen, daß die Engländer die internationale polyphone Technik den Gesetzen ihrer Sprache anzupassen wissen. Außerdem seien Beziehungen zur französischen Chanson nicht zu leugnen. — Das nicht ungefährliche Thema „*Lyrisme et sentiment tragique dans les madrigaux d'Orlando Gibbons*“ behandelt Jean J a c q u o t mit hohem Einfühlungsvermögen. Was er zur Wortausdeutung sagt, ist im allgemeinen sachlich begründet. Bedenklicher wird die Interpretation dort, wo allgemeine menschliche Eigenschaften des Komponisten zur Erklärung von Stilmerkmalen herangezogen werden. So wird behauptet, Gibbons lasse sich zwar durch menschliche Schönheit und menschliches Leid bewegen, es bleibe aber immer ein Fundament von moralischer Strenge, die sich mit dem Streben nach der reinen Form verbinde und den Gefühlsergüssen Grenzen setze, und zum Schluß wird dieses Streben nach formaler Vollendung sogar noch mit der protestantischen Neigung zu Gewissensbissen in Verbindung gebracht. Das eben ist Hermeneutik in neuer Form. Sie kommt gelegentlich auch detaillierter zum Vorschein, so ist z. B. einmal von einem „*fléchissement d'une réponse découragée*“ die Rede. So etwas kann aber musikalisch gar nicht dargestellt werden. Eine „*réponse découragée*“ des Textes kann nur mit bestimmten Tönen bedacht werden; dadurch wird die Tonfolge selbst aber doch nicht zur „*réponse découragée*“. Interpretationen textierter Musik sollten nur sagen, mit welchen musikalischen

Mitteln der Komponist den Text behandelt, nicht aber auf die musikalischen Mittel präzise außermusikalische Begriffe übertragen, die uns ohne den Text gar nicht in den Sinn kommen würden. Im übrigen aber hält sich Jacquot in den Grenzen der musikalischen Terminologie und der sachgemäßen Analyse. — Was Wilfrid Mellers in seinem Referat „*La mélancolie au début du XVIIe siècle et le madrigal anglais*“ sagt, ist durchweg sehr beachtenswert und aufschlußreich. Die Begründungen und Schlußfolgerungen führen aber manchmal tief in das Dickicht hermeneutischer Interpretation. Was soll man z. B. mit der Behauptung beginnen, Byrd habe in seiner geistlichen Musik ein Shakespearesches (!) Gleichgewicht zwischen den ererbten Werten des Christentums und dem fortschrittlichen Humanismus seiner Zeit hergestellt? Kann man von Ward sagen, es zeuge von Seelenstärke, daß er seine Melancholie verhältnismäßig heiter auf sich nehme und daß er aus einer Desillusion, die ebenso tief wie Byrds Glaube sei, eine positive (!) und geradezu männliche Kunst zu schöpfen wisse? Wohl gemerkt, das wird nicht etwa aus Selbstzeugnissen gefolgert, sondern aus der Musik herausgedeutet. Hier sind die Grenzen der musikalischen Aussage verkannt. Ob die Melancholie auf der christlichen Einsicht in die Sündigkeit der Welt oder auf der Desillusion des glaubenslosen Menschen beruht, ob Heiterkeit aus der Geborgenheit im christlichen Glauben oder aus der Freude über die Größe des Menschen fließt, das eben kann man den Tönen nicht anhören. Mellers ist, wie viele andere, der Versuchung erlegen, das, was die Texte sagen, ohne Bedenken als „Inhalt“ der Musik zu bezeichnen. Das, was er über die Melancholie und ihr Echo im englischen Madrigal sagt, ist aber sonst klug und überlegt. Aus der Diskussion scheint etwas von dem Unbehagen einzelner Teilnehmer angesichts der allzu hermeneutischen Analysen herauszuklingen. — François Lesure geht in seinem Referat „*Eléments populaires dans la chanson française au début du XVIe siècle*“ dem sehr schwierigen Problem mit vorbildlicher Vorsicht zu Leibe. Einzelheiten lassen sich hier kaum besprechen, aber man muß auf die ausgezeichnete Studie ausdrücklich aufmerksam machen. Es ist schon beim deutschen mehrstimmigen Lied des frühen 16. Jahrhunderts schwer, Volkhaftes von „Gebildetem“ und „Gelehrtem“ zu scheiden, obwohl die Volkslied-Tradition hier zweifellos besser zu verfolgen ist als in Frankreich. In der Diskussion gerät man leider in Probleme hinein, die mit Thema und Inhalt des Referats kaum mehr zusammenhängen, wie z. B. die Technik des dreistimmigen Satzes und die Erweiterung zu vier- und mehrstimmigen Kompositionen.

Lesure erwähnt zu Beginn seiner Studie, das Eindringen von Volksliedelementen in die Chanson des frühen 16. Jahrhunderts werde von der französischen Geschichtsschreibung meist damit erklärt, daß die sozialen Klassen in Frankreich nie so intensiv „*mêlées*“ gewesen seien wie in dieser Zeit. Genügt das wirklich als Erklärung und trifft es tatsächlich den Grund? Ist die Verwendung von Volksweisen nicht eine Erscheinung, die sich auch in der Musikgeschichte anderer Länder, und zwar zur gleichen Zeit, feststellen läßt? Sind etwa auch in Deutschland, den Niederlanden und Italien die Klassen damals so miteinander verbunden gewesen, wie es angeblich in Frankreich der Fall war? War es hier vielleicht nicht einfach doch so wie in Deutschland (und vermutlich auch in Italien und den Niederlanden), wo offensichtlich die „höheren“ Schichten mehr als je zuvor Geschmack an den naiven und derben Texten — an diesen vermutlich mehr als an den Melodien — gefunden hatten und sich darin gefielen, solche Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung zu singen oder sich vormusizieren zu lassen? Es sind doch z. B. in Deutschland gerade die Humanisten, ihr Anhang und ihre Schüler, die sich für „das Volk“ zu interessieren beginnen. Humanisten, wie z. B. Heinrich Bebel, haben derbe Scherzerzählungen und Sprichwörter gesammelt, und nicht wenige der drastischen, oft obszönen Lieder finden sich — mit und ohne Musik — in Liebhaberhandschriften, die von angehenden oder arrivierten Gelehrten angelegt worden sind. Daß die Komponisten von dieser Vorliebe angesteckt worden sind und nun ihrerseits vielleicht manches „im Volkston“ geschrieben haben, ist schließlich auch nicht ganz ausge-

schlossen. Sollte das alles in Frankreich anders gewesen sein, und sollte nur dort eine echte Klassenmischung die mehrstimmigen Bearbeitungen von „chansons populaires“ gezeitigt haben? Man nehme einmal die Meistersinger als Gegenbeispiel. Zwar sind diese Bürgerleute nicht das „Volk“, sie sind aber auch nicht die „Höheren“. Was sie singen, zeugt nun von dem Bestreben, eine „musique savante“ zu erlernen und zu machen. Sie denken gar nicht daran, die mehrstimmigen Bearbeitungen von Liedern volkstümlicher Prägung oder Herkunft zu singen. Diese hat man vielmehr in Studentenkreisen, in Hofkantoreien, bei Festgelagen usw. musiziert. Es wird auch in Frankreich kaum anders gewesen sein. Man hat in den oberen Schichten das Volk „entdeckt“, und so wird es „modern“, Volksweisen oder volkstümliche Lieder mehrstimmig zu komponieren und zu musizieren. Jedenfalls kann man eine allgemein-europäische Erscheinung nicht erklären, indem man nur die Gesellschaftsgeschichte eines einzigen Landes bemüht. Eine andere Frage ist es, ob, vom Musiker aus gesehen, nicht die allmähliche Abkehr vom modalen Melos diese Liedpflege vorbereitet hat.

Kenneth Jay Levy untersucht „*Vaudeville, vers mesurés et airs de cour*“ in einer eingehenden und relativ umfangreichen Studie. Auch auf diese muß man die Forschung nachdrücklich aufmerksam machen, ist sie doch sowohl für die Begriffsgeschichte des Vaudeville und des Air als auch für die Frage nach den Zusammenhängen zwischen diesen Formen von hoher Bedeutung. Zwar sieht Levy den von ihm gezeichneten Entwicklungsverlauf ganz unter französischen Gesichtspunkten, was aber bei seinem Thema verständlich ist. So glaubt er denn, Einflüssen von Seiten der zeitgenössischen italienischen Homophonie oder der deutschen Humanistenode nur geringe Bedeutung zumessen zu dürfen, und hält die Hauptlinien der Entwicklung vom Vaudeville zum Air de cour für „*indigènes*“. Sieht man von dieser anscheinend gewollten nationalen Beschränkung, gegen die das eingangs Gesagte eingewendet werden kann, völlig ab, so kann man nur feststellen, daß Levy neue Aspekte eröffnet, die uns manche Etappe in der Geschichte der französischen Chanson und ihrer Nachfolger in hellerem Licht erscheinen lassen. Statt einiger Einzelheiten sei hier die zusammenfassende These Levys (in etwas freier Übersetzung) mitgeteilt: „*Vom ‚Vau de ville‘ des Jahres 1507 bis zum eleganten Air der 1580er Jahre beobachtet man eine klare und ununterbrochene Entwicklung der homophonen Schreibweise in Frankreich*“. Gegen die kühne und äußerst anregende Darstellung dieser Entwicklung werden natürlich in der Diskussion auch Bedenken und Gegenargumente vorgebracht. Bei Licht besehen, entkräftet aber keiner der Diskussionsredner das, was Levy ausgeführt hat. Es handelt sich vielmehr im wesentlichen um die Frage, ob die homophone Satzweise in Frankreich wirklich einer ausgeprägten nationalen Reaktion gegen die Polyphonie des italienischen Madrigals ihre Blüte verdankt. Darüber läßt sich gewiß streiten, doch stellt man damit die Existenz eines geraden Weges vom Vaudeville zum Air de cour keineswegs in Frage. — Auch das Referat von Thurston Dart über „*Rôle de la danse dans l'ayrè anglais*“ gehört zu den interessantesten Beiträgen des Bandes. Es untersucht die englischen ayres, besonders zur Zeit Dowlands, auf die in ihnen erkennbaren Tanztypen, wie Pavane, Gaillarde, Branle, Allemande und Courante. Es kommt ihm darauf an, zu zeigen, daß neben dem italienisch beeinflussten Madrigal und den französisch inspirierten Tanzliedern Dowlands die charakteristische Gruppe der polyphonen Airs stehe, die die Satztechnik Marenzios mit der der Lasso-Chansons verbinde, wobei die französischen Formelemente zweifellos eine wichtige Rolle spielten. Diese Beziehungen zwischen der französischen Musik der Jahre 1550–1590 und den Airs Dowlands bedürfen noch der detaillierten Untersuchung. — Dem Generalthema des Colloquiums kommt dann André Verc'haly in seinem Referat „*Poésie et air de cour en France jusqu'à 1620*“ wieder näher. Er gibt einen Überblick über das Material, untersucht die Texte auf Strophenbau, Silbenzahl der Verse und Reimtechnik, behandelt die literarischen Themen und wendet sich dann der musikalischen Einkleidung der Gedichte

zu. Dieser Abschnitt, „*Mètre et expression*“, versucht in knappster Form nicht nur über die Beziehungen zwischen poetischem und musikalischem Metrum sowie zwischen Wort und musikalischem Ausdruck, sondern auch über Satztechnik, Stil und dergleichen Auskunft zu geben. — Jacques Chailley behandelt eine vielfach erörterte Frage, indem er sich mit „*Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance*“ auseinandersetzt. Nachdem er die mittelalterliche Chromatik als im Wesen mit dem, was besser als Alteration bezeichnet werde, identisch und daher — wie man hinzufügen könnte — als im Grunde „unchromatisch“ dargestellt hat, erkennt er in Vicentino den Theoretiker, der einen „*chromatisme de démonstration*“ vorbereite, d. h. eine Chromatik, die dem Musiker die Möglichkeit biete, die antike Chromatik in der neuen Musik zu demonstrieren, bis es dann, anscheinend bei Claude le Jeune zum ersten Male, zu einer wirklichen Adaptation des chromatischen Tetrachords komme. Über die verschiedenen terminologischen Epitheta, die Chailley der Chromatik der einzelnen Epochen zuweisen möchte, hier zu diskutieren, würde zu weit führen: er geht bis zur Zwölftonmusik, mit der sich seiner Ansicht nach der Kreis schließt, indem sich wieder ein „*chromatisme de démonstration*“ zeige. Diese wie die anderen Thesen des Referats bedürfen zweifellos noch einer eingehenden Durcharbeitung und Überprüfung, wie auch die Diskussion beweist, in der J. Jacquot das Fortleben des „*chromatisme de démonstration*“ bis ins 18. Jahrhundert verfolgen möchte. Die Antwort Chailleys, es komme immer darauf an, das, was der Komponist selber gewollt habe, von dem zu unterscheiden, was man a posteriori interpretieren könne, trifft nur insofern nicht den Nagel auf den Kopf, als eben das, was der Komponist selber — z. B. mit der Chromatik — gewollt hat, nicht immer feststeht. Daß ein Komponist sich expressis verbis über seine Kompositionsweise und ihre Tendenzen geäußert hat, ist leider sehr selten. Also bleibt uns nichts anderes übrig, als uns möglichst mit der res facta zu bescheiden und — wie es Chailley selber tut — durch Vergleich mit theoretischen Zeugnissen und mit den Werken der betreffenden Epoche zu einem Urteil zu kommen. — „*Poésie et musique dans les 'Magnificences' au mariage du duc de Joyeuse, Paris 1581*“, also eine Spezialfrage par excellence, macht Frances A. Yates zum Gegenstand eines ziemlich umfangreichen Referats, dem als Anhang noch das originale Programm der Hochzeitsfestlichkeiten beigegeben ist. Es gelingt der Verf., die Kompositionen zu einzelnen Stücken des Programms nachzuweisen, so daß nunmehr außer dem bekannten „*Ballet comique de la Reine*“ auch noch andere Werke zu identifizieren sind. — Über ein Thema aus seinen Forschungen spricht Federico Ghisi in einer knappen Studie „*L' 'Aria di Maggio' et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie*“. Es ist ihm gelungen, in dem Codex Magl. XIX. 108 der Florentiner Biblioteca Nazionale, drei Stimmbüchern mit 21 Kompositionen, die weltlichen Urfassungen zu einigen Lauden zu entdecken. In der langen Diskussion wird die Frage der „*travestissements*“, also der geistlichen Kontrafakta, von allen möglichen Seiten beleuchtet, und fast jeder Diskussionsteilnehmer wartet mit Beispielen auf. Dabei ist wiederum zu beobachten, daß man von den zahlreichen Kontrafakta aus der Geschichte der deutschen lutherischen Kirchenmusik keine Notiz nimmt. R. Lebègue z. B. erzählt von calvinistischen Umdichtungen, die 1591 in einer Sammlung „*Uranie*“ erschienen sind, als ob es sich dabei um einen erstaunlichen Einzelfall auf protestantischer Seite handele. Und die „*christlich und moraliter gebesserten*“ deutschen Gassenhauer, Reutterliedlein, Bergreihen usw., die lange Jahre vor dieser Sammlung erschienen sind? Wenn man in einem Colloquium über Musik und Dichtung der Renaissance die deutsche Musik der Renaissance ignoriert, kommt man natürlich zu unentschuldbaren Fehlurteilen. Auch hier geht es — das sei nochmals ausdrücklich betont — nicht um Prioritätsfragen oder gar um nationale Eitelkeiten, sondern einzig und allein um die Erkenntnis der historischen Wahrheit. Ein so klassischer Fall von „*travestissements*“ wie die deutschen geistlichen Kontrafakta darf einem Gremium von Spezialforschern einfach nicht unbekannt sein. — Leo Schrade beschäftigt sich in seinem

Referat über „*L'Edipo Tiranno*“ d'Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque“ mit den Chören, die Andrea Gabrieli zu der ins Italienische übersetzten Tragödie des Sophokles komponiert hat und die bisher noch nie untersucht worden sind. Die Aufführung fand bekanntlich 1585 in Vicenza statt; die Gabriellischen Chöre sind 1588 bei Angelo Gardano in Venedig erschienen. (Wir besitzen heute leider nur fünf, in Padua und Wien verstreute, Stimmbücher von den sechs ursprünglichen.) Schrader sieht das charakteristische Merkmal der Stücke darin, daß sie streng syllabisch, Note gegen Note und rein harmonisch komponiert sind. Die Frage, ob diese Satztechnik nicht vielleicht von der Canzon villanesca beeinflusst sein könnte, verneint er, dagegen sieht er eher Verwandtschaft mit dem Dialog. — Interessante Einblicke in Werden und Wesen der Florentiner Camerata vermittelt das Referat „*Tragédie et comédie dans la Camerata Fiorentina*“ von Nino Pirrotta. Einzelheiten hier mitzuteilen, würde den Rahmen dieses Berichts sprengen, da man dann ein vollständiges Résumé der Studie geben müßte. So sei auf den für die Frühgeschichte der Oper aufschlußreichen Beitrag besonders hingewiesen. — Die spanische Musikgeschichte kommt mit Miguel Querol Gavalda zu Worte, der über „*Importance historique et nationale du romanço*“ berichtet. Geschichte und Gattungen der spanischen Romanze werden behandelt, und eine lange Tabelle der erhaltenen Stücke, nach Gattungen gegliedert, ergänzt die Darstellung. Über einige nach Querols Ansicht für die mehrstimmige Romanze charakteristische Merkmale, wie z. B. über die Fermate auf der Ultima jedes Verses, entspinnt sich eine ausgedehnte Diskussion, in der die Rolle der Fermate oder Corona in der Musik des 14.—16. Jahrhunderts erörtert wird. — Ein anderes Thema aus der spanischen Musikgeschichte behandelt Suzanne Clercx-Lejeune; sie wagt sich auf ein gefährliches Gebiet, wie aus dem Titel „*L'Espagne du XVI^e siècle, source historique du génie héroïque de Monteverdi*“ zu ersehen ist. Das Referat stellt eine geistvolle Hypothese auf. Die Verfasserin setzt z. B. die Villanellen und Canzoni alla napoletana den Villancicos gleich, indem sie Neapel gleich Spanien setzt. Sie behauptet, Monteverdi habe von den Monodisten der Florentiner Camerata nichts übernommen, wohl aber von den — wie sie glaubt, „spanischen“ — schlichten rezitativischen Gesängen römischer Provenienz, und sie meint, Italien habe Monteverdi den heroischen Geist nicht vermitteln können, den die spanische Dichtung und Musik geatmet hätten. Daß eine solche Konzeption Widerspruch wecken muß, ist klar, und so entwickelt sich denn auch eine lebhaft diskutierte Diskussion, in der N. Pirrotta auf die Verwandtschaft Monteverdis mit Peri hinweist. Peri sei noch weitgehend unbekannt und unerforscht. Wenn man ihn näher kennen lerne, zeige er sich durchaus auch heroisch. Im übrigen sei der spanische Einfluß in Italien erst um 1620 in nennenswertem Maße wirksam geworden. J. A. Westrup bringt dann ein weiteres wichtiges Gegenargument, indem er betont, daß zwischen der Villanella — wenn man diese schon als spanisch beeinflusst ansehen wolle — und dem Monteverdischen Rezitativ nicht der geringste Zusammenhang bestehe. Man ist sich aber darin einig, daß man sowohl das italienische Madrigal als auch die spanischen und italienischen Liedformen eingehend untersuchen müsse, um zu der Hypothese des Referats endgültig Stellung nehmen zu können.

Eine Generaldiskussion schließt das Colloquium ab. Vorzüge und Mängel der Tagung werden gegeneinander abgewogen. Man muß es sich leider versagen, im Rahmen eines Berichts all die vielen klugen — optimistischen und skeptischen — Bemerkungen der Teilnehmer zu erwähnen und selber dazu Stellung zu nehmen. Was an besonders kritischen Punkten aufgefallen ist, konnte bereits eingangs und zu einigen Referaten erörtert werden. Zieht man das Fazit, so muß man auf einige sehr interessante und auf einige über die Spezialforschung hinaus wichtige Beiträge hinweisen. Man muß aber auch betonen, daß das ganze Colloquium offenbar von kollegialem und echt wissenschaftlichem Geist getragen war. Was ihm an Mängeln anhaftet, ist zum großen Teil durch die allzu enge Spezialisierung bedingt. Vielleicht wäre doch zu überlegen, ob man nicht zu weiteren Colloquien noch mehr Musikforscher

einladen sollte, die nicht nur Spezialisten für die Musik der Renaissance sind. Man war wohl doch etwas zu sehr unter sich, und die Neigung der Spezialisten, ihre Spezialprobleme gewissermaßen aus der Perspektive des Mikroskopierenden zu betrachten, hat ab und zu das Blickfeld über Gebühr eingeengt. Das soll nicht heißen, man solle in Zukunft derartige hochspezialisierte Forschungen nicht herausstellen. Man hat nur den Eindruck, es könne nichts schaden, wenn sich noch einige Forscher mehr beteiligt hätten, die — wenn man bei dem Bild des Mikroskops bleiben will — mit dem bloßen Auge des Nichtspezialisten sehen oder gar den Blick auch einmal vom behandelten „Fall“ weg auf größere musikgeschichtliche Zusammenhänge richten, über Epochen und nationale Grenzen hinweg, wie das glücklicherweise auch beim ersten Colloquium schon hin und wieder geschehen ist.

Mozartiana

*Eine notwendige Berichtigung**

VON WILHELM VIRNEISEL, BERLIN

In „Die Musikforschung“ VIII, S. 74 ff., hat Erich H. Mueller von Asow den Versuch unternommen, die 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937 in bezug auf die durch die Kriegereignisse veränderten Fundortangaben auf den neuesten Stand zu bringen, indem er eine Übersicht über die derzeitige Quellenlage, geordnet nach KV.-Nummern, gibt. Daß bei dieser Übersicht die durch die Verlagerungen der damaligen Preußischen Staatsbibliothek eingetretenen derzeitigen Veränderungen der Fundorte die Hauptrolle spielen, ist angesichts des Reichtums der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek an Mozart-Autographen selbstverständlich. Mueller von Asow hat nun verschiedene Stellen zu seiner Informierung bemüht, nur nicht diejenige, wo er zuverlässige Auskunft am ehesten hätte haben können, die Deutsche Staatsbibliothek. Da er das nicht getan hat, ist seine Übersicht selbstverständlich fehler- und lückenhaft. Es werden im folgenden deshalb zur weiteren Orientierung der Öffentlichkeit diejenigen KV.-Nummern angegeben, die bei Mueller von Asow fehlen und deren Autographe nachweisbar sind.

KV. 89a (73 ⁱ , 73 ^r): Autograph:	Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 109 (74 ^e , Fragment): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 128: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 205 (173 ^a): Autograph:	} Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 225 (241 ^b): Autograph:	
KV. 228 (515 ^b , Entwurf): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 366 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 367: Autograph:	} Berliner Handschriftensammlung bei der Univ.-Bibl. Tübingen
KV. 368: Autograph:	
KV. 384 (Akt II): Autograph:	
KV. 384 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 409 (383 ^f): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 442: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 446 (416 ^d): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 463 (448 ^e): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 469 Nr. 6: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.

* Vgl. auch die Berichtigung von E. H. Mueller von Asow, S. 384 (Schriftleitung).

KV. 489: Autograph:	Marburg, Westdeutsche Bibl.
KV. 492 (Akt I u. II): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 492 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 527 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 553 (Entwurf): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 579: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 585 Nr. 1—4: Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 588 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 620 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. 621 (Skizze): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 20 (323 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 23a (417 ^a Anhang): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 50 (526 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 72 (464 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 77 (385 ^m): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 80 (514 ^a): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 90 (580 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 ^a (386 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 98 ^b (371): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.
KV. Anh. 109 ^c (424 ^b): Autograph:	Berlin, Deutsche Staatsbibl.

KV. 208 ist in der Mueller von Asowschen Übersicht zu streichen.

Besprechungen

Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1953; 576 S. (mit 163 Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungen).

Das encyclopädische, stofflich reiche Werk hat sich die Aufgabe gestellt, wissenschaftlich und kunsterzieherisch zugleich, einen Leitfaden zu bieten für alle, die sich der ev. Kirchenmusik in Studium oder Ausübung widmen, sei es, daß sie in Geschichte und Werken ev. Kirchenmusik schon bewandert sind oder es werden wollen, sei es daß sie als „kunstgesinnte Christen“ überhaupt einen tieferen Einblick gewinnen wollen in (I. Teil) „Werden und Wandlungen“ eines der fruchtbarsten Bezirke ev. künstlerischen Schaffens. Es bedarf keines besonderen Wortes, daß der Autor zu solcher nun versuchten Zusammenschau der unter sich oft stark divergierenden und in sich sehr differenzierten Bereiche, nämlich der Kultur-, der Kirchen- und der Musikgeschichte, bedeutende Vorarbeit geleistet hat durch Spezialuntersuchungen monographischer Art (*Hofhaimer, Schütz, Bach*), stilgeschichtlicher Forschung (*Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*) oder musikgeschichtlicher, litur-

liturgischer und hymnologischer Übersicht (*Epochen der Musikgeschichte; Melodien der Lutherlieder* u. a.). Wenn man weiß, wie stark sich der Horizont der Musikwissenschaft nach rückwärts erweitert hat, in Kenntnis und Bewertung der spätmittelalterlichen Musik als wichtigsten Quellgebietes der ev. Kirchenmusik, und wenn man miterlebt, mit welcher intensiver Schöpfungs- und Wandlungskraft heute die ev. Kirchenmusik in zukunftsfrächtigen Ansätzen auf dem Plan ist, dann wird man ermesen können, welches Wagnis es ist, solchen Zeitraum und seine Gestaltenfülle in ein geschlossenes Ganzes zu fassen. Mosers eigene Begabung zur Formel, die Gewandtheit der Diktion und eine auch in trockenen Perioden nicht versagende, fast feuilletonistische Darstellungsmethoden (die sich selbst innerhalb der wissenschaftlichen Terminologie zahlreiche originelle Neubildungen erlaubt), lassen ihm fast durchweg eine flüssige Erzählungskunst gelingen, durch die sogar Werklisten, Zeittafeln und Strukturanalysen belebt und spannungsreich erläutert dastehen. Daß dieses Buch ein „Lesebuch“ im besten Sinne ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Gedankliche Disziplin, thematische Aufgliederung, farbigste Stilistik, Einfühlungskraft in den „Geist der Zeiten“ und

nicht zuletzt die wohlgesetzten psychologischen und humoristischen Lichter üben eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und machen dem Betrachter Lust, sich bald rasch, bald im staunend-liebevollen Verweilen durch den Garten der Seriositäten und Kuriositäten führen zu lassen. Im II. Teil, „Wesen und Wirken“, gibt M. eine beachtliche theologische Standortbestimmung der ev. Kirchenmusik, eine gedrängte, historisch-kritische Choralkunde, sodann dem praktischen Kirchenmusiker ausführliche Handreichung zur Amtspraxis durch einen nach dem Kirchenjahr geordneten „Motetten- und Kantatenschein“, eine Berufs- und, wenn man so will, Verfassungsgeschichte des ehrsamten Standes der Kirchenmusiker und einen Blick auf Gegenwarts- und Zukunftsziele, der die fundierte Erfahrung des „Zünftigen“ erkennen läßt. Was aber für die Musikforschung wesentlich ist, ist die zum größten Teil historisch solide unterbaute, mit manchem neuerschlossenen Material erläuterte Werkchau und -analyse, bei der vor allem im 16.–18. Jahrhundert die Wertungen, Gruppierungen und spezifischen Gewichte sich zuweilen bedeutend verschieben. Hier wird immer noch hinzuzulernen sein, in Zustimmung oder Vorbehalt. Und um auch die Verlängerung ins zeitgenössische Geschehen hinein zu würdigen, so ist zu sagen, daß M. dem Gegenwartsschaffen breiten Raum, behutsam-eindringendes Verstehen gewährt und so manchem Außenstehenden oder manchem durchs „Neue“ noch Befremdeten hervorragende Hilfsstellung gibt, selber zu sehen, zu hören und innerhalb der mannigfachen Individualitäten auch des eigenwilligsten heutigen Schaffens angemessen zu unterscheiden. Die Chancen, die Moser der „modernen“ evangelischen Kirchenmusik gibt (sie ist ja viel klassischer und traditionsgebundener, als es zunächst den Anschein hat), die Zuversicht, mit der er den Leser — sofern er Geduld und Lernbereitschaft aufbringt — durch die Werkstätten führt, seien ausdrücklich vermerkt und auch verdankt! Er zählt da nicht bloß auf und vollzieht auch nicht irgendeine Einebnung in schlagwortgeprägte Entwicklungen, sondern er lehrt verstehen, wie es nur der Pädagoge von Natur vermag. Wie ausgewogen und um Gerechtigkeit bemüht ist das Regerkapitel! Und wie sensibel für Inspiration, Wort und Klang sind die knappen, treffsicheren Skizzen über Raphael, Thomas, David, Pepping, Distler. Aber auch ein

mageres Interim wie die „Talsenke der Aufklärung“ gewinnt an Plastik und Bedeutung durch die Erhebung der geistesgeschichtlichen Motive und Dominanten, die für eine gewisse Zeit das Feld allein beherrschten. Es erfordert ein Zuhausesein im gesamten Bereich des schaffenden Geistes, um abseits der Geschichts- und Lehrbuchkategorien auch die Hintergründe des musikalischen Kunstwerks, wie auch seine politischen oder soziologischen Konditionen (oder bedrohlichen Erschwerungen!) so sichtbar zu machen. In solchem, großenteils gelungenen und mit einem enormen fachlichen Rüstzeug bewältigten Versuch der Gesamterfassung liegt das prinzipielle und unanfechtbare Verdienst des Buches. Es ist unmöglich, in einer kurzen Besprechung die Masse der instruktiv gewählten Quellenstücke, die zahllosen Erläuterungsabschnitte „in Kleindruck“ und die in gewandter dialektischer Urteilsfindung gewonnenen Charakterisierungen von Köpfen, Typen und Epochen auch nur annähernd namhaft zu machen. Dabei hat M. jede konfessionalistische Enge vermieden und sich eine dankenswerte polemische Carenz auferlegt. Jedem wirklichen Freund der musica sacra — sei er nun ev. oder nicht — wird die große Sache, um die es hier geht, achtunggebietend und liebenswert entgegenreten. Wenigstens müßte dieses Interesse des Verf., als sein eigentliches, leitendes, anregend wirksam sein.

So wenig nun M. wünscht, daß sein Leser ihm irgend etwas unbesehen abnehme, so wenig ist es unsere Meinung, daß er gegen einige kritische Überlegungen Bedenken habe. Sie sollen sachdienlich verstanden und darum exakt begründet sein. Hinsichtlich der Arbeitsweise können natürlich die Schwächen und Mängel der encyclopädischen Methode nicht verborgen bleiben: Man muß da und dort allzu stark straffen, zuweilen auch etwas schematisch einordnen; man möchte nirgends ein gewisses „abschließendes“ Urteil versäumen und man muß — das Bedenklichste —, ob man will oder nicht, auf weite Strecken auch aus zweiter Hand leben. Das ginge bei freier Schilderung sehr wohl an; aber Zweck und Absicht des Werkes als eines „wissenschaftlichen“ (s. Vorwort) lassen diese Nachteile schon etwas schwerer wiegen. Der Anschluß an die Vorarbeit anderer geschieht gewiß implicite überall; aber er darf nicht auf weitem Gebiet ohne Prüfung der Fakten und Kriterien anderer riskiert werden, — auch nicht im

Selbstzitierungsverfahren, zumal, wie zu zeigen sein wird, das Zitierte schon im früheren Zusammenhang nicht stimmte. Wer in diesen Dingen empfindlich ist (und Wissenschaft ist hierin äußerst empfindlich), wird den Eindruck des Kompilatorischen nicht los. Hinzu kommt, daß in einem viel größeren Umfang Belege gefordert werden müssen, wenn nicht durch Weiterbenützung der frei geformten, veränderten, in der benützten Sekundärliteratur bereits unexakt gebotenen Zitate einiges Unheil entstehen soll. Wie wichtig ist es, den Studenten und Praktiker hierin zur peinlichsten Akribie zu erziehen! Und endlich: Es ist sehr bedauerlich, daß den einschlägigen Kapiteln, sei es zu Beginn, sei es im Nachtrag, keine Literaturhinweise beigegeben sind. Wenn einer sich schon die ungeheure Mühe macht, einen Riesenstoff aufzuarbeiten, so muß er jedem Nachfolgenden den Dienst tun, wenigstens Anleitung zu geben, wie man sich nun selber in der Materie zurechtfinden und darin forschend weiterlernen könnte. Wo das versäumt wird, ist der Antrieb zur Selbstständigkeit gehemmt, die Möglichkeit der Kontrolle unterbunden.

Zur prinzipiellen Kritik wäre, aber nur auswahlweise, im Kapitel 7 (*Der theologisch-liturgische Ort*) anzumerken, daß die theologische Begründung der Kirchenmusik doch wesentlich überlegter erfolgen müßte als durch die kaum modulierte Übernahme der Spitta-Smendenschen Traditionsformeln, die Luther in einem ganz zentralen Punkt mißverstanden haben. Die Vorordnung des Wortes vor allem, auch vor der höchst geschätzten und über die Maßen geliebten Musika, entspringt bei Luther und bei allen, die ihn hierin verstanden haben, keiner Konkurrenzidee zwischen Predigt und Kirchenmusik (das allmählich zu Tode gehetzte Diskussionsthema aller „Tagungen“ von Theologen und Musikern), sondern der Lehre von der unantastbaren Autorität des Logos, als der von Gott selbst gewählten, verborgenen und unanschaulichen Weise seiner Offenbarung. Musik, und wenn sie die geistigste aller Künste wäre, ist als sinnliches Medium etwas anderes. Und gerade die berühmte, auch etwas abgehetzte Torgauer Formel Luthers, daß Gott mit uns rede durch sein Wort(!) und wir mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang, ist der klassische Beweis dafür, daß Gott primär und exklusiv durch das Wort redet — und zunächst einmal durch nichts anderes. Das

hat mit der metaphysischen Qualität, mit der Zeugniskraft wortgebundener Kirchenmusik gar nichts zu tun. So sehr Luther die Musik als Trösterin, Erzieherin, Mitdienerin am Evangelium versteht: niemals hätte er sie zur Rangleichheit erhoben mit der Verkündigung. Im Namen des Bilderverbotes nicht! Es tut den Musikern immer weh, aber man kann es ihnen nicht ersparen, daß hier auf sauberste Grenzziehung gehalten wird. Und auf diese, auf gar nichts sonst, kommt es auch dem (übrigens grundmusikalischen und nachgewiesenermaßen moztartverständigen) Karl Barth allein an. Es ist nicht richtig, was Blankenburg ihm erwidert hat, „daß die Predigt mehr ‚irdischen Kommentar der göttlichen Verkündigung‘ als diese selbst darstelle“. Ist die Predigt des Evangeliums als Predigt (unerachtet aller ihrer menschlichen Schwächen) nicht eigentliche Verkündigung des Wortes Gottes, so befinden wir uns bereits in einem anderen Kirchenraum .. Die Formeln Ms über Sinn und Wesen der Liturgie (S. 323) sind trotz gewisser angemeldeter Vorbehalte gut katholische Formeln. Evangelischer Gottesdienst ist keine „Begehung“ im Sinne kultisch-szenischer Abläufe; und es ist bezeichnend, daß hier immer wieder die Worte „mystisch“ und „magisch“ begegnen. Die Kenntnis wichtiger Literatur zu diesem Grundproblem (E. Schlink, *Zum theologischen Problem der Musik*; G. Harbsmeier, *Wort und Sakrament in ihrer Bedeutung für die Erneuerung des Gottesdienstes*) ist unerläßlich. Die Theologie (mit Ausnahme des modernen Liturgismus) hat die alten Unterscheidungen längst hinter sich gelassen, daß der Gottesdienst aus „rationalen (prosaischen) Anteilen“ bestehe (S. 332), deren „Hauptstück die Predigt bildet“, und aus „magischen Elementen“, der Liturgie. Solches Verständnis der Predigt ist nun wirklich ein Stück Rationalismus.

Damit hängt ein liturgiegeschichtlicher Irrtum zusammen, der häufig begegnet: als wären die „liturgielosen“ Gottesdienstformen etwa eine Frucht des Rationalismus. Württemberg zählt z. B. auch zu der Gruppe der „heillosen Vernüchterung“, dem „traurig strunkhaften Rest des Eigentümlichen“ (S. 323), wenn es in seinem Gottesdienst „nur“ Gemeindelied, Gebet, Lesung und Predigt hat. Aber das ist anders begründet: Es ist dies, daß Württemberg (und Württemberg nicht allein) sich in der Reformation an die Form des schlichten oberdeutschen Prädi-

kantengottesdienstes angeschlossen hat, der aus ebendiesen Teilen besteht. Es ist hier sozusagen die Form der lutherischen Nebengottesdienste zum Hauptgottesdienst geworden. Über die Richtigkeit der damaligen Wahl kann man streiten; sie geschah unter reformiertem Einfluß, zugegeben. Aber wer das anführt, möge bitte auch überlegen, womit es zusammenhängt, daß in den Ländern mit der „vollen lutherischen Liturgie“ sich trotz aller Herrlichkeit des Gottesdienstes eine erschütternd geringe „Kirchlichkeit“ entwickelt hat, während in „liturgielosen“ Ländern es in diesem Kapitel doch um einiges besser bestellt ist; wobei zu ergänzen wäre, daß die Kirchenmusiker in Württemberg und anderswo auch bei fehlender „Liturgie“ sehr reichlich und schön zum Zuge kommen. Wir beneiden die „liturgiereichen“ Kirchen keine Stunde um ihre Liturgie. Der „Reichtum“ des Gottesdienstes ist ein anderer.

Zum großen geistig-musikalischen Erbe der Meister des 17. Jh. (S. 126 ff.) darf immer auch die Frage erhoben werden (wie es M. ja andeutend tut), ob die Pracht und Gewalt ihres Schaffens nicht mit einer Selbstmächtigkeit der Person verkoppelt war, die die Grenzen des „Dienstes“ der Kunst allzugern vergaß. Es wäre Beckmesserei, hinterher diese Genies schulmeistern zu wollen; nichts liegt uns ferner. Aber man muß sehen, daß die Musik, und wenn es die heiligste wäre, auch eine Eigengesetzlichkeit entwickeln kann, die den vielgerühmten „Endzweck“ mehr in Frage stellt als ins Licht, nämlich die gloria Dei.

Daß die Epoche der Aufklärung in einer Geschichte der Kirchenmusik schlecht abschneiden muß, kann man keinem Kirchenmusiker verübeln. Die Sache wird aber ein wenig anders, wenn man fragt, wieso es zur Epoche der Aufklärung kommen konnte und — mußte? Wieso dieser sieghafte und enthusiastische „Einbruch“ der Vernunft zwangsläufig war, und welchen (schuldhaften) Anteil die Kirche daran hatte, in der vorausgehenden Zeit. Ist es Zufall, daß bei M. der Name überhaupt fehlt, dem die ev. Kirche zwar durchaus keine Kunst, aber sehr viel Freiheit verdankt: Immanuel Kant? Wer an diesen großen Geist denkt, wird vielleicht etwas liebenswürdiger von der Aufklärung und etwas weniger vom „Aufklärer“ reden (wie es heute Mode ist). Ein Beispiel für ungeprüfte Lutherana wollen wir einmal ganz genau durchführen (S. 27):

Eine Schrift „*Encomion musices*“ von Luther hat es nie gegeben, auch wenn sie stets von den Büchern genannt wird (vgl. F. Blume, *Die ev. Kirchenmusik*, S. 6). Und daß Luther einen Brief „von der Veste Coburg an L. Senfl“ mit diesem *Encomion* eingeleitet habe, ist neu. Mit dem *Encomion* ist gemeint die *Praefatio* zu den *Symphoniae jucundae* 1538, die G. Rhau herausgab. Diese *Praefatio* ist lateinisch. Die deutsche Übersetzung stammt (nach G. Kaweraus überzeugendem Nachweis, WA 50, 364 ff.) von J. Walter. Woher stammt aber der Titel „*Encomion musices* 1538“ (vgl. F. Blume, *Das monodische Prinzip*, S. 16)? Aus Praetorius, *Musae Sioniae*, Teil I, 1605 (Bd I. der GA, S. VII—IX). In diesem späteren Druck sind weder die Über- noch die Unterschrift als von Luther stammend nachgewiesen. Quelle dafür ist vielleicht der von Luther beschriebene Zettel eines Entwurfs „Über die Musik“ (im Original griechisch) vom Jahre 1530 (WA 30, 2, 695 f.). Diese „Schrift Luthers“ darf also künftig ausscheiden, so wichtig und unerschöpflich auch ihr Inhalt bleiben mag.

Varia und Corrigenda: (Vgl. S. 136 f.) Die Einordnung Schützcher Kompositionen ins Kirchenjahr (vgl. *Die mehrstimmige Vertonung*, S. 60) ist an folgenden Stellen zu berichtigen: „*Herr, nun lässest du*“ ist Perikope zu Mariae Reinigung (nicht Beschneidungsfest Jesu!). — „*Joseph, du Sohn Davids*“ ist Perikope an Vigilia nativitatis, nicht Sonntag nach Weihnachten. — „*Sei gegrüßet, Maria*“ steht Luk. 1, 28 ff. (nicht 2). — „*Siehe, dieser wird gesetzt*“ ist Perikope von Sonntag nach Weihnachten (nicht Sonntag nach Neujahr). — „*Venite ad me omnes*“ ergänze: Matth. 11, 28. — „*Viele werden kommen*“ ist 3. nach Epiphania, nicht Epiphania. — „*Weib, was weinst du*“ ist Perikope des Donnerstags nach Ostern (nicht Ostern).

Die Lutherworte (S. 317 f.) lauten im Original anders: „*daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang*“ (WA 49, 588). — Ebd., S. 317: „*gerade als wenn wir mitten unter den Türken*“ usw. — S. 318: „*daß das Wort im Schwang gehe und nicht wieder um ein Loren und Dohnen draus werde, wie bisher gewesen ist*“ (WA 12, 37). — S. 320 lautet der Nicolaische Liedvers im Original wesentlich anders. — S. 192: der Vers des Taufliedes Luthers lautet in der Mitte: „*und*

ist vor ihm eine rote Flut / von Christus Blut gefärbet". — S. 193, 2. Abschnitt, sind Zeile 8, 12, 13 vertauscht. — S. 196: eine „Neujahrskantate“: „Das alte Jahr geht nun zu Ende“ von Bach hat es nie gegeben. Gemeint ist vielleicht Kantate 28 („Gottlob! nun geht“); in ihr sind aber keinerlei „Zahlenklügeleien“ enthalten. Wahrscheinlich ist ein Gedächtnisfehler unterlaufen: Choralvorspiel Bd. V „Das alte Jahr?“ — S. 199: Der Verf. der Konzilsgeschichte heißt Scarpi. — S. 284: „Nun sich der Tag“. — S. 370: Die Meistersinger-Anfangs-Szene spielt nicht in der Magdalenen-, sondern in der Katharinen-Kirche. — S. 466: Der Vers lautet bei Wilhelm Busch ein wenig anders. — S. 468: Peter Raabe. — Im Index verbessere S. 528: Clairvaux. Ebda. füge ein nach Barlach: Barth, Karl, 331. — Warum fehlt im ganzen Werk ein Hinweis auf das doch immerhin wichtige Werk von Hans Besch, J. S. Bach, Frömmigkeit und Glaube? — S. 536: schreibe Leibniz (wie S. 185). — S. 540: schreibe Schild (wie S. 112 f.).

Die knappen und keinesfalls das Positive aufhebenden Anmerkungen seien verstanden als „von sachlicher Liebe getragen“, wie der Autor es zu Beginn seines Werkes angeregt hat.

Manfred Mezger, Tübingen—Pfäffingen

Inge-Maria Schröder: Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 2) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954, 87 S. m. 25 Notenbeispielen.

Erfreulicherweise entstehen jüngstens Studien zur Musikgeschichte der Reformationszeit wieder in reichem Maße, nachdem dieses von der deutschen Musikwissenschaft einst so bevorzugte Kapitel besonders in den letzten 15 Jahren — meistens notgedrungen — stark vernachlässigt wurde. Man begrüßt das Erscheinen solcher Arbeiten um so mehr, als gerade in diesem zentralen Gebiet deutscher Musikgeschichte noch so manche terra incognita auf ihre Erschließung wartet. Die nunmehr anlaufende erste Gesamtausgabe der Musikdrucke Georg Rhau zwischen 1538 und 1545 wird zwar einerseits einen seit langem gehegten Wunsch der Musikwissenschaft erfüllen, andererseits aber die Forschung vor neue wichtige Aufgaben stellen. So ist zu hoffen, daß sich insbesondere die heranwachsende Forschergeneration noch stärker als bisher musik-

geschichtlichen Problemen des 16. Jahrhunderts zuwendet — eine Entwicklung, die sich in etwa bereits an den Verzeichnissen der angenommenen Dissertationen der letzten Jahre ablesen läßt, und die auch in den Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, zum Ausdruck kommt, deren hier vorliegender 2. Band überdies als ein erstes „Beiheft“ zur Rhau-Gesamtausgabe gewürdigt werden muß.

Nach einer einleitenden knappen, anschaulichen Darstellung der Reformationsgeschichte Böhmens, wobei besonders auf vielseitige Beziehungen zwischen Wittenberg und dem Norden des Landes, der Heimat und Wirkungsstätte des Resinarius, hingewiesen wird, stellt die Verf. zuerst die Dokumente zur Biographie des Komponisten zusammen. Die erstmals von E. L. Gerber 1792 angenommene Identität Resinarius-Harzer wird kritisch überprüft und mit einem an Sicherheit grenzenden Grad von Wahrscheinlichkeit bestätigt. Sehr verdienstlich ist die Feststellung des Todesdatums, das in einem handschriftlichen Epitaph auf Resinarius von Georg Handsch verklausuliert überliefert ist: 12. April 1544 (also nicht 1546). Auf die von Pietzsch (AfMf III, S. 317 nach Moser, Hofhaimer, S. 182) vorgenommene Gleichsetzung Resinarius-Xilobalsamus geht Schröder nicht ein, da der zwischen 1482 und 1490 in Tetschen geborene Resinarius-Harzer nicht mit jenem Musiker in Hartmann Schedels Liederbuch identisch sein kann. Daß Harzer seinen Namen in Verbindung mit dem zwischen 1523 und 1534 erfolgten Übertritt zum Wittenberger Glauben in das latinisierte „Resinarius“ geändert haben mochte, ist durchaus einleuchtend. (In diesem Zusammenhang sei an die immer noch nicht genügend geklärten Verhältnisse Benedictus de Opiitii : Benedictus Ducis¹ und Johann Blanckenmüller : Johann Walter erinnert.) Die zuerst von Eitner aufgestellte, dann auch von Wolf und Riemann vertretene Hypothese, der Komponist „B. H.“ des Berliner Ms. 40021 und des Apel-Codex sei mit Balthasar Harzer identisch, verwirft Schr. vor allem auf Grund der Tatsache, daß Harzer zur Entstehungszeit der Handschriften kaum 20 Jahre alt war und als so junger Musiker schwerlich mit der beträchtlichen Zahl von 6 Kompositionen in einer Samm-

¹ Vieles spricht hier überhaupt gegen eine Identität. Vgl. H. Albrecht, Artikel „Benedictus de Opiitii“ in MGG I und „Ducis“ in MGG III.

lung vertreten sein kann, die Werke wesentlich älterer Meister enthält, wie dies in Ms. 40021 der Fall ist.

Alle Ergebnisse zur Identitätsfrage werden im Schlußkapitel durch stilkritische Untersuchungen gestützt, die sich durch schlichte, saubere Arbeitsweise auszeichnen. Zum Vergleich Harzers mit dem Meister B. H. boten sich zwei Tonsätze über denselben Hymnus „*Jesu corona virginum*“ an, deren Kompositionsart jedoch grundverschieden ist. Überzeugend zeigt Schr., daß der den Stil des späten 15. Jh. repräsentierende 3stimmige Spaltsatz des Meisters B. H., seines hohen „*Formniveaus*“ wegen, nicht auf einer früheren Entwicklungsstufe des Komponisten Harzer entstanden sein kann, der seinen Satz nach niederländischem Vorbild aus vier gleichwertigen, aus demselben tonlichen Material entwickelten Stimmen aufbaut. Daher wird künftig unter B. H. nicht mehr Balthasar Harzer, sondern ein Altersgenosse der übrigen um 1445–1450 geborenen Autoren in Ms. 40 021 und Codex Apel zu suchen sein. Der Vergleich des Resinarius-Stils mit dem Harzers — unter diesem Namen existieren nur die 4 Kompositionen in Rhau *Sacrorum hymnorum liber primus* von 1542 — basiert auf eingehenden analytischen Untersuchungen zu den 80 Responsorien, die in zwei Bänden 1543 bei Rhau gedruckt wurden. (Vielleicht erschien im folgenden Jahr eine zweite Auflage; die Frage läßt sich augenblicklich wegen Unbenutzbarkeit des Berliner Exemplars nicht klären.) Während stilistisch-technische Mittel wie logische Textgliederung, „Baukastenmanier“, niederländisch beeinflusste Melodik, frei gestaltete stereotype Wendungen etc. in Werken Harzers wie Resinarius' (und darüber hinaus noch einiger anderer Zeitgenossen) zu finden sind, liegt ein Resinarius allein zugehöriges Stilmoment in seiner Cantus-firmus-Gestaltung. „Die feststehenden figurativen Auszierungen bestimmter Choralintervalle, die textbedingten, breiten Dehnungen der Choralmelodie und die dem Ausdruck dienenden Transpositionen des Cantus firmus bestehen ohne unmittelbare Parallele.“ Andererseits läßt sich ein Charakteristikum Harzers in den Hymnen nicht nachweisen, wie auch das besondere Verhältnis zum Wort, das den Stil der Responsorien auszeichnet, hier fehlt. Daraus müsse nicht notwendig auf zwei verschiedene Musiker, sondern könne auf zwei Entwicklungsstufen nur eines Komponisten geschlos-

sen werden. Tonlich nahezu vollkommen übereinstimmende Kadenzformen, durch ein geschickt ausgewähltes Notenbeispiel (25) sinnfällig veranschaulicht, überzeugen schließlich davon, daß Responsorien und erheblich früher komponierte Hymnen von derselben Hand geschrieben sind. Sonach darf nunmehr die Identität Harzers mit Resinarius als gesichert gelten. Warum der Meister aber gerade in seinen Spätwerken so altertümlich wirkende Satzelemente wie etwa die um die Mitte des 16. Jh. nicht mehr gebräuchliche Landinoklausel verwendete, wird freilich ein psychologisches Rätsel bleiben.

Sehr aufschlußreich für die Wesenserkenntnis der Musik dieser Zeit sind vergleichende Stiluntersuchungen, wie sie die Verf. an den Kompositionen der Responsorien „*Verbum caro factum est*“ und „*Accessit ad pedes Jesu*“ von Resinarius und Heinrich Finck bezw. Resinarius und Isaac durchführt. Gerade der hier eingeschlagene Weg zur Betrachtung der Gliederung und Cantus-firmus-Behandlung läßt den Wunsch nach einer umfassenden Darstellung der Responsorienvertonung bis zur Mitte des 16. Jh. aufkommen — was im Rahmen der vorliegenden Arbeit natürlich nicht geboten werden konnte —, wobei u. a. geklärt werden müßte, ob wirklich alle von niederländischen und französischen Meistern der Zeit vertonten Responsorien die Refrainform AB/CB aufweisen und inwieweit Responsorienkompositionen dieser Form noch eine liturgische Funktion hatten.

Das zentrale 2. Kapitel der Arbeit Schr.s behandelt die *Stellung, Form und Bedeutung des Responsoriums in der Liturgie*. Aus dem Bestreben der Verf. heraus, „nicht nur über das Protestantisch-Neue, wie es sich in den Werken jener Epoche äußert, über den Geist und das Wollen, sondern auch über die praktischen Voraussetzungen, über das Verhältnis dieser Werke zur katholischen Tradition Auskunft zu geben“ (Vorwort), erwächst hier auf Grund fleißigen Studiums der evangelischen Kirchenordnungen eine erste geschlossene Darstellung des Responsoriums im evangelischen Nebengottesdienst des 16. Jh., auf deren Einzelheiten hier nicht eingegangen werden kann. (Ob wirklich nur die S. 32, Anm. 73 angegebenen deutschen Übersetzungen lateinischer Responsorien bekannt sind, ist an Hand des *Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik I*, 1, S. 656 noch zu überprüfen.) Der Abschnitt über die *Responsorien des Balthasar Resi-*

riarius in ihrem Verhältnis zum evangelischen Gottesdienst läßt das Hauptwerk des Meisters in seinem Aufbau stark traditionsgebunden erscheinen. Eigenheiten der Anlage und Überlieferung der einzelnen choralen Vorlagen weisen darauf hin, daß Resinarius zur Komposition eine nordböhmische Quelle benutzte. Bezeichnend für die Persönlichkeit des Druckerverlegers Rhau ist es, daß er, dem es vor allem um die Gestaltung des Gottesdienstes als Kunstwerk und die Vermittlung des Gesangs an die Jugend zu tun ist, Resinarius beim Zusammenstellen der Stücke weitgehend freie Hand läßt, jedoch die Texte einiger ihrer Melodie wegen wertvoller Gesänge zu nicht mehr gebräuchlichen Festen in lutherischem Sinn ändert. So gelingt es Rhau, mit den *Responsorium libri duo* des Resinarius ein Werk zu veröffentlichen, in welchem sich sein konservatives Interesse mit den Neuerungen des Luthertums verbindet.

Am Schluß der vorliegenden Schrift findet sich ein alle Werke des Resinarius aufführender *Bibliographischer Anhang*, der die umfassende Quellenkenntnis der Verf., die sich bereits im Verlauf ihrer Arbeit zeigte, bestätigt. (N. B. zu S. 61, Anm. 133: Das Responsorium „*Accessit ad pedes Jesu*“ von Stephan Mahu ist nicht in den *Selectae harmoniae*, sondern in den *Symphoniae iucundae* — Rhau 1538 c, Nr. 5 — enthalten.) Das Verzeichnis der Neudrucke der deutschen Kirchenlieder wäre noch um *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* Bd. I und III, *Chorgesangbuch* von Götz, *Gesellige Zeit* I und *Antiqua-Chorbuch* Bd. I zu erweitern. Hinsichtlich der äußeren Ausstattung des Bandes, die im übrigen sehr gut ist, vermisste ich ein Literatur-Verzeichnis. Jedoch vermindert dieser Mangel selbstverständlich nicht den wissenschaftlichen Wert dieser ausgezeichneten Arbeit, die als Dissertation in der Schule Hans Albrechts entstanden ist. Franz Krautwurst, Erlangen

Hermann Pfrogner: *Musik, Geschichte ihrer Deutung* (Orbis Academicus, Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen, hrsg. von F. Wagner und R. Brodführer, Bd. I/4), Verlag Karl Alber, Freiburg u. München 1954, 420 S., 12 Tafelbeilagen.

Ausgewählte Abschnitte ausgewählter Schriften werden chronologisch und nach Standorten („*Anschauungsrichtungen*“) sorgfältig zusammengeordnet — offenbar ein Verlags-

gedanke —, und es mag sein, daß der Musikgeschichtsliebhaber (der „*breitere Leserkreis*“) aus dem Buch etwas lernen kann und auch der Kenner hier und dort zumal die originalen deutschsprachigen Texte benutzen wird. Die Interpretation beschränkt sich auf kurze Einleitungs- und Zwischenbemerkungen: das Dokument soll „*als Selbstaussage erscheinen*“. Bei den vorzeitigen außereuropäischen Schriftstellern merkt man, wie wenig das geht. — Von „*Quellenmaterial*“ soll man nicht sprechen, sobald die Quelle präpariert ist: Bei den Übersetzungen schien aller kritische und kommentierende Apparat entbehrlich zu sein; zufällig — nach R. Schäfers Vorlage nämlich — findet man bei Aristides Quintilianus die originalen Wörter und Wendungen beige setzt. (Warum fehlen in Herders *Kalligone-Text* die urtümlichen Sperrungen?) — Die Intention eines Verlages ist traditionell (um nicht zu sagen finanziell). P. Moos freilich interpretierte noch, und zwar vom Standpunkt E. v. Hartmanns aus, was als Phänomen interessiert; auch F. M. Gatz hatte einen extremen Standpunkt (mit dem er nicht fertig werden konnte), und der ebenfalls vom Verf. angerufene R. Schäfers hat als erster und bisher einziger die gesamte Geschichte der Musik-„*Ästhetik*“ auszulegen versucht. Was der Verf. vor allem hinzugetan zu haben scheint, ist der Titel. Denn weil die Bezeichnung Musikphilosophie zu anspruchsvoll und Musikästhetik „*entschieden zu eng*“ sei (in der Tat; aber warum eigentlich?), ist von der „*Deutungsfrage der Musik*“ die Rede. Damit ist offenbar ins Wort erhoben, daß die Musik im Laufe der Zeit je verschieden aufgefaßt werden konnte: deuten heißt, etwas von einem Standpunkt aus in den Blick bekommen — womit wir die Ergebnisse des Anschauens nicht mehr gegeneinander abwägen, sondern als Wechsel der Perspektiven historisch begründen und hinnehmen.

Ist dies in der Tat mit dem Titel gemeint, so ist die in der Einleitung gebotene Problemstellung verwunderlich. Denn hat die Frage „*Quid sit musica?*“ wirklich etwas damit zu tun, daß die Musik ein „*Rätsel*“ ist und bei aller Wirkung dieser „*Kunst*“ gerade sie sich „*dem Zugriff des Wortes entzieht*“? Ist jene Frage nicht gerade deshalb so besonders aktuell gewesen, weil die Musik weithin nicht eine „*Kunst*“ genannt wurde im romantisch-modernen Sinne eines „*Rätsels*“? Wo bleiben die Perspektiven, die doch den Gegenstand (den es in einer

statischen Abstraktion und von einer einzigen Frage her gar nicht gibt) immer wieder neu und anders entstehen ließen? Was heißt Deutungsgeschichte „der“ Musik?

Doch sollen dies keine Vorwürfe sein. Daß der Verf. seine Sammlung mit Scherings Symbolkunde, jener letztgroßen — im Sinne Rothackers — dogmatischen Musikauffassung beschließt, ist für den heutigen Stand dieses Wissenschaftsgebietes bezeichnend, das einst die *ars musica* begründet hatte und für welches wir heute nicht einmal mehr einen Namen haben. Wer hätte auch als Quelle herangezogen werden sollen, der die Blickpunkte nicht nur als Historiker uns vergegenwärtigt und der unseren Standort der Standorte bewältigte und von „der“ Musik so gesprochen hat, wie dieses Buch einen breiteren Leserkreis statt für eine Dogmatik („so ist es“) für Anschauungsrichtungen („dies kann es bedeuten“) interessiert?

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Giuseppe Radiciotti: Giovanni Battista Pergolesi, Leben und Werk. Deutsche erweiterte und umgearbeitete Ausgabe, hrsg. von Antoine-E. Cherbuliez. Zürich-Stuttgart 1954, Pan-Verlag, 440 S.

Das 1910 in Rom erschienene Buch „G. B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte“ ist, nach zahlreichen italienischen Auflagen, nun zum ersten Male in deutscher Sprache erschienen. Damit ist eine fühlbare Lücke geschlossen. In seinem Vorwort weist Cherbuliez auf die Bedeutung dieser Biographie hin, die „*erstmalig einen möglichst genauen und vollständigen Werkkatalog, eine zum Teil eingehende Besprechung der Opern, Instrumentalwerke und der Kirchenmusik Pergolesis und schließlich eine Darstellung des Menschen und Künstlers sowie der Verbreitung seiner Werke in Europa im 18. und 19. Jahrhundert*“ bringt. Die geniale Persönlichkeit des frühverstorbenen „Jesiners“ hat lange genug im Zwieltich gestanden. Das Urteil über seine Kompositionen war vielen Schwankungen unterworfen, was z. T. sicherlich auf die schwierige Erfassung seines Lebenswerks zurückzuführen ist. Selbst die Gesamt-Ausgabe von Don Filippo Caffarelli (1939—1942) hat noch nicht alle Unklarheiten der Überlieferung beseitigen können, da sie nicht kritisch im Sinne einer Urtextausgabe ist. Radiciotti selbst hat sein Buch einer Bearbeitung unterzogen, um neue Erkenntnisse unterzubringen, und die neue deutsche Ausgabe fügt der emphatischen

Melodie des Italieners gleichsam einen Kontrapunkt hinzu, der sie harmonisch stützt. Das Buch ist sehr verdienstlich und erfreut den Leser durch die unbekümmerte Darstellungsweise, die nicht vor Polemik zurückschreckt, wenn es darum geht, das Bild Pergolesis in vollem Glanze erstrahlen zu lassen. Man erfährt viel aus dem Leben des Frühvollendeten, dessen Einfluß auf die Tonkunst im 18. Jahrhundert jedoch noch niemals so eindeutig dargestellt worden ist. Mehrere Kapitel sind der Wirkung seiner Kunst in den verschiedenen europäischen Ländern gewidmet, und die Auszüge aus zeitgenössischen Urteilen zeigen, daß der spontanen Begeisterung oft genug eine feindliche Ablehnung zur Seite gestanden hat. R. setzt sich auch mit Vertretern der deutschen Musikwissenschaft auseinander, die Pergolesis Bedeutung seiner Meinung nach unterschätzt haben. Immerhin war Pergolesi, wengleich posthum, eine Art Revolutionär auf dem Gebiete der Oper, wie man aus dem Buffonistenstreit weiß, der die wichtigsten Geister Frankreichs auf den Plan rief. „*La serva padrona*“ ist ein Markstein in der Geschichte der Oper geworden, und in der geistlichen Musik darf sein „*Stabat mater*“ als besonders schönes Zeugnis für den empfindsamen Stil gelten. Nicht minder bedeutend war seine Kammermusik, deren Wirkungen auf die deutsche Musik Hugo Riemann mit Überzeugungskraft nachgewiesen hat.

Natürlich fehlt nicht der naheliegende Vergleich mit Mozart, der von Cherbuliez freilich auf wirklich ins Auge fallende Gemeinsamkeiten beschränkt wird. 45 Musikbeispiele ergänzen die frisch formulierten Werkbesprechungen, die auch auf Schwächen des Meisters, z. B. die Opern-Sinfonia, eingehen. Der Anhang bringt ein Nachwort des Hrsg., das in schöner Zusammenfassung die Wesenszüge der Kunst Pergolesis und ihre Wirkung bis in die Gegenwart (Strawinsky!) darlegt. Das anschließende Werkverzeichnis entspricht dem heutigen Stande der Forschung. Eine Bibliographie und Erläuterungen zum Namenverzeichnis ergänzen die umfangreiche Schrift, die ein lebendiges Bild dieser großen Musikerpersönlichkeit gibt.

Helmut Wirth, Hamburg

Alberto Ghislanzoni: Luigi Rossi (Aloysius de Rubeis), Biografia e Analisi delle Composizioni, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1954, 321 S.

Der 300. Todestag des römischen Komponisten Luigi Rossi (1597 oder 1598—1653) war wohl der Anlaß zu dieser ersten zusammenfassenden Würdigung seines Lebens und Werks. Biographisch konnte sich Gh. vor allem auf die Arbeiten von A. Cametti und — besonders für die französische Episode Rossis — von R. Rolland und H. Prunières stützen. Dem bisher bekannten Bild fügt er jedoch, dank seinen gründlichen Archivistudien, viele neue Einzelzüge hinzu. Alle erhaltenen Dokumente, die sich auf Rossi beziehen, finden sich teils im Text, teils im Anhang. Darüber hinaus gibt Gh. Handschriftenproben im Facsimile sowie reiches Bildmaterial zur Biographie. Besonders wertvoll wird das Buch durch den angefügten thematischen Katalog von Rossis Arien, Kanzonen und Kantaten, der die „*Etude bibliographique*“ Wotquennes (1909) von 226 auf 388 Stücke erweitert. Diese Differenz erklärt sich dadurch, daß erst Gh. die italienischen Bibliotheken, vor allem die Sammlungen Chigi und Barberini der Vaticana, systematisch nach Manuskripten Rossischer Musik durchforscht hat, wobei er allerdings von den Ergebnissen E. Celanis ausgehen konnte. Bei vielen anonym überlieferten Werken stützt sich Gh. auf Handschrift- und Stilkriterien. Inwieweit sich die so gewonnenen Ergebnisse in jedem Fall aufrecht erhalten lassen, entzieht sich der Beurteilung des Referenten. Immerhin erscheint z. B. ein Stück mit b-moll-Vorzeichnung (Nr. 172) für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zweifelhaft. Bedauerlicherweise sind die Anfänge der Stücke nur zum Teil mit ihrem Baß wiedergegeben. Auch auf die Kennzeichnung der originalen Termini — soweit vorhanden — hat der Autor verzichtet. Andererseits ist die Identifikation vieler Texte sehr verdienstlich.

Die Arien, Kanzonen und Kantaten des bisher mehr als Opernkomponist gewürdigten Rossi finden im Hauptteil Gh.s ihre erste lückenlose Darstellung. Während in den allgemeinen Bemerkungen über die Gattungen die Ergebnisse früherer Forscher geschickt zusammengefaßt werden, ist die Betonung der Priorität des Kantatenkomponisten Rossi gegenüber Carissimi u. a. neu. Allerdings sollte auch in diesem Zusammenhang die grundlegende Bedeutung Monteverdis nicht übersehen werden, der früher als alle in Frage kommenden römischen Komponisten die Kantate realisiert hat, wenn auch bei ihm der Terminus noch nicht

vorkommt und die Gattung sich jeder schematischen Typisierung entzieht. — Über den Opernkomponisten Rossi sind unlängst die ausführlichen Untersuchungen A. A. Aberts erschienen (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, S. 188—222). Im Gegensatz zu ihrer systematischen und verglichenen Methode bringt Gh. eine knappe und kontinuierliche Beschreibung des „*Palazzo incantato*“ und des „*Orfeo*“. Das Gesamtergebnis ist in beiden Untersuchungen gleich: Rossi erscheint als Wegbereiter der Konzertoper des späten 17. und des 18. Jahrhunderts.

Ein bislang so gut wie unbeachtetes Gebiet Rossis ist das Oratorium, auf das Gh. nachdrücklich hinweist. Er nimmt neben dem gesicherten „*Gioseppe Figlio di Giacobbe*“ noch fünf weitere anonym überlieferte Oratorien bzw. oratorische Kantaten für Rossi in Anspruch, von denen allerdings das „*Oratorio per la Settimana Santa*“ in den mitgeteilten Beispielen durch eine sonst nicht für Rossi bezeichnende gestrafft-dramatische Deklamation auffällt. Im ganzen wirkt Rossi auch nach der liebevollen Darstellung Gh.s lediglich als geschickter Eklektiker, den man auch nicht annäherungsweise im Zusammenhang mit Namen wie Mozart oder Raffael nennen sollte. Als einflußreiche Übergangsgestalt zur italienischen Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdient er historisches Interesse. Seine Bedeutung für die Oper Frankreichs liegt mehr in der Einführung der Gattung als in konkreten musikalischen oder dramatischen Anregungen. Viele Züge, aus denen Gh. einen Einfluß auf Cavalli und Cesti ableiten möchte (z. B. chromatisch absteigender Ostinato), sind nicht individuell zu verstehen, sondern Eigentum der Zeit. Gerade darin aber möchten wir die Bedeutung des Gh.schen Buches sehen: in der mit wissenschaftlicher Akribie und Sachlichkeit geschriebenen Gesamtdarstellung eines zwar nicht überragenden, aber für seine Zeit typischen Komponisten. Als solche dürfte das anschauliche Werk die sorgfältige Beachtung aller Forscher auf dem Gebiet des Seicento finden.

Wolfgang Osthoff, Frankfurt a. M.

Frederick W. Sternfeld: *Goethe and Music. A List of Parodies and Goethe's Relationship to Music. A List of References.* 1954, New York, The New Public Library, 176 S.

Der Obertitel könnte vermuten lassen, daß es sich in diesem Buche um eine Darstellung

der Musikalität Goethes handele, wie sie schon mehrfach versucht worden ist. Der Verf. hat aber recht, wenn er diese Fragen „old and steril“ (S. 22) nennt, schon deshalb, weil der Begriff des Musikalischen so vieldeutig sei. Er betont (S. 7), daß andererseits die Bedeutung der Musik als wirklicher Quelle für den Schöpfungsakt der Gedichte Goethes noch nicht die ihr zukommende Beachtung gefunden habe. Hier knüpfen die höchst bedeutsamen und ins einzelne gehenden Untersuchungen an.

St. zeigt die Wichtigkeit und Reichweite des Begriffs der Parodie in ihren mannigfaltigsten Formen für das Schaffen Goethes. Einige dahin zielende Bemerkungen Goethes dienen als Ausgang. Damit werden dann die musikalischen Wurzeln seiner Lyrik klargelegt. Es zeigt sich deutlich, wie für Goethe das Lied, Melodie wie Text, auch das fremde Lied, als Grundlage diente; wie er zu älteren Texten und Weisen neue Worte improvisierte und aufschrieb. „Goethes Werk entsprang der Musik und verlangt die Musik als Vervollständigung“ (S. 22), ist St.s Ergebnis.

Während der Verf. das im Einleitungskapitel an einigen besonderen Fällen („Schäfers Klagelied“, „Was gehst du schöne Nachbarin“ nach Mozart, „Du prophetscher Vogel, du“ nach dem alten englischen Sommer-Kanon u. a. m.) entwickelt, bringt der zweite Abschnitt ein Verzeichnis aller der Texte, für die St. die Grundlagen der Parodie nachweisen kann oder mit guten Gründen wenigstens vermutet. Er unterscheidet Parodien nach Volksliedern, nach geistlichen Liedern, nach andern musikalischen Grundlagen und rhythmische Parodien und gibt in den Abschnitten „Britische Parodien“, „Balladen“, „Geistliche Parodien“, „Vermischte Parodien“ 238 Gedichte mit ihren Quellen und genauesten Nachweisen. Der zweite dieser Abschnitte, die „Balladen“, enthält mit etwa 160 Texten den größten Teil des Materials. Es handelt sich dabei nicht um die „Ballade“ unseres Sprachgebrauchs, sondern um die viel weitere Gattung Ballade im englischen Sinne mit bestimmtem „rhythmischen und melodischen Rahmen, Einfachheit und Biagsamkeit, die zur Improvisation und augenblicklichen Schöpfung Goethe von der Jugend bis zum Alter anregte“ (S. 39). St. betont und belegt dabei, wie wichtig bei Goethe auch Versmaß, Verszahl und Reimstellung für den Inhalt waren. In dieser Gruppe kann er die Modelle nur bei einer

kleinen Anzahl nachweisen, vermutet sie aber auch für weitere. Hier wäre also noch eine Fülle von Arbeit zu leisten. Die bis ins kleinste gehenden Angaben zu den bekanntesten Parodien, wobei naturgemäß Gedichte wie das „Heidenröslein“, „Erlkönig“ usw. nicht fehlen, bringen ungemein viel Material, auf das hier nur verwiesen werden kann.

Sehr dankbar muß man auch dem Verf. für den dritten Teil des Buches sein: eine Zusammenstellung der wichtigsten Bücher und Aufsätze über Goethes Verhältnis zur Musik, Besprechung von Kompositionen seiner Werke usw. Dieser Bibliographie geht eine kurze Besprechung der bisher wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiete voraus, der Arbeiten von M. Friedländer, Bode, H. Abert und H. John. Hier seien als Ergänzung zwei Abhandlungen genannt, die dem Verf. wahrscheinlich infolge der sehr versteckten Abdruckstelle entgangen sind: E. Bücken, „Die Grundlagen der Goetheschen Tonlehre“ (Technische Mitteilungen für Malerei, XXXII. Jahrgang, Nr. 16 u. 17 München, 1. 3. 1916). J. Müller-Blattau, „Goethe und das deutsche Volkslied im Elsaß“ (Zeitschrift „Das Reich“, 18. 1. 1942).

Das Buch St.s gehört zum Wesentlichsten, was bislang über Goethes Verhältnis zur Musik geschrieben wurde, gerade weil es sich mit Goethes Werken selbst befaßt und ihre mannigfaltigen musikalischen Grundlagen nachweist. Es entsteht im großen wie im einzelnen ein plastisches Bild der ästhetischen und praktischen Stellung des Dichters zur Musik. Wenn es im Eingangssvers zum „Hochzeitslied“ heißt: „Wir singen und sagen“, so war das nicht eine poetische Metapher, sondern entsprach auch der Schöpfungsgrundlage zahlreicher Gedichte. Daß gemäß diesen engen Beziehungen zum eigentlichen Lied Goethe den Kompositionen seiner Gedichte durch Beethoven und Schubert ferner stehen mußte, wird damit deutlich. Das hat nichts mit seiner „Musikalität“ zu tun. Der Beweis dafür ist in den eingehenden Untersuchungen dieses Buches fest untermauert. Paul Mies, Köln

Willy Hess: Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen. Atlantis-Verlag, Zürich 1953. 254 S.

Durch diese Veröffentlichung wird die Beethoven-Literatur um einen wertvollen Beitrag bereichert. Mit äußerster Gewissenhaftigkeit stellt der Verf. hier Nummer für Nummer

der drei *Fidelio*- Fassungen nebeneinander in der Absicht, „den *dichterisch-musikalischen Aufbau* sowohl der einzelnen Nummern, der Akte, als auch des *Werkganzen bis in alle feinsten Einzelheiten zu untersuchen und nachzuweisen, inwiefern dieser künstlerische Organismus durch die zweimalige Umarbeitung beeinflusst wurde, sei es nun im positiven oder negativen Sinn*“. Dabei gelangt er zu dem Schluß, daß die „*Urleonore*“ der letzten Fassung als Kunstwerk zweifellos ebenbürtig ist — ihm selbst ist sie, wie er offen zugibt, sogar in vielen Teilen die liebste, während die Fassung von 1806 den anderen gegenüber als quasi-Notlösung in den Hintergrund tritt. Er schließt mit dem begrüßenswerten Wunsch, man möge doch der „*Leonore*“ von 1805 auf unseren Bühnen einen gleichberechtigten Platz neben dem „*Fidelio*“ von 1814 einräumen. Eine Verquickung beider Fassungen, wie sie gelegentlich vorgeschlagen worden ist, lehnt er mit Recht strikt ab, denn jede von ihnen bildet eine künstlerische Einheit: in der *Urleonore* war es Beethoven um musikalisch frei geformte und ausgewogene, von einem mächtigen Atem durchwehte Sätze zu tun, im *Fidelio* war es „das *Problem der Kleinform, das... in vielen Fällen den Ausschlag gab*“. „*In vielen Fällen*“ ist gewiß richtig, aber nicht in der Mehrzahl der Fälle. Innerhalb der Einzelanalysen begründet der Verf. Kürzungen häufig sehr treffend mit dramatischen Erwägungen, und nicht mit Unrecht weist er dabei vielfach (z. B. im Falle der *Marzellinen-Arie*) auf die Diskrepanz zwischen der ursprünglichen, weiträumigen musikalischen Konzeption und ihren aus einem anderen Geist erwachsenen Änderungen hin. Dieser andere, dramatische Geist sollte m. E. auch bei der vergleichenden Betrachtung der Opern im ganzen vor allem berücksichtigt werden; formale Fragen, so wichtig sie an sich sind, scheinen mir demgegenüber von mehr sekundärer Bedeutung. So ist es auffallend, daß sich unter den 1814 (bzw. schon 1806) gekürzten Stücken sämtliche Gesänge der Sekundarier (A-dur-Duett *Marzelline/Jaquino*, c-moll-Arie *Marzellines*, B-dur-Arie *Roccos*, A-dur-Duett *Rocco/Pizarro*) befinden, hingegen nicht das Kanon-Quartett, die *Pizarro-Arie*, die große Szene des *Florestan* und das D-dur-Quartett im Kerker, also lauter Gesänge, an denen die Handlungsträger entscheidenden Anteil haben; bei dem einschneidend gekürzten G-dur-Duett *Leonore/Florestan*

weist der Verf. selbst sehr richtig darauf hin, daß sich die Bedeutung dieses Stücks im Rahmen des zweiten Akts von 1814 durch die gänzliche Umgestaltung des Finales grundlegend gewandelt habe und daher die Änderung dramatisch motiviert, ja, notwendig scheine. Bei den Kürzungen der übrigen 6 Stücke (der beiden Terzette, der *Leonoren-Arie*, des Melodrams und Duetts im Kerker und der beiden Finales) spielt zweifellos das Bedürfnis des späteren Beethoven nach „*Verschränken und Ineinanderfügen der Formen*“ eine große Rolle; wie weit diese Absicht im einzelnen, über dramatische Erwägungen hinweg, den Ausschlag gegeben hat, bleibe dahingestellt. Aufs Ganze gesehen, scheint mir Beethovens Bestreben aber eindeutig darauf gerichtet gewesen zu sein, in der letzten Fassung noch mehr als in der *Urleonore*, alles Licht auf die eigentlichen Träger der Handlung und auf die ihr zugrundeliegende Idee fallen zu lassen; darum sind alle Gesänge der Sekundarier gekürzt, viele der Hauptpersonen dagegen im alten Umfang belassen oder sogar verlängert, darum sind aus dem zweiten Finale die Sekundarierrollen fast ganz gestrichen (selbst *Pizarros* Geschick verliert hier jede Bedeutung), darum auch fehlen im *Fidelio* von 1814 (auf Beethovens Veranlassung!) das Terzett *Marzelline/Jaquino/Rocco* „*Ein Mann ist bald genommen*“ mit dem vorangehenden langen Dialog sowie die Szene *Marzelline/Leonore* mit dem Duett „*Um in der Ehe froh zu leben*“; auch die *Goldarie Roccos* sollte ja ursprünglich wegfallen.

Der Verf. setzt das Paar *Marzelline/Jaquino* in Parallele zu *Leonore/Florestan*. Das ist m. E. verfehlt, gleichgültig, ob man die Oper unter rein historischem Aspekt als *opéra-comique* oder nur als Ausdruck Beethovens Geistes betrachtet. In der *opéra-comique* bilden *Marzelline* und *Jaquino* den Typ des niederen Liebespaars, das keine andere Aufgabe hat, als die Handlung zu beleben und Möglichkeiten für die in dieser Gattung so wesentlichen Ensembles zu bieten. Die tiefere Bedeutung dieses Paares im Sinne von *Papageno* und *Papagena* in der „*Zauberflöte*“, auf die der Verf. gelegentlich (S. 131) hinweist, ist in jener Oper ausschließlich das Werk Mozarts; sie liegt nicht in der Gattung, weder in der *opéra-comique* noch im deutschen Singspiel, begründet und ist gänzlich unbeethovenisch. Beethoven war es bei der Wahl dieser „*Rettersoper*“ von

vornherein um nichts anderes als um die Idee zu tun. In der ersten Fassung aber hat er, Sonnleithner-Bouilly folgend, um sie herum noch eine richtige opéra-comique geschrieben, während er in der letzten die unerwünschten Gattungsrequisiten so weit wie möglich in den Hintergrund drängte. Diese neue, persönlichere Einstellung Beethovens zum Text scheint mir den Schlüssel zum Verständnis aller Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, die der Verf. so gewissenhaft zusammengetragen und gedeutet hat, im Großen wie im Einzelnen zu liefern. Die Analysen der einzelnen Nummern sind äußerst gründlich durchgeführt. Das bleibt anzuerkennen, auch wenn man sich ihnen nicht immer anschließen kann. Das F-dur-Terzett „*Gut, Söhndchen, gut*“ z. B. ist meiner Meinung nach sowohl textlich als auch musikalisch nicht zwei-, sondern eindeutig dreiteilig (1. Teil bis Takt 71 bzw. 73, 2. Teil, nach 3 Überleitungstakten mit Roccas Worten „*Der Gouverneur*“ beginnend, bis Takt 119, 3. Teil: „*Nur auf der Hut*“, bis zum Schluß; Taktzählung hier nach der letzten Fassung): in jedem Teil setzen die Stimmen in der Folge Rocco-Leonore-Marzelline ein und verdichten sich zum Teilschluß hin zur Dreistimmigkeit, jeder Teil beginnt mit drei auftaktigen Achteln, der erste führt von der Tonika zur Dominante, der stark modulierende Mittelteil gleitet subdominantisch abwärts, schließt aber wieder dominantisch, und der letzte befestigt erneut die Tonika. Alle diese Dinge sieht man nicht nur, sondern man hört sie vor allem, und dieses Kriterium dürfte das einzige sein, das für die Analyse, welcher „Methode“ sie sich auch immer bedienen möge, ausschlaggebend sein muß. Im A-dur-Duett „*Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile*“ liegt m. E. ebenfalls die Dreiteiligkeit klar zutage (1. Teil: Takt 1 bis 81, 2. Teil: Takt 85—135, 3. Teil: Takt 135 bis zum Schluß); dabei spielt der 3. Teil textlich wie musikalisch die Rolle einer zusammenfassenden und krönenden Coda. Wieder sind die drei Teile parallel gebildet: nach alter Ensemble-Manier dialogisieren die Stimmen an jedem Teilanfang miteinander, um sich zum Ende hin zu vereinen. Die Gliederung ABB'A' des Verf. ist hier auch insofern abzulehnen, als A und A' zwar musikalische Entsprechungen bezeichnen, B und B' sich aber nur auf begriffliche Entsprechungen beziehen, wozu die musikalischen fehlen. Das ist irreführend und dient nur dazu, einen vollkommen klaren musika-

lischen Sachverhalt unnötig zu komplizieren. So wären im einzelnen noch manche Einwände zu erheben, die jedoch dem Wert der Analysen grundsätzlich keinen Abbruch tun. Wirklich störend wirkt nur die „*Barpsychose*“ (vgl. H. Engel in Die Musikforschung VIII, S. 103) des Verf., die er mit so manchen Analytikern aus der Schule von Alfred Lorenz teilt. Weiterzügiger als dieser, bezeichnet er schließlich jedes dreiteilige Gebilde als Barform, sofern die beiden ersten Teile nur die geringste Ähnlichkeit miteinander haben. Eine nur rhythmische Übereinstimmung liegt z. B. im A-dur-Duett Marzelline/Jaquino, Takt 34—37, vor; an dieser Stelle bezeichnet der Verf. sogar die anschließenden Überleitungstakte des Orchesters als Abgesang, nur um die Barform hier auch für die Fassung von 1814 zu retten — eine Deutung, die dem Wesen des Abgesangs als Rundung und Abschluß grundsätzlich widerspricht. Im D-dur-Quartett des letzten Akts wird sogar die dreimalige, aufwärtsgesteigerte Wiederholung des Pizarro-„*Leitmotiv*“ im Orchester (Takt 53—59 der letzten Fassung) als Bar bezeichnet, also der Gegensatz zwischen den Stellen einerseits und dem Abgesang andererseits, der das Wesen der Form bestimmt, außer acht gelassen. Am befremdlichsten aber wirkt das Aufklotzieren der Barform auf den Anfang von Florestans Rezitativ in seiner Soloszene, wo der Verf. sich lediglich auf Ähnlichkeit bzw. Verschiedenheit der Besetzung (in den beiden angeblichen Stellen Singstimme und Orchester nacheinander, im sogenannten Abgesang beide vereint) stützt. Auch für das Melodram zieht er eine entsprechende Formbildung, dieses Mal nur auf das Tempo gestützt, in Betracht, lehnt sie dann aber selbst ab, da sie dem Hörer nicht bewußt werde — ein Einwand, der sich genau ebenso gegen die oben genannten und andere Fälle erheben läßt.

Die beiden zuletzt angeführten Beispiele reizen aber nicht nur wegen der Vernebelung eines klaren und eindeutigen Formprinzips zum Widerspruch, sondern auch noch wegen der Anwendung dieses Prinzips auf dramatische Bestandteile, die ihrem Wesen nach formal völlig frei sind, und das führt zu Bedenken, die vor allem gegen die zusammenfassenden Kapitel zu erheben sind. Der Verf. ist ein ausgezeichnete *Fidelio*-Spezialist (man vergleiche nur die reichhaltigen Verzeichnisse im Anhang) und ein scharfsinniger Analytiker. Sobald er aber, über

diese seine Materie hinausgehend, den *Fidelio* in die Operngeschichte einordnen will, bemerkt man mit Staunen, daß er diese ausschließlich unter dem Gesichtswinkel des Wagnerischen Musikdramas betrachtet. Das ergibt sich schon aus Äußerungen wie z. B.: „Richard Wagner könnte sich also mit Recht auf Beethoven berufen, um sein eigenes künstlerisches Prinzip zu verteidigen. Er führt lediglich durch das ganze Drama durch, was sich bei Beethoven nur sporadisch findet“ (S. 67) — „Eine tonpsychologische Wendung [im letzten Finale], die ebensogut von Wagner sein könnte“ (S. 89) — „Im Sinne jener schönen künstlerischen Steigerungslinie, wie wir sie auch in den Größenverhältnissen der drei Akte vieler Wagnerischer Bühnenwerke finden, ist der Mittelsatz [im Terzett Nr. 15 der Urfassung] am kleinsten, der Schlußsatz aber am längsten“ (S. 114) — „Was sich bei Richard Wagners Tondramen über ein abendfüllendes Werk, ja über die vier Abende seines ‚Ring des Nibelungen‘ erstreckt als Schöpfungsfertigkeit einer künstlerischen Riesenfaust: Großform auf Grund aller nur irgendwie in Betracht fallenden formbildenden Faktoren — das ist hier bereits im Finale erreicht“ (S. 145). Das Ideal des Verf. und sein Maßstab ist eben diese „Schöpfungsfertigkeit“ Wagners. Sie ist bei Beethoven im ganzen noch nicht verwirklicht: „Großformen, die über das Finale hinausschwingen, haben nicht mehr jene Kraft und Ausgeprägtheit, welche notwendig sind, um den Hörer in ihren Bann zu schlagen“ (S. 146). Daraus schließt der Verf.: „Es ist also in der Nummernoper das dichterische Geschehen als solches, welches den Ausschlag gibt.“ (Unter Nummernoper versteht er den Begriff im weitesten Sinn: alle musikalischen Bühnenwerke, die aus einer Aneinanderreihung geschlossener Formen bestehen, gleichgültig, ob diese durch Rezitative oder durch gesprochenen Dialog voneinander getrennt sind.) Diese Feststellung des Verf. ist eine Binsenweisheit. In jedem gesprochenen oder gesungenen Drama zieht, sofern es diesen Namen wirklich verdient, das „dichterisch-dramatische Geschehen . . . uns als solches in seinen Bann“; ob daneben noch bestimmte musikalisch-formale Beziehungen zwischen den Teilen hergestellt werden oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Lediglich in der „klassischen Nummernoper“, worunter man nicht, wie der Verf., Opern vom Schlage und aus der Zeit des *Fidelio*, sondern die opera seria des 18. Jahrhunderts

versteht, trat das Drama völlig hinter der Musik zurück; nur bei einer solchen Auffassung konnten die unendlich vielen verschiedenen Kompositionen der metastasianischen Texte zustandekommen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Nummernoper aber bereits heftig in der Auflösung begriffen; auch der *Fidelio* enthält (in den beiden Finales und im Quartett aus dem letzten Akt) Teile, die nur noch äußerlich als Nummern bezeichnet werden, in Wahrheit aber dramatische Szenen sind. Der Verf. weist nun wohl auf die Freiheit dieser Bildungen hin (vgl. seine oben zitierte Bemerkung über das Finale). Durch den allein auf Wagner gerichteten Blick behindert, vermag er aber in diesen fortschrittlichen und auf das durchkomponierte Musikdrama hienzielenden Szenen dann grundsätzlich doch nichts anderes zu sehen als nur wieder eine Rückwendung zur „Nummernoper“ — ein hoffnungsloser *circulus vitiosus*!

Arg an den Haaren herbeigezogen wirken die Versuche des Verf., für den *Fidelio* als Gesamtwerk, in Ermangelung musikalischer, wenigstens dichterische Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen. Man kann, um nur wenige, auf die erste Fassung bezügliche Beispiele anzuführen, unmöglich dramatisch so heterogene Stücke zueinander in Parallele setzen wie innerhalb des ersten Aktes Marzellins Arie zum Kanonquartett, weil sie beide „Ausdruck echten, tiefen Gefühls“ seien, oder über die Akte hinweg Marzellins Arie („reine, unschuldige Liebe“) zum Schluß der Oper („Leonorens Liebe als höchste Kraft“) und Roccas Goldarie („Vertrauen auf das Gold“) zu Florestans Arie („Vertrauen auf Gott“). „Im Auslegen seid frisch und munter, Legt ihr's nicht aus, so legt was unter“, möchte man hier mit Goethe sagen. Und dabei muß der Verf. am Ende selbst zugeben, daß diese formalen Züge „viel zu schwach ausgeprägt“ seien, „um eine wirklich stark empfundene [wohl besser: stark zu empfindende] künstlerische Wirkung zu erzielen“. Daß er überhaupt auf den Gedanken kommt, sie aus dem *Fidelio* heraus- (oder eher in ihn hinein-)zulesen, hängt wiederum mit dem verhängnisvollen Anlegen falscher Maßstäbe, auch an den Text, zusammen. Die Wagnerschen Dichtungen sind Kunstwerke von literarischem Wert; in ihnen ist in der Tat der dramatische Ablauf des Textes „in die Schönheit eines formalen Flusses gebettet“. Ein Singspieltext der Zeit um 1800 ist dagegen nichts anderes als

poesia per musica und will nichts anderes sein. Er kann diese Funktion besser oder schlechter erfüllen, d. h. er kann den Forderungen nach einer abwechslungsreichen Handlung, nach einem fließenden Dialog und gesanglichen Arien und Ensembles und nach einer angemessenen Verteilung dieser Stücke geschickter oder ungeschickter nachkommen, er bewegt sich aber stets im Rahmen der gattungsbestimmten Schablone. Man darf nicht vergessen, daß die Gattung in jener Zeit noch schöpferisch war. Selbst Beethoven hat sich ihr, in der ersten Fassung stärker als in der letzten, gebeugt — wieviel mehr die weit kleineren Geister seiner Textdichter und -bearbeiter. Der romantische Begriff des literarisch wertvollen Operntextes war ihnen genau so fremd wie die vom Verf. vermutete „*geniale Intuition*“, mit der sie die teils fragwürdigen, teils primitiven „Gesetzmäßigkeiten“ zustandegebracht haben sollen.

Mit derselben Gründlichkeit, mit der er die einzelnen Nummern der drei Fassungen analysiert und vergleicht, stellt der Verf. in einem besonderen Abschnitt noch zahlreiche, einzeln überlieferte „*Frühfassungen und Varianten*“ zusammen, darunter das Terzett aus „*Vestas Feuer*“ als Urfassung des G-dur-Duetts und der F-dur-Satz aus der „*Kantate auf den Tod Josephs II.*“, der dem F-dur-Satz aus dem zweiten Finale zugrundeliegt. Hier wie auch bei der Analyse der Oper selbst vermißt man nur schmerzlich einige Notenbeispiele, die die Analysen auch für die Leser, die die unbekanntesten Fassungen nicht zur Hand haben, nutzbar machen würden. — Von höchstem philologischem Wert sind sodann die im Anhang zusammengestellten Verzeichnisse von Handschriften und Druckausgaben der verschiedenen Fassungen sowie von *Fidelio*-Literatur und der vergleichende Abdruck der Textbücher von 1805 und 1806. Auf S. 181/182 stellt der Verf. eine Reihe von Themen für Einzeluntersuchungen zusammen, die seiner Meinung nach zur Erforschung des großen Themas „*Fidelio*“ noch geschrieben werden müßten (Geschichte des *Fidelio*, Verzeichnis der Handschriften und der Ausgaben, Beethovens Selbstzeugnisse, *Fidelio*-Bibliographie und -Ikonographie). Man kann nur wünschen, daß er seine gründlichen Spezialkenntnisse, seinen Scharfsinn und nicht zuletzt seine echte Begeisterung für die Sache weiterhin in den Dienst der *Fidelio*-Forschung stellen möge. Anna Amalia Albert, Kiel

Franz Schubert: Briefe und Schriften. 4., vermehrte u. erläuterte Ausg. Mit den Briefen an Schubert u. 18 Bildern hrsg. v. Otto Erich Deutsch. Wien, Hollinek (1954). XXIII, 229 S.

Um den Standort dieser neuen Ausgabe von Schuberts Briefen und Schriften zu bestimmen, ist ein Rückblick geboten. 1914 hatte O. E. Deutsch die von ihm gesammelten Dokumente zu Schuberts Leben veröffentlicht, 1919 brachte er von diesem in der Geschichte der Schubertliteratur epochemachenden Werk eine Art Taschenausgabe heraus, auf die Briefe und sonstigen Schriften beschränkt und, wie das Grundwerk, ohne Kommentar und Register. So war auch die 2. Auflage von 1922 beschaffen, während die englische Ausgabe von 1928 den Bestand der Briefe um vier neu gefundene vermehren konnte. Dann erschien 1946 in London unter dem Titel „*Schubert, a Documentary Biography*“, 1947 als „*The Schubert Reader*“ in New York, jene Bearbeitung des Dokumentenbandes von 1914 in englischer Sprache, die Deutsch dessen vorläufig endgültige Fassung nennt, textlich vermehrt, zeitlich über das Todesjahr hinaus bis 1839 erweitert und nun auch reichlich mit Kommentar und Registern versehen. Daß die hier anzuzeigende 4. Auflage der Taschenausgabe sich nicht einfach an deren erste anschließt, sondern in weitestem Umfang die Ergebnisse der letzten englischen Fassung des Dokumentenbandes mitverwertet, verleiht ihr ihren besonderen Wert. Man kann also an der Abfolge der verschiedenen Auflagen und Ausgaben eine fortschreitende Weiterentwicklung des dargebotenen Materials und der Darstellungsmethode ablesen. Die Kommentierung hat sich bewährt, hat sich aber in der neuen Auflage der Taschenausgabe dem deutschen Leserkreis angepaßt, der vieles entbehren kann, was dem englischen noch gesagt werden mußte. Damit war Raum gewonnen für die in den englischen Ausgaben noch fehlenden Angaben über die Besitzer der Handschriften und ihre jeweils erste Veröffentlichung, also auch dies ein Fortschritt. Wie vom Hrsg. nicht anders zu erwarten, wurden dann auch die originalen Texte nochmals revidiert. Es gibt da und dort in den Texten *Austriacismen*, die in den englischen Ausgaben original offenbar nicht unterzubringen waren, so daß man dort etwa im Brief des Bruder Ignaz vom 12. Oktober 1818 „*chicken, fritters*“ für „*Hendel, Stru-*

del“ lesen muß, oder in F. Walchers Brief vom 25. Januar 1827 das Kaffeehaus „zur lustigen Plunzen“ (Blutwurst) als „coffee-house of the ‚Merry Black-Pudding‘“ wiederfindet. Diese Wendungen sind also den Texten jetzt wiedergewonnen.

Der neue Kommentar verwertet übrigens nicht nur den vorangehenden englischen, sondern bereichert ihn um manche neuen Erkenntnisse, so um die Entschlüsselung des lateinischen Zitats im Stammbuchblatt für A. Hüttenbrenner vom 16. Dezember 1817 oder um den Hinweis M. J. E. Browns (Monthly Musical Record, Februar 1953) auf Wackenroders möglichen Einfluß mit seinen „Herzenergießungen“ auf Schuberts Traum-erzählung vom 3. Juli 1822.

Dankenswerterweise berichtet das Vorwort über den ursprünglichen Plan des großen Dokumentenwerks, der nach Erscheinen der Bände II, 1 und III, 1914 und 1913, bald nach dem ersten Weltkrieg aufgegeben werden mußte. Wiederholt begegnet man in Lexika und anderwärts bis in die letzte Zeit hinein Notizen, die nicht erkennen lassen, daß jener Plan, bei dem L. Scheibler, G. Kinsky und W. Kahl als Mitarbeiter vorgesehen waren, nicht durchgeführt werden konnte.

Das Erscheinen einer anderen Ausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Schuberts von der Hand H. Werlés (zuerst 1948, die 3. Auflage von 1952 wurde in dieser Zeitschrift VII, 1954, S. 97 besprochen) gab Deutsch Veranlassung, sich von ihr, insbesondere von ihrem Kommentar, unmißverständlich abzusetzen. Werlé kann für ihn nur „der ungebetene Stellvertreter des originalen Herausgebers“ sein (S. VIII). Von letzterem aber ist, wie man jetzt erfährt, bald in deutscher und englischer Ausgabe auch die Veröffentlichung jener gesammelten Erinnerungen an Schubert zu erwarten, die einst für den Band II, 2 des großen Dokumentenwerks vorgesehen waren.

Zuletzt noch ein bescheidener Vorschlag für eine etwaige 5. Auflage der Taschenausgabe: Sollte nicht, wie in der ersten, zum Zwecke bequemer Zitierens ein Durchnummerieren der einzelnen Stücke möglich sein?

Willi Kahl, Köln

Hanns Dennerlein: Der unbekannt Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig 1951, VEB. Breitkopf & Härtel, 328 S. und 6 Tafeln.

Daß sich unter dem Haupttitel des Buches

eine Darstellung der Klavierwerke Mozarts verbirgt, mag zunächst befremdlich scheinen, denn es ist doch gerade diese Musik, die anscheinend zum Allgemeinbesitz aller Musiker und sonstiger klavierspielender Menschen gehört. Folgt man jedoch den sehr eingehenden Darlegungen, so merkt man, daß eben noch vieles an Erkenntnissen über „Bauformen und Werkgesetzlichkeit“ zu erfahren ist. Von jeher ist das Klavier das Instrument der intimen Aussage gewesen, sei es, daß der Komponist ihm seine geheimsten Gedanken anvertraute, sei es, daß er das Klavier als Vorbereitungs- und Durchgangsstadium für größer angelegte Werke betrachtete. Nun war Mozart selbst bekanntlich ein hervorragender Pianist, der es wagen konnte, mit den gefeierten Virtuosen seiner Zeit, z. B. Clementi, in harten und erfolgreichen Wettstreit zu treten. Die neuere Mozart-Forschung, auf die sich auch das vorliegende Buch trotz mannigfachen Abweichungen im wesentlichen stützt, hat erfreulicherweise zum Ausdruck gebracht, daß Mozarts Klaviermusik nicht nur eine Gesellschaftskunst war, sondern auch eine sehr persönlich gefärbte Note hatte. Eine Verkennung dieser Klavierkunst ist, wie der Verf. richtig bemerkt, vornehmlich auf „den unbefriedigenden Stand der Verlegerausgaben“ zurückzuführen. Er gibt drastische Beispiele von Verbalhornungen in zahlreichen (zweifelloso gut gemeinten) Editionen früherer Jahre. Erst in jüngster Zeit sind Neuausgaben (etwa Breitkopf oder Henle) erschienen, die sich eng an Autograph oder Erstdruck halten — wobei die zweite Form durchaus nicht immer stichhaltig zu sein braucht —, und die neue, im Erscheinen begriffene Gesamt-Ausgabe im Bärenreiter-Verlag dürfte wohl den neuesten Stand der Forschung repräsentieren. Mit Entschiedenheit wendet sich D. gegen die Meinung, daß die Klavierwerke Mozarts nur Gelegenheitsarbeiten und „vom Biographischen her unzugänglich“ seien. Diese Erkenntnis ist zwar nicht unbedingt neu, sie wird aber durch viele Zeugnisse belegt. Im Anschluß an Wyzewa-St. Foix weist D. auch die enge Verbindung schon mit den frühen Klavier-sonaten von Haydn nach. Auch die Unterweisung durch Leopold Mozart wird gebührend unterstrichen, nicht minder der Unterricht bei Padre Martini, der ihm die Welt der Alten erschloß. Das Kapitel „Mozart und die Fuge“ wird ausführlich behandelt. Zweifelloso liegt hier eines der Kernprobleme

in seinem Schaffen, wenngleich nicht übersehen werden darf, daß auch Haydn, allerdings nicht in der Klaviersmusik, sich mit Glück und Fleiß in diese Tonwelt versenkt hat. Daß Wien, speziell durch die Persönlichkeit Wagenseils, damals als ein Refugium der Kunst Bachs anzusehen war, ist durch die jüngere Forschung mehrfach bestätigt worden. Außerdem hat die barocke Polyphonie gerade in Österreich eine längere Lebensdauer gehabt als im Norden. D. hat mit großer Sorgfalt den Gegensatz zwischen Gesellschaftskunst und persönlicher Aussage in Mozarts Schaffen aufgezeigt. Nicht nur die Sonaten, sondern auch die Variationen und Phantasien und kleineren Stücke werden betrachtet. Daß Phantasie und Fuge C-dur (KV. 394) eigentlich „*Praeludium und Fuge*“ und die Ouvertüre im Stile Händels (KV. 399) richtiger „*Partita*“ heißen sollten, wird glaubwürdig nachgewiesen. (Das *Rondo alla turca* der Sonate A-dur [KV. 331] ist — laut Köchel-Verzeichnis und Urtext-Ausgabe im Henle-Verlag — allerdings nicht als „*Marcia*“ bezeichnet, und die berühmten Variationen [KV 265] heißen „*Ah, vous dirai-je, Maman*“.) Bei den vielfältigen Rückbeziehungen in Mozarts Klaviersmusik wäre es vielleicht angebracht gewesen, bei dem Adagio f-moll der Sonate F-dur (KV. 280) auf den allerdings in fis-moll stehenden, in der Grundstimmung aber so eng verwandten Mittelsatz des A-dur-Konzerts (KV. 488) zu verweisen. Viele Tabellen und Aufstellungen ergänzen den Text. Das mehrfach erscheinende Wort Mozarts, daß die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden sollen, ist ein wertvoller Schlüssel für die Wiedergabe der Werke. Auf der anderen Seite natürlich kann gerade ein solcher Ausspruch die heute vielfach übliche Tendenz unterstützen, Mozarts Klaviersmusik allzu kühl und sachlich, als eine Art Nähmaschinenmusik, anzufassen. Auch Mozarts Meinung über die Tempi und den Vortrag im allgemeinen sollte den Pianisten immer wieder vorgehalten werden. Ein typischer Fall ist das Tempo des 1. Satzes der Sonate a-moll (KV 310), das stets überhitzt wird. Mit vollem Bewußtsein hat Mozart der Tempobezeichnung das Wort „*Maestoso*“ beigefügt. Heute hört man diesen Satz meist als muntere Toccatto. Auch die „*Allegretto*“ überschriebenen Finalsätze der Sonaten C-dur (KV. 330) und D-dur (KV. 576) werden durchweg zu eilig gespielt. — Als Ganzes gesehen, ist das Buch

von D. ein wertvoller und notwendiger Versuch, dem reichen Klavierschaffen Mozarts die gebührende Hochachtung widerfahren zu lassen, und gerade die junge Generation sollte sich dieses aus ehrlicher Begeisterung und großer Sachkenntnis geschriebene Bekenntnis zu eigen machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Georg Schünemann: *Geschichte der Klaviersmusik*. 2. Aufl., bearbeitet u. erweitert v. Herbert Gerigk. Mit 20 Bildtaf. Münchberg, Hahnefeld 1953. 140 S. Schünemanns „*Geschichte der Klaviersmusik*“ gehört zu den Werken, deren Erscheinen in den Kriegsjahren (1940) nicht die verdiente Beachtung finden konnte. Dazu dürfte ihr aber die neue Auflage verhelfen, die alle Vorzüge des vorwiegend als Leitfaden für Studierende jeder Art gedachten Büchleins in helles Licht rückt: Souveräne Beherrschung des reichen Stoffes, ansprechende, bei aller Konzentration das Wesentliche hervorhebende und jeweils in kurzen, thesenartigen Zusammenfassungen (S. 36, 120 u. ö.) wiederholende Darstellung. Es kennzeichnet den Wert dieser „Kurzgeschichte“ der Klaviersmusik vor manchen ähnlichen, daß sie sich mit sichtlicher Liebe auch der vielen Kleinmeister der Gattung annimmt, daß Komponisten wie u. a. J. A. Steffan oder J. W. Tomaschek und J. H. Wörzischek wenigstens kurz charakterisiert und selbst Namen wie K. Tr. Zeuner oder J. H. Clasing nicht vergessen werden (letzterer im Namenverzeichnis übersehen), wenn auch nur in Form einer trockenen Registrierung. Wenn man so will, kann man Sch.s Darstellung gerade in dieser Hinsicht als eine Ergänzung zu einem Werk wie W. Georgiis „*Klaviersmusik*“ bezeichnen, das sich ja mit Absicht an das hält, was „noch jetzt lebendig zu wirken vermag“. Unter dem Druck des beschränkten Raumes fallen die Charakteristiken freilich mitunter etwas einseitig aus. Wenn man Clementis Musik schlechthin Originalität abspricht (S. 93), wird man einer Schöpfung wie seinen Sonaten op. 50 nicht gerecht.

Zur neuen Auflage wäre festzustellen, daß der Bearbeiter die Darstellung bis an die Neuzeit heran nahezu unangetastet gelassen und nur da einige Eingriffe vorgenommen hat, wo sie nicht zu umgehen waren, so mit der Ehrenrettung für Moscheles (S. 100), vor allem aber für Mendelssohn (S. 110),

wobei man aber auch gern ein Wort über St. Heller gelesen hätte. Einzig das Schlußkapitel „Ausland und Neuzeit“ erscheint jetzt etwas bereichert, wenn auch in sehr beschränktem Umfang.

Konnte auch Sch. für die 1. Auflage in Anspruch nehmen, „daß hinter den kurzen Formulierungen ein weitreichendes Quellenstudium steckt“ (Einleitung), so blieb dem Bearbeiter doch noch manches zu überprüfen und zu überarbeiten. Hier ist ihm dann einiges entgangen. E. Haraszi hat in der Festschrift für L. de la Laurencie („*Mélanges de musicologie*“, 1933) für das 1. Buch von Dirutas „*Il Transilvano*“ schon eine Ausgabe von 1593 nachgewiesen (zu S. 18). Buxtehudes Klavierwerke dürften nach der Veröffentlichung von E. Bangert (1942) weder nach Umfang noch Gehalt als „wenige Nebenwerke“ bezeichnet werden (zu S. 35). J. B. Cramers berühmte 84 Etüden sind nicht erst in seiner Klavierschule, sondern schon 1804 und 1810 erschienen (S. 94). R. Strauß hat sich nicht nur mit der Burleske dem Klavier gewidmet (S. 133). Hinzu kommen die frühen Werke op. 3, 5 und 9 sowie aus späterer Zeit das für den einarmigen Pianisten Wittgenstein geschriebene Konzert mit dem Titel „*Parergon*“. Auch wären für Pfitzner außer seinem Konzert (S. 134) noch die „*Studien*“ op. 51 sowie die Klavierstücke op. 17 zu nennen gewesen. Nach Erscheinen des Buchs ist noch von K. R. Jüttner (Die Musikforschung VII, 1954, S. 463 ff.) als Chopins Geburtsjahr 1809, nicht 1810 (S. 101), vorher schon von Br. E. Sydow (ebenda III, 1950, S. 246 ff.) der 1. März statt des 22. Februar als sein Geburtstag festgestellt worden.

Willi Kahl, Köln

Hans Kühner: Große Sängerinnen der Klassik und Romantik. Stuttgart, Victoria-verlag M. Koerner, 1954. 326 S.

Das Buch vereinigt fünf etwa gleichlange Darstellungen der größten Sängerinnen aus der Zeit zwischen 1770 und 1860, der Mara, Sontag, Malibran, Schröder-Devrient und Lind. Man vermißt die Catalani, die sich generationsmäßig gut in die Lücke zwischen der Mara und der Sontag eingefügt hätte und als „*Denkmal des Gesanges aus der großen italienischen Zeit*“ einen ebenbürtigen Platz beanspruchen kann. Das Ziel des Autors war nicht nur ein musik- und kunstgeschichtliches, sondern „*vor allem*“ ein kulturgeschichtliches. Besonders geglückt

scheint in dieser wie in jeder Hinsicht das Kapitel über die Malibran, die vielleicht genialste der fünf. Eine gleichartige Studie über ihre ebenfalls hochbedeutende Schwester, die Viardot-Garcia, hätte die Darstellung einer hohen, wesentlich an der Oper orientierten Epoche der Gesangskunst beziehungsvoll abgerundet. Einen nicht unbeträchtlichen Teil des Buchs nehmen — laut Vorwort absichtlich — Zitate ein, die „*das Wunder widerspiegeln, das diese Stimmen dem Musikleben ihrer Zeit einmal bedeutet haben*“. Leider sind die mit großem Fleiß und reger Belesenheit zusammengetragenen Dokumente, unter denen sich auch sehr wenig bekannte von Hauff und Grillparzer finden, nicht immer näher bezeichnet, was bei den entlegenen Pressestimmen zu bedauern ist. Unter den z. T. kritischen Stimmen fehlt kaum ein namhafter Musiker von J. A. Hiller bis zu R. Wagner, die Dichter sind von „*dem größten italienischen Operndichter*“ Metastasio bis zum Thersites Heine versammelt. Unter den Kritikern nimmt Rellstab einen bevorzugten Platz ein, seine Kunst der Aussage über das Persönlichste des Gesanges ist tatsächlich bewundernswert. Gewiß wird auf die Durchführung derselben Rolle durch mehrere Künstlerinnen in z. T. kritischen Parallelen aufschlußreich Bezug genommen, doch vermißt man ein abschließendes Urteil über die in ihren Leistungen widergespiegelte Entwicklung der Gesangskunst fast eines Jahrhunderts, zumal mehrere dieser Künstlerinnen als Anregerinnen und Vorbilder eine nicht unbeträchtliche musikgeschichtliche Bedeutung haben, so die Lind für Mendelssohn und die Schröder für Wagner. So gewiß es auch ist, daß sie alle ihren Aufstieg der Oper verdanken, man hätte eine ausführlichere Darstellung ihrer späteren Laufbahn als Lieder- und Oratoriensängerinnen dankbar begrüßt, so bei der Lind und der Schröder, die mit Recht als „*erste Liedersängerin im eigentlichen Sinne*“ bezeichnet wird. So gehen diese Biographien etwas summarisch zu Ende. Die biographische Zeichnung, die auch auf die Tragik, die mit der Größe dieser Künstlerinnen verbunden ist, hinweist, ist frei von anekdotischem Ballast, sachlich und zurückhaltend, was z. B. im Fall der Schröder nur zu begrüßen ist. Bezeichnende Bildbeilagen und ein gewissenhaftes Register erhöhen den Wert des anregenden Buches. Reinhold Sietz, Köln

Fritz Stein: Thematisches Verzeichnis der im Max erschienenen Werke von Max Reger einschließlich seiner Bearbeitungen und Ausgaben mit Bibliographie des Regerschrifttums von Josef Bachmair. Breitkopf & Härtel, 1953. 618 S.

Wenn man einen Zeitraum von fast 40 Jahren nach dem Tode eines Komponisten als Bewährungsfrist für Ausbreitung und Bestand seines Lebenswerkes annimmt, so hat der 1916 verstorbene Max Reger diese Probe bestanden. Zwar sind zwei große Kriege (gerade der zweite hat große Lücken in die Notenbestände gerissen) Max Reger nicht eben dienlich gewesen, und noch weniger waren es die unmittelbaren Folgezeiten. Dennoch ist seine Musik lebendig geblieben, und immer noch gibt es das „Problem Reger“, das nicht so leicht zu lösen ist. Über kaum einen anderen Meister der jüngsten Vergangenheit gibt es so viel Literatur wie über Reger, und mit Recht kann man sagen, daß kein Komponist eine größere Nachfolge gehabt hat als er. Nur ist es heute nicht ganz leicht, an das Schaffen Regers heranzukommen. Abgesehen von der gigantischen Anzahl von Originalkompositionen, Übertragungen und Bearbeitungen, sind es vor allem verlagstechnische Voraussetzungen, die Schwierigkeiten bereiten. Man darf nur hoffen, daß die in Vorbereitung befindliche Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel unter einem guten Stern steht. Die klare Sicht über die an alte Meister erinnernde Fülle von Kompositionen wird durch die zahlreichen Verlage erschwert, in denen sie erschienen sind. Sie wiederhergestellt zu haben, ist das große Verdienst des heute 75jährigen Fritz Stein, der sich in jahrzehntelanger Arbeit um das Zustandekommen des umfangreichen und würdig ausgestatteten „Thematischen Verzeichnisses“ bemüht hat. Dieser in Regers 80. Geburtsjahre fertiggestellte Katalog — man möchte ihn den „Köchel“ Regers nennen — vereinigt nicht nur sämtliche im Druck erschienenen Werke, gegliedert nach Instrumental- und Vokalwerken, mit und ohne Opuszahlen, sondern auch die märchenhaft anmutende Menge von Bearbeitungen und Ausgaben. Die Suche nach Werken wird durch vorzügliche systematische Verzeichnisse außerordentlich erleichtert. Darüber hinaus enthält der Band die Namen der 45 Verleger, die Regers Werke druckten, und eine umfangreiche Bibliographie des Schrifttums über Reger mit Angabe

seiner eigenen Schriften. Diese Aufstellung ist, wie aus einer Anmerkung hervorgeht, zweifellos noch nicht vollständig, und man bittet um Ergänzungsvorschläge. Im Vorwort berichtet St., langjähriger Freund, Biograph und uner müdlicher Vorkämpfer Regers, von der dornenvollen Entstehungsweise dieses seit 1918 geplanten Katalogs, den man, wenn St. nicht so unglaublich rüstig wäre, als Krönung seines Lebenswerkes ansehen könnte. Die Ausgabe ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Allen Musikstücken sind Widmung, Verlag, Entstehungszeit, Uraufführung, Zeitdauer und exakte Literaturhinweise beigegeben sowie umfangreiche Notenbeispiele. Bei zyklischen Werken sind sämtliche Satzanfänge zu finden. Werke mit Orchester enthalten sogar Instrumentationsangaben und sind als Particell gedruckt. Damit sind die Voraussetzungen eines thematischen Katalogs in bester Weise erfüllt. So wird das Lebenswerk eines der letzten Riesen, der mit „urkräftigem Behagen“ seine Gaben austeilte, in konzentrierter Form dargestellt, und man darf nur wünschen, daß St.s Arbeit dazu beitragen wird, das Schaffen dieses Meisters stets gegenwärtig sein zu lassen, auf daß Regers Anspruch sich bewahrheiten möge: „*Warten Sie nur, in 10 Jahren gelte ich auch schon als Reaktionsär und werde zum alten Eisen geworfen. Aber ich werde wiederkommen!*“

Helmut Wirth, Hamburg

Alfredo Ceresani: *Glorie d'Italia nella melodia*. Casa Editrice „La Prosa“ di G. Locatelli & Figli. Mailand, 1952. 292 S.
Der Verf. wollte laut Vorwort a) kurze Berichte über die Musiker seiner Heimat vor Rossini geben, b) die vier großen Meister der italienischen Oper des 19. Jh. beleuchten, c) besonders für die Jugend die größeren und kleineren Meister des vergangenen Jahrhundert und der letzten 50 Jahre dem Gedächtnis wachrufen. Zu loben ist der erzieherische und patriotische Zweck. In Kürze werden die Lebensdaten und Werke genannt, bei den vier „Großen“ — deren Größenordnung Donizetti, Bellini, Rossini bis zu Verdi eher die der Orgelpfeifen ist —, und unter c) werden neben den bio-bibliographischen Notizen noch Anekdoten, z. T. von den Meistern selbst berichtete Dinge, erzählt. Auch unter c) ist die Größenordnung insofern verwunderlich, als unter den Großen Cilèa, Lualdi und Mulè, unter den Kleinen Busoni, Smareglia, Martucci, Malipiero er-

scheinen. Ob die Herstellung von Zeichnungen in Strichätzung nach echten Porträts wirklich so viel billiger ist als die originaler Bilder? Bei Donizetti wird Florimo zitiert und geschlossen: „*Donizetti war eine der ursprünglichsten, reinsten und fruchtbarsten Begabungen, derer sich Italien rühmen kann. Ewige Ehre, große Ehre für ihn!*“. Literatur kennt der Verf. nur wenig, von Musik ist nur in schmückenden Beiwörtern die Rede.

Hans Engel, Marburg

Tschechische Komponisten: Janáček, Martinu, Haba, Weinberger. Bonn, Boosey & Hawkes 1954, 56 S.

Das achte Heft der von Heinrich Lindlar mit Kenntnis und Geschmack geleiteten Serie „Musik der Zeit“ stellt die vier bedeutendsten Tschechen vor, die Anordnung nach Geburtsjahren hat wohl auch ihre Wertbezogenheit, wobei Weinberger mit drei Seiten vielleicht etwas zu kurz gekommen ist. Mit Recht hat der Hrsg. in dieser der „zeitgenössischen Musik“ gewidmeten Reihe den 1928 gestorbenen, aber immer noch lebendig wirksamen Janáček vorangestellt. Obwohl es sich bei den zehn Aufsätzen, unter denen sich gewichtige Selbstzeugnisse befinden, vorwiegend um Sonderdrucke handelt, ist die Auswahl geglückt, da nur Bezeichnendes geboten wird; einmal wird auch eine Stimme aus der tschechischen Volksdemokratie von 1953 hörbar. Das Bildmaterial ist gut ausgewählt, die Werkverzeichnisse sind ausreichend, im Fall Martinu sogar erschöpfend, die Ausstattung ist angesichts des niedrigen Preises vortrefflich. Man darf auf die nächsten Hefte gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

Kleine Musikbücherei, Hamburg 1953, Hans Sikorski. Bisher erschienen: J. F. Steffin: Joh. Seb. Bach / Franz Schubert. - K. G. Fellerer · G. Fr. Händel. - F. Farga: Chr. W. Gluck. - A. Baresel · J. Haydn / G. Puccini / R. Strauß. Diese kleine biographische Reihe, in der noch die Bände 5 und 6 (Mozart und Beethoven) ausstehen und die laufend erweitert werden soll, wendet sich in erster Linie an den interessierten Laien, der keine Zeit oder Gelegenheit hat, sich mit den großen und oft nur von Fachleuten zu verstehenden Biographien auseinanderzusetzen. Doch auch der Studierende wird die kleinen Bücher mit Gewinn als eine Art Repetitorium benutzen können. Sie halten sich in einem Umfang von etwa 80 Seiten, enthalten eine kurze,

zuweilen etwas zum Belletristischen neigende Lebensskizze der Komponisten und gehen auf die wichtigsten Werke in knappen, aber treffenden Worten ein. Werkverzeichnisse oder zumindest Aufstellungen der im Text erwähnten Kompositionen beschließen die einzelnen Bändchen. Was diese besonders anziehend macht, ist die Schau aus der Gegenwart, wie sie (mit Ausnahme des Gluckbuches) in den einleitenden Kapiteln niedergelegt ist. Die Beziehung zur heutigen Situation kommt vor allem in den drei von Baresel geschriebenen Biographien eindringlich zur Geltung, und deshalb sollten auch möglichst viele Dirigenten oder Theaterintendanten diese Schriften lesen, denen auch Bilder und Notenbeispiele beigegeben sind. Zu begrüßen ist der Plan, den bisher vorliegenden Bänden weitere folgen zu lassen. Wie wäre es z. B. mit Reger, Pfitzner oder Hindemith, deren Werke, äußerlich zuweilen zwar hochgeachtet, sich dennoch weitester Unkenntnis erfreuen?

Helmut Wirth, Hamburg

Alexander von Andreevsky: Dilettanten und Genies. Geschichte der russischen Musik. Berlin 1951. Max Hesses Verlag. 353 S.

Das Buch wendet sich offenbar an Laien und ist auch von einem musikwissenschaftlich nicht geschulten Laien geschrieben. Oktoechos (die 8 Kirchentönenarten) sei Achtstimmigkeit, ein musikalisches System, das sich auf acht Stimmen stütze (17). So ist auch über die Musik der späteren Meister kein an musikalischer und geschichtlicher Kenntnis gewachsenes, eigenes Urteil zu erwarten. Doch versteht es der Autor, in lebendiger Weise, mit romanhaften Kapitelüberschriften, über den Ablauf der russischen Musikgeschichte zu berichten. Von den bedeutendsten Opern erzählt er den Inhalt, das Leben der großen Meister wird nach den bekannten Quellen (Autobiographien, Briefsammlungen) anziehend geschildert, aber ohne daß es gelänge, die Problematik vieler dieser Naturen auch nur zu benennen. Auch die Problematik der neueren Musik selber zu beleuchten oder gar zu den Problemen Stellung zu nehmen, wird vermieden. Für nicht anspruchsvolle Leser mögen aber Stoff und Darstellung Anregung bieten und Interesse für die russische Musik wecken. — Quellenangaben fehlen.

Hans Engel, Marburg

Walter Wiora und Walter Salmen: Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter. (Sonderdruck aus Zeitschrift für Volkskunde, 50. Jg., H. 3/4, S. 164—198.) Die beiden bekannten Forscher am Freiburger Volksliedarchiv haben in dieser schönen Arbeit, zu der noch Wioras Abhandlung über das Kölbiger Tanzlied (ebenda) zu stellen wäre, einen wesentlichen Fortschritt über den Zustand bloßer Stoffdarbietung von Fr. M. Böhm's Buch von 1886 bis zu J. Wolfs Beitrag in AfMW I hinaus geliefert. Die Melodien werden in ihrem vollen Musikhabitus samt aller unnotierten Geräuschumkleidung erwogen, die Tänze in ihrer vom Fetischismus bis zum Brauchtum reichenden religionsgeschichtlichen Funktion gesehen, sie werden volkscundlich in ihren gesamteuropäischen Zusammenhang gestellt und vor allem typologisch gegliedert wie zusammengeordnet. Dabei ergeben sich fesselnde Zusammenhänge zwischen Typ und soziologischer Funktion, was neue Gruppenstilbestimmungen nach sich ziehen wird. (Auch frühhistorische Beziehungen ergeben sich; so habe ich bereits 1935, *Tönende Volksaltertümer*, S. 312, einen Bogen zwischen dem Kölbiger Brauttanzrefrain und dem Siebenbürger Rockenlied geschlagen und freue mich, dieser Feststellung jetzt schon als anonymer Saga wieder zu begegnen.) Jene Gruppentypen bieten naturgemäß ein zu weiterer Diskussion anregendes Problem: so sehr man das Gedächtnis und die Brückenschlaggabe derjenigen bewundern muß, die so weitest Auseinanderliegendes zu oft frappanten Ähnlichkeiten zusammenrücken, so sehr fragt sich doch andererseits, was damit bewiesen werden soll; wenn unmittelbare Abhängigkeiten, so wäre ein Fragezeichen zu machen, ob solche immer real möglich gewesen sein können. Wird aber nur die phänomenhafte Berührung angemerkt, so ist zu fragen, ob nicht dabei manchmal irreführende Phänotypen zustandekommen. Unter Umständen läßt sich daraus nicht viel mehr ableiten, als daß gewisse zwangsläufige Melodiebildungsgesetze eben nur eine sehr kleine Anzahl von Typen ergeben, so daß die weit größere Zahl der Melodiefunde von selbst zu Häufungen an so wenigen „Orten“ zwingt. Niemand könnte zu diesem Fragenkomplex sachkundiger Stellung nehmen als die beiden mit beidenswerter Belesenheit und Kombinationsgabe ausgestatteten Autoren selbst.

Hans Joachim Moser, Berlin

Das Wienhäuser Liederbuch. Hrsg. von Heinrich Sievers, Wolfenbüttel 1954, Möselers Verlag, Bd. 1 Faksimile; Bd. 2 Vorwort, Kritischer Bericht und Übertragungen, 64 S.

In ähnlich geschmackvoller Ausstattung wie das 1925 erschienene Lochamer-Liederbuch ist nunmehr faksimiliert auch das erst vor zwei Jahrzehnten aufgefundene Wienhäuser Liederbuch (um 1460) zugänglich gemacht worden. Diese z. T. schwer lesbare, 60 Nummern umfassende Quelle mit jedoch nur 15 Melodieeintragungen stammt aus dem niedersächsischen Raume, und zwar aus einem der im späten Mittelalter kulturell besonders entwickelten weiblichen Klöster, die mit den Niederlanden in regem Wechselverkehr standen. Da die geistlichen, kleinformatigen Gebrauchsliederbücher dieser Art aus der vorreformatorischen Zeit immer noch wenig bekannt sind, dürfte diese graphisch und drucktechnisch gelungene Ausgabe mit dazu beitragen, das Interesse für das geistliche Hauslied zu erwärmen. Angesichts dieses Aufwands wäre es jedoch wünschenswert gewesen, daß die wissenschaftliche Bearbeitung, sowohl was die Kommentierung als auch was die Übertragung betrifft, dem entsprechen würde. Doch ist dem, abgesehen von dem ausführlichen und inhaltsreichen Vorwort, nicht so.

Ziel einer jeden Ausgabe sollte sein, Melodien oder mehrstimmige Werke in der ihnen eigenen Gestalt herauszustellen, wozu im vorliegenden Fall zumindest die Einfügung von Distinktionsstrichen, wenn nicht gar Taktstrichen, nötig gewesen wäre. Die vom Hrsg. geübte Zurückhaltung — der lediglich die in der Quelle zu findenden Noten in die heutige Schreibweise umgesetzt hat — ist um so weniger begreiflich, als jedermann das Faksimile prüfend einsehen kann. Bei einer vollendeten Bearbeitung würde sich nämlich zeigen, wie vielfältig der Rhythmus in den 15 Weisen dieses Liederbuchs ist. An dem rational eindeutigen, ebenmäßigen Takt tanzhafter Weisen wie etwa „*Resonet in laudibus*“ dürfte schon angesichts deren nachweislicher Verwendung zum Kindelwiegen kein Zweifel sein, während sich der je nach der Wortunterlage in Grenzen dehnbare, nicht gestaltlose Vortragston von „*Guden rat*“ oder „*In tyden*“ nicht nur aus den Weisen selbst, sondern auch durch vergleichende Melodienstudien erschließen läßt (vgl. die Kongreßberichte Utrecht 1952, S. 350, und Bamberg 1953, S. 190). Wenn

S. (S. 4) sagt: „Alle Melodien bewegen sich einstimmig in freiem Rhythmus ohne Takteinteilung“, so gilt das für die den Rhythmus nur unvollkommen andeutende Niederschrift, nicht jedoch für die Art und den Vollzug der Melodien selbst. Wären Werke wie die Standardsammlung von van Duyse u. a. mit herangezogen worden, oder hätte die kürzliche Bekanntmachung von 16 Melodien aus dem Liederbuch der K. Tirs (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 36) Beachtung gefunden, dann hätte die Spartierung in einigen Fällen, auch was die Emendierung von Schreibfehlern betrifft, überzeugender ausfallen können.

Einleitend bietet S. einen beachtlichen, zum weiteren Ausbau auffordernden Aufriß der spätmittelalterlichen Musikgeschichte Niedersachsens, die insonderheit durch neue Quellenfunde in Klosterbibliotheken mit Material gefüllter und farbiger als bisher erscheint. S. hebt mit Nachdruck den musischen Reichtum innerhalb einiger Klostergemeinschaften hervor, wofür das vorliegende Liederbuch bei aller Einfachheit und Einfalt des Inhalts in der Tat ein markanter Beleg ist. Der sich ab S. 29 daran anschließende kritische Bericht bedarf jedoch, ohne daß hier detailliert auf sämtliche Einzelheiten eingegangen werden soll, in einigen Punkten der Ergänzung und Berichtigung: „*Puer nobis nascitur*“ ist nicht „die älteste aller bislang bekannten Melodievarianten“, denn die Weise ist viel älter (vgl. etwa das Bsp. von 1360 in Salmen, *Das Lothamer-Liederbuch*, 1951, S. 40). „*Dies est laetitiae*“ findet sich u. a. im Liederbuch der Anna von Köln als Nr. 11. Die Übertragung des rhythmisch in die Normen der Kunstmusik nicht einzwängbaren Erzählhliedes „*Guden rat*“ bietet an einigen Stellen Anlaß zu Bedenken, die jedoch mittels des Melodievergleichs aufgehellt werden können (vgl. Kongreßbericht Bamberg, S. 190 f. sowie Journal of the International Folk Music Council 6, 1954, S. 55). Zu „*Heff up*“ bemerkt S. S. 39: „Die Melodieführung und das formal-tonale Gebäude, das in keiner anderen Handschrift überliefert ist, weist keinerlei Beziehungen zu typisch deutschen Strophenliedern auf“. Daran stimmt zweierlei nicht, denn 1. befindet sich das Lied als Nr. 149 im *Deuoot Boecxken* von 1539, welche Fassung zur richtigeren Lesung hätte herangezogen werden müssen, denn die 3. Zeile ist außer den beiden Schlußnoten eine Terz tiefer zu rücken, sowie die drittletzte Note in Zeile 4 als g zu lesen; 2. ist gerade

dieser Melodietypus in Deutschland während des ganzen Mittelalters hindurch vielfach belegt. Nach Vornahme obiger Berichtigung stellt sich dann auch, wie im *Deuoot Boecxken*, statt einer „tonal unbestimmten Haltung“ ein schlichtes F-dur heraus. „*In tyden van den iaren*“ ist entgegen S. 14 keine Ballade, sondern ein zeitgeschichtliches Erzählhlied, aber auch nicht „die älteste der im deutschen Sprachgebiet überlieferten Balladenmelodien“, denn derartige Aufzeichnungen liegen bereits aus älteren Quellen vor. S. weist mit Recht auf den Zusammenhang mit dem jüngeren Hildebrandslied hin, jedoch dürfte es sich wohl nicht um die „früheste Vorlage“ dazu handeln, sondern lediglich um ein auf dem gleichen Typus beruhendes Verwandtschaftsverhältnis. „*Ave hierarchia*“ steht bereits in älteren Quellen aus Neumarkt (vgl. AfMf 1, 1936, 399), Böhmen u. a. Über den Zusammenhang, die mutmaßliche Herkunft, den spezifischen Vortragston und die Gliederung der Weise von „*Eyn maget wys*“ gibt meine Melodietafel in Kongreßbericht Utrecht S. 350 einige Hinweise. Da zwischen weltlich und geistlich keine strenge Kluft bestand, sind Bemerkungen wie die S. 41 über eine „absolut weltliche Haltung“ sicher nicht stichhaltig, zumal Melodien dieser Art an Legenden ebenso anwachsen wie an profane Erzählungen, Balladen u. a. Die charaktervolle Ausführung richtete sich jeweils nach dem Stoff, Ort und Vermögen des Vortragenden, was ein Liederbuch wie das vorliegende jedoch nur zum kleineren Teil, mit unzureichenden Mitteln andeutend, mitteilen kann. Dem Finder und Hrsg. dieser sehr wertvollen Quelle gebührt Dank für die Zugänglichmachung und Bereicherung unserer Anschauung von spätmittelalterlicher deutscher Musik. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Walter Wiora: Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms — Alte Liedweisen in romantischer Färbung. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 7). Voggenreiter-Verlag. Bad Godesberg 1953. 205 S.

Der Volksliedforscher und Volkskundler, dem das Volkslied Ausdruck leib-seelischer Grundhaltung in den Zusammenhängen des Lebens bedeutet, der im Singen den Ausdruck für den lebensmäßigen Stilwillen des Volkes in seiner seelischen Grundschicht erkennt, wird die Frage nach dem Sinn und den Möglichkeiten des Volksliedsammelns und den

Aufgaben einer Volkskunde immer wieder neu stellen. Je mehr sich die Archive mit Aufzeichnungen der Sammelergebnisse füllen, je genauer die Bestände registriert und katalogisiert werden, um so dringlicher wird die Frage nach der Wirkung und Ausstrahlung auf das gegenwärtige Singen. Wiora umkreist diese Fragen an dem geschichtlichen Beispiel der zwielichtigen Sammeltätigkeit Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglios und dessen zugleich „fragwürdigen wie bedeutenden Liederschatz“. Wenn sich aus der Untersuchung schließlich für Zuccalmaglio ergibt, daß ihm eine steigende Bedeutung für Geschichtsverlauf und Geschichtserkenntnis zukommt, daß darum die Untersuchung dieses Außenseiters „lehr- und aufschlußreicher ist als die Würdigung manches gediegenen Musikers“, daß seine letzten Ziele in einer Lebenserneuerung und Wiedergeburt aus der Anwendung von Ideen der Goethezeit auf die Singpraxis des alten Volksgesangs liegen, wenn andererseits aber Zuccalmaglios Nachleben in seinen Liedern ständig nachläßt, dann regt das zu höchst aktuellen Fragen an, die von W. implicite angedeutet sind, deren explizite Ausführung er aber einer späteren Arbeit vorbehalten will. Es geht dabei letztlich um die Schicksalsfrage nach einer jeden Regeneration des Lebens aus der seelischen Grundschrift überhaupt, die W auf dem Wege der Erkenntnis am Beispiel Zuccalmaglios bewußt macht. Voraussetzung dafür ist die Untersuchung seiner Sammelleistung, seines Verfahrens und seiner historischen Stellung.

Der ersten Frage: Welche Vorlagen und Quellen benutzt Zuccalmaglio? wird durch Herkunftsangaben vorzugsweise der Melodien zu sämtlichen 699 Nummern seiner zentralen, in Verbindung mit A. Kretzschmer 1838—1840 in Berlin erschienenen Veröffentlichung „*Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*“ nachgegangen. Etwa zwei Drittel des Melodienbestandes konnten von W. als Abdruck aus fremden Veröffentlichungen oder Aufzeichnungen nachgewiesen werden. Für den Streit um die „Echtheit“, wie er durch die Namen Erk, Böhme, Brahms, Friedlaender bezeichnet wird, ist das restliche Drittel mit Aufzeichnungen der Herausgeber und ihrer Gewährsleute besonders wichtig. Um den Anteil Zuccalmaglios an diesem Kernbestand herauszupräparieren, erwies sich die genaue Untersuchung des Nachlasses von Zuccalmaglio, Erk und Kretzschmer als fruchtbar.

Die Rolle Zuccalmaglios ist eindeutig, wo sich seine Aufzeichnungen und Sammlungen mit denen anderer, von ihm unabhängiger Sammler decken. Den entscheidenden Umschwung in der Zuccalmaglio-Frage bringt die von W eingehend berücksichtigte Sammlung (zweifellos echter) bergischer Volkslieder, als deren Urheber wohl Vincenz Jacob von Zuccalmaglio zu gelten hat. Sie wirft ein klärendes Licht auf manche der „verdächtigen“ Melodien, z. B. „*Es fiel ein Reif*“, „*Guten Abend, mein tausiger Schatz*“, „*Nachtigall, sag, was für Grüß*“. Gerade hier läßt sich die zweite Frage: Wie gibt Zuccalmaglio Liedvorlagen wieder? verdeutlichen. Eines der wichtigsten Ergebnisse von W.s Quellenforschung, die in solch detaillierter Form erst nach Einrichtung umfangreicher und zentraler Sammelstätten, wie z. B. des Deutschen Volkslied-Archivs, möglich war, ist der Nachweis, daß ca. 50 der verdächtigen Melodien aus dem geistlichen Volksgesang stammen. Oft deutet das unstimmmige Verhältnis von Wort und Ton darauf hin, daß der Dichter Zuccalmaglio nicht auch der Melodienerfinder war.

Seine Rolle wird in anderen Fällen, wo parallele Aufzeichnungen bislang fehlen, schwer zu bestimmen sein. W. zieht dann die „Typenverwandtschaft“, „Stilverwandtschaft“ oder den „Verwandtschaftskreis“ heran, wobei die Grenze von „umgestalten“ und „umprägen“ nicht immer ganz klar wird (z. B. I 99, I 107, I 227; dazu S. 126). Aber alle die seit Brahms und Friedlaender berühmten Weisen, die man für Schöpfungen Zuccalmaglios hielt, haben ihre Vorlagen und sind durch W als „echt“ belegt. Vor allem sind auf Grund der Quellenkritik an Zuccalmaglios Sammlung so viele unmittelbare Vorlagen sicher gemacht, daß Zuccalmaglios Redigierstil (als ein „*Färben*“) beschrieben werden kann. Instrukтив ist da der umfangreiche Anhang mit seinen Notenbeispielen. — Der Hauptteil mit seinen Belegen dafür, daß Zuccalmaglio seine rheinisch-bergischen Liedweisen nicht geschaffen, sondern entdeckt und gefärbt hat, wird von W. im Überblick ausgewertet und in einem letzten Kapitel vertieft. Fragen des Niedergangs in den Grundsichten des Musiklebens, die tragische Geschichte aller Bestrebungen um ihre Erneuerung und die Teilnahmslosigkeit der musikalischen Fachwelt am Verfall eines ihrer Fundamente im 19. Jh. beschwören den Namen Johannes

Brahms', rufen aber auch zu Entscheidungen in der Gegenwart auf.

Der in Methode und Ergebnis gleichermaßen wegweisenden Veröffentlichung sind im 2. Kapitel einige Schönheitsfehler unterlaufen. Wenn Erk-Böhme zitiert wird, dann einmal ohne Angabe des Bandes (= Nummer des Liedes), einmal mit Band (= Seitenzahl), vgl. z. B. I 7, I 8. Vereinheitlicht hätte auch die Bezeichnung der „32 Neuen Volkslieder von Brahms“ werden können. Für Friedlaenders Text zu dieser seiner Ausgabe steht einmal „NVB“, ein andermal „Brahms-Clara Schumann“, was zu Verwechslungen mit dem Briefwechsel führen kann. I 73 übernehme ZK von Nicolai mit einem Druckfehler, ebenso, und vielleicht sogar absichtlich (?), I 65. In das Literatur- und Abkürzungsverzeichnis könnte noch das gelegentlich angeführte W., Ang. (= W Wiora, *Alpenländische Liedweisen der Frühzeit und des Mittelalters im Lichte vergleichender Forschung*. In: Angebinde John Meier, 1949) eingefügt werden. Werner Morik, Hamburg

F r i t z B o s e : Musikalische Völkerkunde. Atlantis-Verlag, Freiburg i. Br. 1953. 197 S. Wenn eine Wissenschaft oder einer ihrer Zweige auf eine ergebnisreiche und zukunftsweisende Entwicklung von über einem halben Jahrhundert zurückblickt, dann kann es angebracht sein, das Erarbeitete und Erkannte zusammenzufassen, die Spreu vom Weizen zu trennen, Bilanz zu ziehen und fruchtbare Wege zu weisen. Die musikalische Völkerkunde hat den Punkt erreicht, wo sich die vierte Generation ansammelt, auf diesem Felde weiterzuarbeiten. Dieser Ende des 19. Jahrhunderts begründete Forschungszeit, der anfänglich von wenigen Einzelnen getragen wurde, hat heute in allen Erdteilen derart an Breite gewonnen und seine Stoffkenntnis und Methoden so vervollständigt, daß eine den Stand der Forschung aufzeigende Übersicht dankbar zu begrüßen ist. Um in der vielfältig verästelten, die gesamte außereuropäische Musik umfassenden Stoffmasse dieser Disziplin die Hauptmomente der bisherigen Untersuchungen herauszustellen, gab J. Kunst 1950 in seiner Schrift „*Musicologica*“ (vgl. Mf IV, 1951, 283 f.) insonderheit für Studierende einen knappen Überblick. Bose bezweckt etwas Ähnliches. Er will sowohl dem an exotischer Musik wissenschaftlich interessierten Liebhaber wertvolle Fakten über die außereuropäische Musik selbst

wie Ergebnisse der Forschung auf den einzelnen Teilgebieten mitteilen, als auch den Forschenden Wege und Ziele weisen, die seines Erachtens die einzig fruchtbaren sind, und schließlich das Verhältnis der musikalischen Völkerkunde zur übrigen Musikwissenschaft im Grundsätzlichen abstecken. Eine 393 Titel umfassende Bibliographie dient zur ersten Orientierung, ein Anhang von 64, meist textlosen Musikbeispielen bietet eine Auswahl charakteristischer klingender Zeugnisse für einzelne Völker, Stile und Typen. Leider enthält die Literaturübersicht nicht vollständig das bis 1953 an grundsätzlichen wichtigem Schrifttum Erschienene, welche Lücken auch sonst an verschiedenen Stellen des Buches bemerkbar sind. Der vorliegende Band der Atlantis-Musikbücherei ist als eine die Grundlagen, Funktionen und Anschauungen der Musik außerhalb Europas skizzierende Darstellung angelegt, der später eine weitere Schrift folgen soll, in der die „nationalen Stile und ihre Geschichte“ beschrieben werden.

B.s Grundriß wird eingeleitet mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Entwicklungszüge dieses Forschungszweiges, wobei er bemüht ist, besonders die Verdienste E. M. v. Hornbostels zu würdigen, aber auch die positivistisch angelegte und kulturhistorisch orientierte „Vergleichende Musikwissenschaft“ als einseitig und konstruierend hinzustellen. B. fordert, sich davon distanzierend, eine vorurteilslose, universelle und ganzheitlich betrachtende Musikethnologie, die sich weitgehend unabhängig weiß von der Musikgeschichtsschreibung (S. 27) und die sich jeglicher „entwicklungstheoretischer Postulate“ (S. 143) enthält. Seine Forderungen nach Trennung (S. 19 ff.) gehen so weit, daß er sich fast gänzlich der über die gegenwartskundlichen und systematischen Aspekte hinausreichenden großen Möglichkeiten einer vergleichenden Frühgeschichte beraubt, die mit der Kulturkreislehre nichts zu tun hat, dennoch mit strengen Methoden auf einem Felde Geschichte treibt, wo mangels hinreichender schriftlicher Quellen allein inner- und außereuropäische schriftlose Traditionen Erhellung bringen können. B. jedoch hält das „Vergleichen“ von europäischem mit außereuropäischem Musikgut nur in sehr engen Grenzen für angängig (z. B. S. 28), wogegen indes die gemeinsamen Grundschichten im Seelischen wie im Stofflichen sprechen. Auch möchte er sich nicht der vergleichenden Methode bedienen,

„um einzelne übereinstimmende Merkmale zu finden“ (S. 26), sondern nur um das Ganze eines Gegenstandes herauszustellen; unseres Erachtens sollte sie indessen zu beidem herangezogen werden. Die Entwicklung der letzten Jahre hat bereits mehrfach überzeugend die Fruchtbarkeit der die Musikgeschichte und Volks- und Völkerkunde umgreifenden vergleichenden Forschung bewiesen, insofern ist auch das S. 138 von der Volksmusikforschung Geforderte längst im Gange.

Breiteren Raum nimmt das Kapitel „Der Mensch und die Musik“ ein, worin der Verf. die funktionellen Bindungen der Musik bei Naturvölkern, das Musikerleben in den verschiedenen Gesellschaftsschichten behandelt sowie die Frage der schriftlosen Tradition streift. S. 51 ff. untersucht er die Mannigfaltigkeit der vorkommenden Klangstile und die Möglichkeit einer von Vortragsstilen ausgehenden Erfassung ethnischer Eigentümlichkeiten, der Klangideale, Instrumente und Mehrstimmigkeit als „Klangstilfaktor“. S. 73 ff. folgen Ausführungen über Melodie und Rhythmus sowie über das Verhältnis von Sprache und Musik. Das fünfte Kapitel handelt über „Tonsystem und Leiter“, wo unter Zugrundelegung des Distanz- und Konsonanzprinzips besonders Unterschiede zwischen Gebrauchsleitern und „kosmologisch bedingten Tonsystemen“ herausgearbeitet werden. Diese Abschnitte bieten in mancher Hinsicht gute Überblicke und Einsichten, wenn man absieht etwa von der Überschätzung des „Gebrauchswertes“ (S. 36) und der „Zweckgebundenheit“ der Musik bei den Naturvölkern, worunter man doch zweifellos das Spüren tieferer Wirklichkeiten, das Ahnen der Urphänomene in der Musik sowie die absichtslose, unterhaltsame Freude am Musizieren nicht subsumieren kann, die zu jeder heilen Musikkultur gehören (dagegen S. 34). Auch vermag die grundsätzliche Behauptung (S. 45) nicht zu überzeugen: „Die Volksmusik nur sozial tiefer stehender, rassisch und national aber gleicher Volksschichten ist immer und überall nur eine Simplifizierung und Verkleinerung der Formen der gelehrten und höfischen Kunstmusik“, die das beträchtliche Eigengut der Grundschichten zu übersehen scheint, das, mit den Zeiten und Orten wechselnd, z. T. gar in die höheren Schichten der Musik aufgehoben wird. Ob man nach S. 81 insonderheit im Bereich des Melodischen

„ganz ohne Typologie“ auskommen kann, sei ebenfalls in Frage gestellt, denn erst die aus dem Vergleich gewonnene Zusammenfassung zu Typen ermöglicht die Abhebung des Einzelnen vom Allgemeinen, des Charakteristischen vom Modell, wovon Fragen wie Tradition und Wandel, Polygenese, ethnische Eigentümlichkeiten, die nicht nur an den Klangstilen ablesbar sind, sondern ebenso an der individuellen Ausgestaltung typischer Verlaufsformen und Grundgestalten, in der Beantwortung abhängen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hans Joachim Moser: Musikästhetik. (Sammlung Göschen, Bd. 344.) Berlin, de Gruyter, 1953. 180 S.

Wer von dem vorliegenden Büchlein eine umfassende Einführung in die Musikästhetik erwartet, wird enttäuscht sein. Der Verf. bietet vielmehr eine lesenswerte Sammlung von Beiträgen über Probleme der Musikästhetik. Schon die Überschriften der zwei Hauptabschnitte „Allgemeines und Grundsätzliches“ und „Aus der Geschichte der Musikästhetik“, noch mehr die Unterabteilungen selbst weisen auf das methodisch lockere Gefüge des Gebotenen hin. Nach einer präzisen Einleitung über Begriff und Ziele der Musikästhetik wendet sich der Verf. ausführlich den „Dimensionen der Klangwelt“ zu, um über die Darstellungsmittel der Musik schließlich das musikalische Formerlebnis und das Gehaltproblem der Musik zu umreißen. Mosers fesselnde Erläuterungen „zweckhafter“ und „zweckfreier“ Tonkunst, sowie sein Eindringen in die Problematik absoluter, beselter, programmhaltiger und illustrativer Kunst suchen in ihrer lesbaren und zugleich sachlichen Darstellung ihresgleichen. Aus der Geschichte der Musikästhetik interessiert vor allem der Abschnitt über das Mittelalter. Die Gegenwart ist nur kurz gestreift. Als Abschluß entwickelt der Verf. unter dem Titel „Musik im Lebensganzen“ allgemeine Gedanken über die Phänomene Talent und Genie, sowie über das Geheimnis und die Tiefe der Musik.

Richard Schaal, Schliersee

Heinrich Husmann: Vom Wesen der Konsonanz. (Musikalische Gegenwartsfragen, Heft 3.) Heidelberg 1953, Müller-Thiergarten-Verlag. 72 S., 8 Tafeln.

Die Frage nach dem Wesen von Konsonanz und Dissonanz, die schon seit dem Altertum die Menschen bewegt, versucht auch Hus-

mann zu beantworten. Er sieht die eigentliche Ursache der Konsonanz- und Dissonanzempfindung in den jedem Grundton mehr oder weniger stark beigemischten Obertönen, die bei den dissonanten Intervallen einerseits in keinem harmonischen Verhältnis zueinander stehen, andererseits zu ebenfalls unharmonischen Kombinationstönen führen, wodurch eine Trübung des Klanges entsteht. Einzig die Obertöne der Konsonanzen bilden, zusammengenommen, eine harmonische Reihe, ihre Kombinationstöne fallen mit diesen Obertönen zusammen und ergeben auf diese Weise einen Aufbau, der der Obertonstruktur eines Einzeltones sehr ähnlich ist. Schwierigkeiten bereitet diese Annahme zunächst bei der Betrachtung des Verhaltens reiner Töne (sinusförmiger Schwingungen), die ebenfalls eine deutliche Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung hervorrufen, obwohl sie ohne Obertöne erscheinen. Der Verf. erklärt diese Tatsache aus den nichtlinearen Eigenschaften des menschlichen Gehörs, das auch ursprünglich rein sinusförmige Schwingungen „verzerrt“, so daß sie stets als obertonhaltige Klänge wahrgenommen werden. Infolge dieser besonderen Eigenschaften könne das Ohr überhaupt keine „reinen“ oder „einfachen“ Töne erkennen. Da die subjektiven Obertöne die gleichen Erscheinungen hervorrufen wie die natürlichen, bestimmen sie auch wie diese die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung. Daraus folgt zwangsläufig, daß der Konsonanzbegriff sich nicht im Laufe unserer Kulturentwicklung herausgebildet hat bzw. anerzogen ist, sondern daß er etwas naturhaft Gegebenes darstellt, das allein von der Wirkungsweise des menschlichen Gehörs abhängt und für alle Völker und Zeiten Gültigkeit besitzt. Gleichzeitig weist der Verf. auf den Unterschied zwischen Konsonanz- und Dissonanzempfinden und Intervallerkennen hin. In einem ausführlichen physiologischen Teil versucht er, diese Vorgänge näher zu erklären.

Um die verschiedenen Konsonanztheorien, einschließlich seiner eigenen, auf ihre Richtigkeit zu prüfen, stellt H. Hörversuche an, indem er die zwei Töne eines Intervalls getrennt auf beide Ohren verteilt. Als Apparatur benutzt er zwei elektrische Tongeneratoren, deren Frequenzkonstanz, ebenso wie das Schwingungszahlverhältnis der beiden erzeugten Töne, mittels eines Kathodenstrahloszillographen kontrolliert werden konnte. — Die dadurch zunächst ge-

wonnene Erkenntnis, daß bei getrenntohrigem Hören zweier Intervalltöne die sonst bemerkbaren Schwebungen und Kombinationstöne ausfallen, trotzdem aber die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung bestehen bleibt, bedeutet auch mit dem dadurch erbrachten Nachweis der Unrichtigkeit der Hörtheorien von v. Helmholtz und F. Krueger nichts grundsätzlich Neues. Wenn H. nun bei seinen weiteren Versuchen abwechselnd obertonhaltige und obertonfreie Töne benutzt und dabei feststellt, daß bei obertonfreien Tönen zwar das Intervallerkennen außerordentlich erschwert wird, das Konsonanz- bzw. Dissonanzserlebnis aber erhalten bleibt, so ist nicht recht einzusehen, warum die Obertöne auch bei dieser Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung eine ausschlaggebende Rolle spielen sollen, wie der Verf. annimmt. Die erwähnten Versuche haben doch gerade das Gegenteil erwiesen, und es geht aus ihnen zunächst nur hervor, daß für das Erkennen der Größe eines Intervalls die Obertöne anscheinend eine bestimmte Bedeutung besitzen. Zwischen Intervallerkennen und Konsonanzempfinden besteht jedoch ein erheblicher Unterschied. Wenn auch bei getrenntohrigem Hören infolge der nichtlinearen Eigenschaften des Gehörs subjektive Obertöne erzeugt werden können, so ist das noch nicht als Beweis für die tatsächliche Bedeutung derselben bei der Konsonanzwahrnehmung anzusehen. M. E. sind die nichtlinearen Eigenschaften des Ohrs und die sich dadurch ergebenden subjektiven Obertöne für das Konsonanz- bzw. Dissonanzempfinden sehr überschätzt und der Intensitätsfaktor dabei nicht genügend berücksichtigt worden. Es ist bekannt, daß die Größe der nichtlinearen Verzerrungen von der Intensität der auftretenden Schwingungen abhängt und daß die bei dem Ohr in Betracht kommenden Verzerrungen erst bei größeren Schallstärken zu erwarten sind. Geringe Intensitäten verursachen keine oder außerordentlich kleine Verzerrungen, und entsprechend verhalten sich Art und Verhältnis der entstehenden Obertöne. Wenn die Annahme des Verf. zu Recht bestände, daß für die Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung die Obertöne der Primärtöne, einschließlich ihrer subjektiv erzeugten, ausschlaggebend seien, dann müßte sich der Konsonanz- bzw. Dissonanzgrad je nach Lautstärke ändern und z. B. ein leises dissonantes Intervall eine andere oder sogar keine Dissonanzempfindung hervorrufen, als

wenn es laut gegeben wird. Das ist aber nicht der Fall. Eine Dissonanz bleibt Dissonanz, auch wenn sie sehr leise erklingt. Aus diesem Grunde dürfte es auch zu Fehlschlüssen führen, wenn ohne Berücksichtigung der Intensitätsverhältnisse allein aus den mehr oder weniger zufällig vernommenen Kombinationstönen der Grad der Nichtlinearität des Ohrs bestimmt werden soll. Es zeigt sich also, daß auch die von H. aufgestellte Theorie, die Erscheinungen der Konsonanz und Dissonanz aus den Ober-tönen abzuleiten, nicht genügend begründet ist und unwahrscheinlich erscheint. Das Einzige, was positiv festgestellt werden kann, ist die Tatsache, daß zwischen Konsonanz- bzw. Dissonanzempfindung und den entsprechenden Frequenzverhältnissen ein ursächlicher Zusammenhang besteht.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Dokumente der Musikgeschichte. Ein Quellenlesebuch. Gesammelt von Hans Joachim Moser. Wien, Kaltschmid, 1954. 299 S. Mit dem vorliegenden Werk wird die reizvolle Aufgabe unternommen, eine Auswahl literarischer Dokumente der Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart darzubieten. Diese Anthologie, die sowohl Theoretikerabhandlungen wie Musikerbriefe und Laienerinnerungen, Vereinsstatuten, Chroniken und mit Recht sogar Verordnungen weltlicher und geistlicher Behörden neben vielem anderen enthält, ist in erster Linie für den Musikstudenten, den praktischen Musiker und Musikfreund gedacht. Der Rezensent glaubt, dem Werk seine Daseinsberechtigung nicht gültiger bescheinigen zu können als mit dem Hinweis, daß über diesen Benutzerkreis hinaus auch der Forscher dem Hrsg. für die Auswahl dankbar sein wird. Welcher Forscher dürfte schon in der beneidenswerten Lage sein, stets Zugang zu sämtlichen Originalquellen ohne zeitraubende Vorarbeiten zu finden? Das Buch ist in 8 Kapitel gegliedert. Am Beginn des Textteils steht ein Beitrag über die *Zaubermusik steinzeitlicher Völker* von W. Pastor, den Beschluß bildet ein Aufsatz von O. Söhngen, *Das kirchenmusikalische Amt in der ev. Kirche der altpreußischen Union*, beides extreme Beispiele für die Fundierung des weitgespannten Themas. Wer Aussagen von Notker Balbulus, von den Kirchenvätern, von Luther oder Walter sucht, wird ebenso auf seine Kosten kommen, wie der nach Dokumenten von oder über

Pfitzner, Hindemith, Jöde und andere Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts suchende Benutzer. Ein nützliches Namenregister ergänzt das wertvolle, vom Verlag muster-gültig betreute Buch.

Richard Schaal, Schliersee

Bibliographie des Musikschritfttums. Hrsg. im Auftrage des Instituts für Musikforschung Berlin von Wolfgang Schmieder. 1950. 1951. Frankfurt a. M., Hofmeister, 1954. 247 S.

Während die Erfassung der deutschen Musikalien und des deutschsprachigen musikalischen Buchschritfttums durch die im Leipziger Hofmeister-Verlag erscheinende *Deutsche Musikbibliographie* gewährleistet ist, war die Zusammenstellung der internationalen musikalischen Zeitschriftenaufsätze seit den 1940er Jahren ins Stocken geraten. Für die Berichtszeit 1936—1939 erschienen vier Bände der vom ehemaligen Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung (Berlin) in Auftrag gegebenen *Bibliographie des Musikschritfttums*. Seit dem Erscheinen des letzten Bandes dieser Reihe ist von deutscher Seite aus keine ähnlich umfassende Bibliographie mehr erschienen. Mit Spannung durfte man daher den neuen Beginn des musikbibliographischen Unternehmens erwarten, dessen erster Band mit der Berichtszeit 1950—1951 nunmehr vorliegt. Mit dem Plan der ehemaligen *Bibliographie* hat das Werk Schmieders jedoch nur den Titel gemeinsam. Sowohl inhaltlich wie formal schlägt der Hrsg. bei seiner Bearbeitung neue Wege ein. Wesentlichstes Kennzeichen ist die kritische Auswahl. Damit enthebt der Hrsg. den Fachmann leider nicht der Mühe, für ein bestimmtes Thema weiter in den Allgemeinbibliographien bzw. in den Fachbibliographien des Auslandes nach einschlägigem Material zu suchen. Zu den generell nicht berücksichtigten Schriften-kategorien gehören Sonderdrucke, unveränderte Nachdrucke, Dissertationen (einschließlich *Abstracts*) und Besprechungen. Gerade letztere waren eine besonders erfreuliche Zugabe der alten Bibliographie. Dankenswerterweise ist das einschlägige Schritfttum auch der Oststaaten weitgehend in Auswahl erfaßt. Ein 5seitiges Zeitschriften- und Quellenverzeichnis gibt einen Einblick in die ausgewerteten Unterlagen. Auch die formale Titelgestaltung und das typographische Satzbild haben Änderungen erfahren; die Zeitschriften-Sigel sind fortge-

fallen. Als Grund für diese Änderungen teilt der Hrsg. im Vorwort mit, daß die Bibliographie aus der Praxis herausgewachsen sei. „Ihre ersten bescheidenen Anfänge reichen in das Jahr 1946 zurück, als der Hrsg. damit begann, für die Musikabteilung der Stadt- und Univ.-Bibliothek Frankfurt a. M. einen Zeitschriften-Exzerpten-Katalog anzulegen. Aus diesem, die Bestände der eigenen Bibliothek berücksichtigenden Zettel-Katalog, der als Arbeitsinstrument den Bibliotheksbenutzern noch heute zur Verfügung steht, entwickelte sich allmählich die hier vorliegende Bibliographie, und es haben sich in ihr die Wünsche der Besucher der Musikabteilung und die Art und Weise ihrer Benutzung des Kataloges niedergeschlagen ...“ Praktischen Gesichtspunkten ist denn auch die Materialaufgliederung entsprungen, die in 8 systematischen Gruppen allen praktischen und — durch die Register förderlich ergänzt — wissenschaftlichen Erfordernissen Rechnung trägt. Die zahlreichen Untergruppen erleichtern dem Benutzer die Suche nach bestimmten Sachgebieten erheblich.

Es wäre zu wünschen, daß die Bibliographie, vorläufig für zwei Berichtsjahre in einem Band zusammengefaßt, in Zukunft regelmäßig erscheinen kann und auch für die noch zu bearbeitenden Jahre 1940—1949 vorgelegt wird. Mit dem vorliegenden Band hat der Hrsg. die Erwartungen der Forschung aufs schönste erfüllt.

Richard Schaal, Schliersee

Fritz Winckel: Naturwissenschaftliche Probleme der Musik. (Humanismus und Technik, II, 1954, S. 12—23.) Verlag Franz Vahlen GmbH., Berlin und Frankfurt a. M. Der Verf. macht den Vorschlag, mittels naturwissenschaftlich-analytischer Methoden musikalische Vorgänge zu untersuchen, um auf diese Weise Einblick in die künstlerische Struktur eines Werkes, seiner Interpretation und dergl. zu erlangen. Er stellt ganz richtig fest, daß man bei einer musikalischen Darbietung die einzelnen Elemente, wie Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo, nicht getrennt voneinander und als unveränderliche Bausteine betrachten kann, sondern daß diese Elemente sowohl in engstem gegenseitigen Zusammenhang stehen als auch außerdem ständigen Veränderungen unterworfen sind. Aus diesem Grunde genüge auch nicht die Untersuchung der stationären Bestandteile eines Klanges, sondern es müßten vor allem diese in ständiger

Bewegung begriffenen Vorgänge der wissenschaftlichen Betrachtung zugrunde gelegt werden. — Da die Hörvorgänge durch objektiv meßbare physikalische Erscheinungen ausgelöst werden, ist es natürlich grundsätzlich möglich, durch objektive Analyse auch Einblick in solche geistigen und künstlerischen Dinge zu erhalten, die sich im Gesamtklang äußern. Diese Gedanken des Verf. sind an sich nicht neu. Es sei z. B. auf die Untersuchungen der Universität Iowa (USA) hingewiesen, die bereits vor etwa 20 Jahren veröffentlicht worden sind. Es fragt sich nur, ob man mit dieser Methode wirklich weiterkommt und ob sich der Aufwand lohnt. Die bisher vorgelegten Ergebnisse sind nicht geeignet, diese Zweifel zu beseitigen, und alle gewonnenen Erkenntnisse beziehen sich doch nur auf sehr periphere Dinge. Die Auffassung, daß „ein Musikwerk jeder Zeitepoche eine ausgewogene Verteilung von Schönklang und Geräusch“ enthalten müsse, dient doch wohl ebensowenig dazu, schöpferische Begabung zu ersetzen oder richtige Interpretation zu ermöglichen, wie die Feststellung, daß die durch die Noten angedeutete Tonhöhe in den seltensten Fällen exakt erreicht wird. Eine völlige Verkenntung der Tatsachen bedeutet jedoch die Ansicht des Verf., die Ausführung eines musikalischen Werkes lasse den Zuhörer desto uninteressierter werden, je besser die saubere technische Wiedergabe sei. Das würde nur dann zutreffen, wenn der Interpret sich damit begnüge, allein äußerliche technische Präzision der Darbietung, nicht jedoch höchste künstlerische Gestaltung erzielen zu wollen. Vollendete technische Wiedergabe anzustreben, dürfte aber stets selbstverständliche Voraussetzung jeder künstlerischen Arbeit sein.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Yury Arbatsky: Beating the Tupan in the Central Balkans, Chicago, The Newberry Library, 1953, VII, 64 S.

Walter G. Nau: A Triptych from the Arbatsky Collection at the Newberry Library, Chicago, Gertners Ltd., 12 S.

„Von Arbatsky wurde bis jetzt aus politischen (er ist staatenlos) und wirtschaftlichen Gründen nichts veröffentlicht“, heißt es in MGG I, Sp. 602, mit Ausnahme, so möchte ich hinzufügen, eines recht umfangreichen Artikels „Proben aus der albanischen Volksmusikultur“ in Südostforschungen VII (1943), S. 228 ff., in dem wesentliche Teile

der nun vorliegenden Dissertation über das Tupanspiel bereits vorweggenommen sind. Wohl aus Bescheidenheit hat A. diesen früheren, doch in diesem Zusammenhang recht wichtigen Artikel auch in dem Literaturverzeichnis der neuen Veröffentlichung verschwiegen (*Beating*, S. VII, heißt es sogar ausdrücklich: „*the present study is the only surviving evidence of my scholarship in this field*“).

Jedenfalls dürfen wir uns freuen, diese Studie nun nach einem Jahrzehnt großer Schwierigkeiten endlich veröffentlicht zu sehen. Es ist ein eigenwilliger Weg, den der Verf. geht, ein Weg, der den Musikfolkloristen in mancher Beziehung zu einer tieferen Kenntnis der Volksmusik (zumal einer nichtabendländischen) führen könnte, wenn dieser Weg eben nicht nur unter ganz ungewöhnlichen Verhältnissen zu beschreiten wäre: über ein Lehrverhältnis des Forschers zu einem Volksmusiker, wobei sich der Forscher von aller akademischen Weisheit und von aller westlich-musikalischen Bildung ganz bewußt für diese Zeit zu lösen hätte. A. hat seine Beobachtungen, die er im theoretischen Teil des Buches in systematisch aufbauenden Musikbeispielen vorlegt, dem Volksmusiker Mehmed zu verdanken (den er 1943 in „*Proben* .“ noch nicht erwähnt). Er erzählt nun anschaulich die ungeheueren Schwierigkeiten, die er in einer dreijährigen Lehrzeit zu überwinden hatte, um das Tupanspiel zu erlernen. Es war ein Studium, zu dem einheimische Volksmusiker zehn und mehr Jahre benötigen, wiewohl sie manche Schwierigkeiten, mit denen der westlich vorgebildete Musiker A. zu kämpfen hatte, gar nicht kennen; haben sie doch die unsymmetrischen Rhythmen im Blut und wachsen sie doch von frühester Kindheit an mit ihrem Klang im Ohr auf, so daß es z. B. kaum Wunder nehmen kann, in Mazedonien Kinder, die kaum bis drei zählen können, auf der Trommel diese uns fremden Rhythmen virtuos beherrschen zu hören.

Für uns bedeutet es einen schmerzlichen Verlust, daß wir zu den wertvollen Aufzeichnungen — die gesamte Sammlung A.s umfaßte „über tausend albanische instrumentale und vokale Volksweisen, wobei die Varianten gar nicht einmal mitgerechnet sind“ („*Proben*“, S. 229; in MGG heißt es etwas genauer: „etwa 3000 Aufzeichnungen albanischer Instr.melodien, etwa 1000 mazedonischer und eine gewisse Anzahl serb.,

kroat., bulg. u. a. Volksweisen“) — nicht auch die den lebendigen Eindruck dieser ungeheuer interessanten Musikübung vermittelnden Schallaufnahmen besitzen, die A. „*on a specially constructed portable machine*“ („*Beating*“, S. VII) aufgenommen hatte. Die Aufnahmen, die später konfisziert wurden, waren größtenteils in Prag bereits transkribiert worden. (In „*Proben*...“ heißt es allerdings: „*Beim Festhalten der Volksweisen war ich immer auf mein Gehör angewiesen, denn für mechanische Aufnahmen fehlten alle notwendigen Mittel*“). Auch außerhalb des theoretischen Hauptteils des Buches bringt A. eine Menge interessanter Einzelheiten über den Gebrauch und die Herkunft des Tupanspiels auf dem Balkan, so z. B. Hinweise auf das obligate Gegenüber der Rhythmen von Tupan, Zurna und Tanz. Der Verf. nennt das Phänomen „*a sort of rhythmical counterpoint*“ (S. 14), das heißt aber natürlich nicht, daß „*the dancers are in no way bound to the time of the dance-tune*“ (ebenda). Die Bindung des Trommlers an den Tanz verdiente m. E. eine breitere Behandlung, da der Trommler in vielen Fällen selber Tänzer ist (albanisch „*lodëtuer*“ heißt sowohl Tänzer als auch Trommler) und gerade in der Gleichzeitigkeit von Trommelspiel, Trommeltanz, Zurnaspiel und Reigentanz sozusagen ein vierfacher „*rhythmical counterpoint*“ zum Ausdruck kommt.

Die Symbiose Zurna-Tupan ist, wie mir scheint, keineswegs so ungemischt und rein, wie es A. (S. 3) darstellt und wie es F. Bose in seiner Rezension (*Musica* VIII, 1954 S. 521) noch unterstreicht. Zuweilen sieht man in Mazedonien die Zurna — wohl unter westlichem Einfluß — ersetzt durch eine Klarinette oder gar eine Trompete. Umgekehrt sah ich zur Zurna die Rahmentrommel gespielt. Vor allem aber in Bulgarien scheint die Festigkeit dieser Symbiose merklich gestört: dort ertönt der Tupan besonders häufig zur Gajda (Dudelsack), ja zuweilen sogar zu Kaval, Gadulka und Tambura.

Nicht ganz einverstanden kann ich mich mit der Stellung des Verf. zu den Zigeunermusikanten erklären, die er als einfache Parasiten abtut, gesteht doch selbst der Serbe T. R. Gjorgjević (*Die Zigeuner in Serbien*, Budapest 1903) in seinen Ausführungen über die Zigeuner als Musikanten (S. 45 ff.): „*Die Serben pflegen im übrigen sehr schwach die Musik, und gäbe es keine Zigeuner, wer weiß, wie es in Serbien über-*

haupt mit der Musik stünde“. Diese Feststellung scheint mir, auf Mazedonien angewendet, kaum übertrieben. Fast alle Tupanspieler, die ich in Mazedonien fand, waren Zigeuner, und slawische Kenner selbst geben mir in dieser Beobachtung durchaus Recht. Die Geschichte des Tupanspiels auf dem Balkan scheint, so weit wir sie verfolgen können, geradezu darauf hinzudeuten, daß es gar nicht die Türken waren, sondern die Zigeuner, die das Instrument ins Land gebracht haben (vergl. hierzu meine Studie „Der Tanz mit der Trommel“, Regensburg 1954).

Man findet durchaus historische Belege über das Vorkommen des Instruments im Mittelalter, und es ist m. E. wesentlich, diese, zumal aus der Türkei, (wie auch Vergleichsobjekte aus dem gesamten vorderen Orient) heranzuziehen. Gerade die Türkei hat auch in der folkloristischen Literatur wichtige Beiträge zum Thema Tupan (bzw. „Davul“, wie das Instrument bei den Türken heißt) geleistet, z. B. auch zur Etymologie des Namens, mit der sich vor allem M. R. Gazimihâl (Ankara) befaßt hat.

Es ist ohne Zweifel ein Verlust, daß es A. nicht vergönnt war, seine Studien fortzusetzen und zu ergänzen; denn vieles wäre zu dem ganzen Fragenkomplex noch zu sagen. Bedauerlich ist auch, daß die Sammlung, wie A. selbst sagt, nicht ohne Lücken ist, da z. B. „bei etwa einem Drittel der gesammelten Volksweisen sogar die Angabe des Ortes, in welchem sie aufgezeichnet wurden“, fehlt („Proben“).

Der wissenschaftliche Wert der drei Beispiele balkanischer Musik, die W. G. Nau unter dem Titel „A Triptych from the Arbatsky Collection“ arrangiert und herausgegeben hat und die mit englischen Texten unterlegt sind, ist infolgedessen begrenzt, so daß, wie es ausdrücklich heißt, A. der Publikation nur mit Vorbehalt zugestimmt hat.

Felix Hoerburger, Regensburg

Christóbal de Morales: Opera Omnia. Volumen II: Motettes I-XXV. Hrsg. von Higinio Anglés. (Monumentos de la Música Española XIII.) Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1953. 38 u. 202 S.

Der 1. Band der Morales-Gesamtausgabe (*Missarum Liber Primus*) ist in dieser Zeitschrift (VIII, 119 ff.) bereits ausführlich besprochen worden. Für den 2. Band hat Anglés aus dem bisher noch keineswegs vollstän-

dig bekannten Motettenschatzen des Meisters 25 Stücke ausgewählt. Da es keinen Druck gibt, der ausschließlich Motetten von Morales enthält, war dem Hrsg. von vornherein die Möglichkeit genommen, die Reihe der Motetten mit der Neuauflage eines solchen Drucks zu beginnen, wie es etwa bei der Willaert-Ausgabe geschehen ist. Vielmehr fließt die gedruckte Überlieferung auf diesem Gebiet bei Morales ausgesprochen sporadisch. Das Quellenverzeichnis zum vorliegenden Band zählt nur 14 Drucke auf, von denen die allermeisten wiederum nur bis zu 4 Morales-Motetten enthalten. Eine Ausnahme bilden nur die beiden Drucke von Scotto (1543) und Gardane (1546), die schon im Titel Morales nennen, gleichzeitig aber auch Werke „multorum eximiae artis virorum“ veröffentlichen. In ihnen ist der Anteil des Meisters unvergleichlich größer (10 bzw. 13 Motetten). Demgegenüber sind allein für den 1. Band 22 Handschriften genannt, darunter 9 in iberischen Bibliotheken.

A. erklärt im Vorwort, er habe bisher 90 Morales-Motetten gefunden, sei aber davon überzeugt, daß diese Zahl sich im Laufe der Zeit noch erhöhen werde. Zweifelhafte Werke sind in der Zahl nicht enthalten. Von den 90 Werken sind 52 nur handschriftlich überliefert, ein erstaunlich hoher Prozentsatz, wenn man an den Ruhm denkt, dessen sich Morales offenkundig erfreute.

Da der Hrsg. eine Auswahl nach chronologischen Gesichtspunkten verwerfen mußte (schon wegen der überwiegend handschriftlichen Überlieferung und weil eine solche Ordnung nur nach eingehenden Studien versucht werden könnte), hat er sich dazu entschlossen, die 25 Stücke nach der Stimmenzahl und innerhalb der dadurch gewonnenen Gruppen nach dem Kirchenjahr zu ordnen. So bietet er uns eine Blütenlese von 11 vierstimmigen, 10 fünfstimmigen und 4 sechsstimmigen Werken. Er hat dabei auch darauf verzichtet, die Motetten aus den beiden erwähnten Drucken, die weitgehend konkordant sind, sozusagen als Grundstock für seine Auswahl zu benutzen. Soweit ich sehe, sind nur 4 von den 10 bzw. 13 Stücken aus diesen Sammelwerken aufgenommen.

Dem kritischen Bericht sind 8 Seiten Faksimiles vorangestellt, auf denen Titelblätter oder einzelne Seiten aus Drucken sowie 4 Kompositionsanfänge aus spanischen Chorbüchern wiedergegeben sind. Der kritische Bericht selbst bringt ein Quellenverzeichnis,

das um so wertvoller ist, als in ihm auch die anonym überlieferten, von A. identifizierten Motetten aufgeführt werden. Da bei jeder Quelle nicht nur die im vorliegenden Band veröffentlichten, sondern alle in ihr enthaltenen Werke von Morales zitiert werden, erhält man wichtige bibliographische Aufschlüsse. Zu spanischen Handschriften werden die notwendigen Hinweise auf Bibliothekskataloge und dergleichen gegeben. Wo bisher keine Literatur vorhanden ist, wie bei einem Ms. aus dem Kathedralarchiv zu Tarazona, gibt A. dankenswerter Weise ein Inhaltsverzeichnis. Bei der Durchsicht der Handschriften-Liste wird man sich wieder einmal des Reichthums der spanischen Überlieferung bewußt, deren nationale Bedingtheit nicht zu verkennen ist.

Die Anmerkungen zu den einzelnen Werken gehen zunächst kurz auf die Editionstechnik ein, über die noch etwas zu sagen sein wird. Auffallend ist, wie spärlich meist die Lesarten- und Abweichungen-Vermerke sind, manchmal vielleicht eine Folge der relativ exakten Vorlagen, manchmal aber auch durch summarische Hinweise auf eine Quelle verursacht. Im übrigen ist das Studium dieser Anmerkungen für jeden, den die Frage der Quellenstreuung interessiert, höchst anregend. Nur selten findet sich eine Komposition, die in einer langen Reihe von Quellen enthalten ist. Meist handelt es sich um 3—4 Quellen, manchmal sogar um singuläre Überlieferungen. Nur eine Motette („*Lamentabatur Jacob*“) ist in 7 Quellen (darunter nur ein Druck!) nachweisbar. Es wird kein Zufall sein, daß die singulär überlieferten Stücke, bis auf eines, aus spanischen Mss. stammen. Erstaunlich bleibt, daß ein verhältnismäßig dünn verbreitetes Motettenopus in so weiter Streuung überliefert ist. Von den 14 Drucken sind nur 7 italienischer Herkunft, zwei in den Niederlanden und nicht weniger als 5 in Deutschland (diese bezeichnender Weise fast alle sehr spät) erschienen. Unter den Mss. finden sich einige moderne Kopien in Partitur, so daß man fragen muß, ob sie überhaupt als primäre Quellen hätten erwähnt werden müssen. Man muß doch wohl die Partiturskopien in der Universitätsbibliothek Coimbra, dem Britischen Museum, der Münchener Staatsbibliothek, der Pariser Bibliothèque du Conservatoire, der Biblioteca Vaticana und der Wiener Nationalbibliothek abziehen, deren älteste (Coimbra) aus dem 17. Jahrhundert stammt, während fast alle anderen erst im

19. Jahrhundert entstanden sind. Alle diese Abschriften sind sicherlich nach Drucken spartiert. Sie sind jedenfalls keine echten handschriftlichen Quellen und würden erst dann von Bedeutung sein, wenn sie etwa ehemals vorhandene, heute aber verschollene Kompositionen auf unsere Tage herübergerettet hätten. Stellt man sie mit den primären, zeitgenössischen Mss. auf eine Stufe, so ergibt sich ein schiefes Bild. Nimmt man sie nämlich aus der Reihe der alten Handschriften heraus, so reduziert sich deren Zahl von 22 auf 14; es bleiben 8 spanische und 6 vatikanische Mss. übrig. Für die 25 Motetten des Bandes bedeutet das immerhin, daß nicht eine einzige handschriftliche Quelle aus Bereichen stammt, zu denen Morales nicht durch Herkunft und Tätigkeit in Beziehungen gestanden hat. Erinnert man sich ferner daran, daß A. selbst den Anteil der nur handschriftlich nachweisbaren Motetten auf 52 von 90 beziffert, so kann man vielleicht schon jetzt, da erst ein knappes Drittel aller Motetten vorliegt, den Schluß wagen, daß Morales vorwiegend in spanischen und römischen Mss. vertreten ist.

Zur Editionstechnik, die in Notenwerten, Schlüsselung, Taktstrichen usw. der des 1. Messenbandes entspricht, erklärt der Hrsg. in einem kurzen Satz, er habe die semitonia subintellecta nur im unbedingt notwendigen Maße ergänzt. Daß diese schwierige Frage auch von ihm nicht ganz einheitlich gelöst wird, geht aus manchen Akzidentien-Ergänzungen hervor. Besonders auffallend scheint mir das an Nr. 7 „*Per tuam cruce[m]*“ zu werden. Hier tendiert A. offenbar nach *a-moll*, indem er z. B. das *g* auch da erhöht, wo weder die Stimmführung noch der Zusammenklang das verlangen. So macht er aus dem Akkord *e-g-h*, mit dem die *Secunda pars* beginnt und der viermal nacheinander erklingt, ein *e-gis-h*. Dadurch wird er gezwungen, kurz darauf in der Oberstimme (Takt 67) ebenfalls *gis* statt *g* vorzuschlagen. Nun wiederholt sich aber der Melodiezug der Oberstimme, der auf diesem *g* bzw. *gis* schließt, in Takt 69—72 eine Quarte höher. Konsequenter Weise muß also hier der Schlußton *c* zu *cis* erhöht werden, und so erhält man nach A. an dieser Stelle (Takt 72) einen *A-dur*-Klang. An anderen Stellen desselben Satzes dagegen muß der Stimmführung oder des Zusammenklangs wegen *g* bleiben, so daß die Komposition zwischen *Kirchenton* und *a-moll*

schwankt. Auch die Vorliebe für die Erniedrigung des *e* zu *es* oder für die Erhöhung des *c* zu *cis* in Stücken mit vorgezeichnetem *b* führt zur Angleichung an *g-moll* oder *d-moll*. So geneigt man auch sein mag, bei Morales eine Tendenz zur Ablösung der alten *toni* durch *Dur* und *Moll* anzunehmen, so sehr bleibt doch erst noch zu beweisen, ob und in welchem Maße er die moderne Tonalität überhaupt intendiert. Man erinnert sich übrigens, daß vor etwa 20 Jahren R. Casimiri in seiner Zeitschrift *Note d'Archivio* eine Revision der *Palestrina*-Ausgabe gefordert hat, weil er im Grunde genommen dieselbe Angleichung der Melodik und Harmonik an die „Tonalität“ für richtig hielt, die A. jetzt bei Morales vorschlägt. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn A. eine plausible Erklärung und Begründung für sein Verfahren im Vorwort der Ausgabe gegeben hätte. Der mit den schwierigen Problemen der Akzidentensetzung nicht oder wenig vertraute Benutzer wird sich jetzt an die Erklärung halten, daß hier die Akzidentien nur in dringendem notwendigem Maße ergänzt seien. Der wissenschaftliche Benutzer wird aber nicht immer von dieser Notwendigkeit überzeugt sein; gerade darum hätte man ihm sagen sollen, nach welchen Prinzipien man die Akzidentien hinzugesetzt hat. Im übrigen sind solche Zusätze allerdings stets dadurch kenntlich gemacht, daß das Vorzeichen über die betreffende Note gesetzt ist; es kann also niemand irreführt werden.

Wiederum enthält sich A. in seinen kurzen Bemerkungen zu Stil und Wert der Morales-Motetten dankenswerter Weise jeder Übertreibung. Man wird ihm ohne weiteres zustimmen, wenn er den „*dramatismo español*“ des Francisco Guerrero und des Tomás Luis de Victoria in vielen Motetten des Morales bereits vorgeformt findet und wenn er seinen Meister als Wegbereiter des goldenen Zeitalters spanischer Polyphonie bezeichnet. Die Vorliebe für dramatische Texte, in denen „*el diálogo entre personajes sagrados*“ eine Rolle spielt, und die daraus resultierende „*música profunde de scriptiva*“ lassen sich nicht verkennen. Vielleicht wäre aber doch erst nachzuweisen, daß die Musik des Morales „*mística en sumo grado*“ ist, wie A. schreibt. Daß sie an vielen Stellen diesen Eindruck erwecken kann, soll nicht bestritten werden, nur müßte man untersuchen, wodurch sie es eigentlich tut.

Alles in allem können wir auch für diesen Band der Ausgabe dem Hrsg. und seinen Helfern nur dankbar sein und ihn beglückwünschen. Er zieht einen Meister ganz ans Licht, dessen bisher bekannte Werke von jeher den Wunsch wachgerufen haben, sein Gesamtchaffen kennenzulernen. Wie A. selbst sagt, muß noch festgestellt werden, worin der persönliche Beitrag des „*Morales Hispanus*“ zur Entwicklung der Motette, wie der Messe, besteht. Dieser erste mehr universal gerichtete und international berühmte Spanier gibt uns also noch Aufgaben genug auf. Zu deren Bewältigung bietet die neue Ausgabe mit jedem ihrer Bände Gelegenheit. Man kann nur hoffen, daß sie ebenso zügig fortschreitet, wie sie begonnen hat, und daß uns recht bald weitere Bände in derselben guten Ausstattung vorgelegt werden.

Hans Albrecht, Kiel

Elias Nikolaus Ammerbach: Zwei vierstimmige Passamezzi, hrsg. von Felix Oberborbeck, Zeitschrift für Spielmusik, 192. Heft, Celle 1954, Hermann Moeck Verlag.

Die „Zeitschrift für Spielmusik“ wendet sich an musizierende Laien und bringt ihnen altes und neues Musiziergut nahe. In einer Zeit hochgespannter Tagesforderungen an den Menschen ist das zweifelsohne ein löbliches Unterfangen, dem man nur wünschen möchte, daß es den Strömungen des Alltags nicht erliege. Das 192. Heft dieser allmonatlich erscheinenden Zeitschrift bietet zwei Passamezzi von Elias Nikolaus Ammerbach, der 1561—1595 als Thomasorganist in Leipzig gewirkt hat. Der ausführliche Vorbericht des Hrsg. vermittelt ein verständliches Bild von der Eigenart dieser Kompositionen, die wahrscheinlich nicht einmal von Ammerbach selbst stammen, denn seine beiden erhaltenen Sammlungen, die in Tabulaturchrift notiert sind, enthalten viele Stücke unbekannter Komponisten. Oberborbeck verweist auf die Arbeiten von W. Ehmman, der eine Gesamtausgabe der Werke Ammerbachs plant. Sollte sie wirklich so wichtig sein? Bei aller Ehrfurcht vor den Schätzen der Vergangenheit müßte man sich doch fragen, ob mit einer solchen Veröffentlichung wirklich eine Lücke geschlossen werden kann.

Die Spielanweisung, daß die beiden vierstimmigen Stücke sowohl für Blockflöten als auch für Streicher, ja sogar als Blechbläserquartett gut klingen, läßt der Ausführung

weiten Raum. Sicher wird auch nichts dagegen einzuwenden sein, sie gemischt zu besetzen. Die Übertragung der beiden altitalienischen Tänze im geraden Takt mit anschließenden Galliarden besorgte der Engländer Francis Grubb. Leicht ausführbar und hübsch in der Erfindung, werden sie als freundliche Hausmusik sicherlich willkommen sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Antonio de Cabezón: Claviermusik, Obras de Musica para Tecla. Arpa y Viuela, bearb. und hrsg. von Marcario Santiago Kastner, Mainz 1951, Edition Schott 4286.

— 4 Tientos, hrsg. von Max Drischner, Tübingen 1953, C. L. Schultheiß.

Mit Recht hat man Cabezón als den größten Orgel- und Klaviermeister vor Sweelinck bezeichnet. Umso weniger entspricht es seiner Bedeutung, wenn sein Werk bisher nur durch eine kleine Zahl von praktischen Ausgaben zugänglich gemacht worden ist. Lediglich in Sammelausgaben von Straube, Kaller, Auler, Apel u. a. finden sich einige Sätze. Die beiden vorliegenden Veröffentlichungen sind somit die ersten, die ausschließlich diesem großen Spanier gewidmet sind.

Mit den Stücken aus den „Obras de musica“ (1578) legt Kastner eine Auswahl vor, die insofern charakteristisch ist, als sie die wichtigsten von Cabezón gepflegten Gattungen berücksichtigt. Es handelt sich um einen großen zweiteiligen Tiento (*Ricercar*), drei Variationenreihen (*Diferencias*), drei kolorierte Bearbeitungen von mehrstimmigen Vokalkompositionen (*Glosas*) und die schwer zu klassifizierende Bearbeitung „*Duinsela*“. In einer längeren und sehr instruktiven Einführung wird der Benutzer mit Leben, Schaffen und künstlerischer Persönlichkeit Cabezóns vertraut gemacht. Die Angabe des Geburtsdatums (1510) bedarf allerdings der Korrektur (vgl. H. Anglès in MGG II). Die Editionsgrundsätze sowie die Anweisungen zur Aufführungspraxis bei der Wiedergabe auf Orgeln mit und ohne Pedal, auf Cembalo, Clavichord, Laute und Harfe werden gut begründet. Vor allem verdient die einleuchtende Erklärung hervorgehoben zu werden, die K. für die Fermatensetzung Cabezóns gibt. Die Tientos und die Mehrzahl der *Glosas* — auf die wenig glückliche Übersetzung „Glossen“ sollte verzichtet werden — unterscheiden sich nämlich von den *Diferencias* dadurch, daß diese im Ge-

gensatz zu jenen durch Fermaten unterteilt sind. Diese dienen aber nicht zur Bezeichnung der einzelnen Variationen, sondern es werden deren jeweils zwei oder mehrere zu Gruppen zusammengefaßt. Daraus folgert K., daß Cabezón sowohl für solche größeren Abschnitte als auch für alle Stücke ohne Fermaten eine einheitliche Registrierung bzw. einheitliche Klanggebung gefordert habe. Das entspricht ganz dem Stil dieser Musik, die primär nach dem Prinzip der Einheitlichkeit gestaltet ist. — Merkwürdigerweise ist dem Hrsg. entgangen, daß dem „*Duinsela*“ größere Teile der häufig belegten Chansonmelodie „*D'ou vient cela*“ oder „*Dont vient cela*“ zugrunde liegen. Hinweise finden sich bei J. Rollin, *Les chansons de Clément Marot*, Paris 1951, und J. Ward, *The use of borrowed material in 16th century instrumental music* (Journal of the AMS V, 1952).

Eine wertvolle Ergänzung zu der Auswahl K.s bilden die vier von Drischner herausgegebenen Tientos, von denen zwei aus den „Obras“ und zwei vermutlich aus der Tabulatur von Venegas de Henestrosa (1557) stammen. Leider vermißt man die Angabe der Primärquelle, wie auch aus dem Vorwort weniger der Forscher als der Praktiker spricht, der seine Erfahrungen mit dem Werk Cabezóns während seiner langjährigen Tätigkeit als Organist niedergelegt hat. Bei der Gestaltung des Notentextes lehnt sich D. an K. an, dem er sich auch in anderer Hinsicht verpflichtet fühlt. Allerdings geht er insofern über K. hinaus, als er auch bei den Tientos vom Prinzip einer durchgehend einheitlichen Registrierung abweicht. Doch betont er mit Recht, daß die einzelnen Abschnitte in sich keine spaltklangliche Behandlung vertragen. Die Ausführung der Tientos durch mehrere Instrumente läßt sich von der damaligen Aufführungspraxis her rechtfertigen. Zu diesem Zweck hat der Verlag Einzelstimmen bereitgestellt. Es wäre sehr zu wünschen, daß das Werk Cabezóns durch weitere Ausgaben für die Praxis erschlossen würde.

Kurt Gudewill, Kiel

Willi Kahl: Das Charakterstück. (Das Musikwerk.) Arno Volk-Verlag, Köln 1955. Wenn der Hrsg. der Sammlung „Das Musikwerk“ einen eigenen Band für das Charakterstück vorlegt, so erweist der Inhalt des 80 Seiten starken Hefes die Notwendigkeit dieser (vermutlich) erstmaligen Zusammenstellung. Sie wurde einem bewährten Ken-

ner anvertraut, dem wir grundlegende Arbeiten über das weitschichtige Thema verdanken. Die 16 Seiten lange Einleitung gibt eine nahezu lückenlose Darstellung der Entwicklung des Charakterstücks und geht über das im gleichnamigen Artikel von MGG bereits grundlegend Gesagte hinaus. Die Definition des Begriffs, bei der restlose Klarheit nicht zu erreichen ist, hält sich an das Beethovensche „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ und sieht es in „einem Schwebestand zwischen verschiedenen Bereichen der Instrumentalmusik“. Infolgedessen bleibt die Auswahl keineswegs auf die (auch vierhändige) Klaviermusik beschränkt, wenn auch, schon aus räumlichen Gründen, die 38 Beispiele nicht über die 4stimmige Besetzung hinausgehen. Die Möglichkeit eines Charakterstücks wird schon für die Zeit ab 1400 an 7 Beispielen nachgewiesen, deren Merkmale freilich nicht einhellig deutlich sind, die aber zweifellos zum Thema gehören, zumal sie aus den Wurzeln der Form, Lied und Tanz, kommen. Die wahre Stunde für das Charakterstück schlug erst im expressiven Barock, als dessen Repräsentanten Gaultier, Froberger und Couperin vorgestellt werden und dessen größter Meister, J. S. Bach, mit 2 Beispielen erscheint, deren eines, das bekannte b-Präludium aus dem ersten „Wohltemperierten Klavier“, übrigens auch durch eines der ähnlich gearteten, weniger bekannten Stücke von J. C. F. Fischer (vgl. Ausg. Werra, S. 46, 65, besonders S. 9) hätte ersetzt werden können. Fruchtbar ist der feinsinnige Gedanke, geschichtliche Zusammenhänge durch Parallelen zu erhellen, hier durch Stücke, die nach der Devise „Trauer und Trost“ durch die Jahrhunderte wandern. Eine besonders dankenswerte Gabe ist hier der Abdruck des C. Ph. E. Bachschen „Abschied vom Silbermannschen Clavier“ nach einem kaum zugänglichen Mitauer Neudruck von 1916. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wächst die Fülle der Charakterstücke, die sich nun „ihr Eigenleben außerhalb zyklischer Bindungen endgültig gesichert haben“, derart an, daß eine Auswahl auch nur des Bezeichnendsten ein kaum lösbares Problem wird. Mit Absicht wird das heute Zugängliche, d. h. in erster Linie die großen Meister von Beethoven bis Pfitzner, von der Aufnahme ausgeschlossen, dafür aber ihre diesbezügliche Stellung klar und erschöpfend umrissen. Die Typen, denen die Gattung bis auf unsere Zeit nun ihre endgültige Prä-

gung verdankt (die süddeutsche um Worczek, die norddeutsche um Field und Burgmüller und die Etüdenliteratur), sind durch die vielfältigen Hinweise Kahls so bekannt geworden, daß es direkter Beispiele nicht mehr bedurfte. Interessant die Anfangsverwandtschaft von Tauberts „Minnelied“ und Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 17, und doch welcher Unterschied! In wieviel Ausdrucksbereichen das doch assoziativ angelegte Charakterstück heimisch wurde, zeigt die Auswahl: Neben den 2 meisterhaften Kanons Rheinbergers stehen Lieder (Taubert, Jensen), ein *Prélude* (Heller), eine Träumerei (R. Strauß, sehr dankenswert!), ein geistvolles Tonspiel (Sjögren) und ein Tanz (Türk). Gewiß verbot es nur der Raum, auch das Einmünden literarischer Formen (*Ghaselen* op. 13 von F. Draeseke, *Akrostichia* op. 7 von H. v. Herzogenberg) nachzuweisen. Ein belehrendes Zeugnis für die Berührung mit den polyphonen Formen hätte auch die wenig bekannte Schumannsche *Fughetta* aus op. 32 geboten. Leider ergab sich keine Gelegenheit, den im Charakterstück universellen und ganz persönlichen Th. Kirchner zu Wort kommen zu lassen, dessen Nachlaßgabe „Nur Tropfen“ für Streichquartett einen der konzentriertesten Belege für musikalische Miniatur bildet. Besonders erfreut muß man über den nachdrücklichen Hinweis auf Z. Fibich sein, dessen klavieristisches Gesamtwerk, in Deutschland wohl nicht völlig erreichbar und im Artikel von MGG nicht vollständig aufgeführt, eine wohl zu enge Bestimmung fand, wenn es dort „zwischen die Kleinmeister Scharwenka, Reinecke und Kirchner eingereiht“ wird. Höchst gewissenhafte und ausführliche „Quellennadweise und Bemerkungen“ erhöhen den Wert der überaus gehaltvollen Gabe, die — gerade im Rahmen einer vielbeachteten Serie — berufen ist, Vorurteile zu beseitigen und Fehler Teile zu berichtigen. Reinhold Sietz, Köln

Loys Bourgeois: *Le Droit Chemin de Musique*, Genf 1550. Faksimile-Nachdruck hrsg. von P.-A. Gaillard, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. VI).

Loys Bourgeois ist bisher vor allem im Zusammenhang mit dem Hugenotten-Psalter als Schöpfer einer großen Zahl von Melodien sowie als Komponist mehrstimmiger Sätze und damit als Wegbereiter Goudimels bekannt. P.-A. Gaillard, der sich schon um die Erforschung von B.s kompositorischem

Werk verdient gemacht hat, legt jetzt auch die Schrift des Musikerziehers B. vor.

Das Vorwort dieser aus der Praxis erwachsenen Gesangslehre geht sofort — ohne ein Abschweifen in die *Musica theórica* — auf das eigentliche Anliegen ein. Wenn B. seine Schrift „*Le Droit Chemin*“ überschreibt, so meint er damit die Methode, nach der einfachen Skala der Hexachordsilben von Noten singen zu lernen, im Gegensatz zur Praxis des Singens nach der Guidonischen Hand, die offenbar in Frankreich zu seiner Zeit noch die gebräuchliche gewesen ist. Die Solmisation, für die die zeitgenössischen deutschen Theoretiker ein kompliziertes und dennoch nicht lückenloses Regelsystem konstruieren, erklärt B. auf eine bemerkenswert einfache Weise. Das Verständnis für das Mutieren wird dem Schüler schon dadurch leichter gemacht, daß B. eine neue Art der Silbeneinprägung erfindet: Er setzt bei jedem Tonbuchstaben zuerst die Silbe im *cantus mollis*, dann die im *cantus naturalis* und schließlich die im *cantus durus* (also *f ut-fa* statt *f fa-ut*; *a mi-la-re* statt *a la-mi-re*; *c sol-ut-fa* statt *c sol-fa-ut* usw.). Er wollte die Schüler nicht mechanisch lernen lassen, daß die Mutation in einem bestimmten Ton mit einer bestimmten Silbe durchgeführt werden müsse, sondern sie sollten sich dessen bewußt sein, daß sie z. B. vom *cantus mollis* in den *cantus naturalis* übergingen. Seine diesem Grundgedanken dienende Art der Silbeneinprägung hat sich in Frankreich im Gegensatz zu Deutschland lange Zeit behauptet. — Von besonderer Bedeutung sind die Ausführungen über die Kadenz. Nicht nur in der Kadenz auf *e*, sondern auch in der auf *a* verbietet B. die Erhöhung der vorletzten Note zum Subsemitonium. Er schreibt hier den Ganztonschritt vor, „*als ob es keine Kadenz wäre*“. Vom Komponisten verlangt er zur Vermeidung von Irrtümern eine genaue Akzidentiensetzung. — An die Anfangskapitel knüpfen die beiden Schlußkapitel mit den Anweisungen für das Einüben einstimmiger Psaltermelodien unmittelbar an. Die dazwischenliegenden Abschnitte über die Mensuraltheorie fallen, im Grunde genommen, aus diesem Rahmen heraus. Sie führen an die polyphone Kunst der großen Niederländer heran, an deren Pflege im Schulunterricht die reformierte Kirche kaum ein Interesse gehabt haben kann. Möglicherweise hat B. die Anordnung seines Lehrbuchs gerade deshalb so gewählt. Auch in

diesen Kapiteln erfreut die Klarheit, mit der der Pädagoge die komplizierte Materie verständlich zu machen weiß. Mit Recht kann der Hrsg. in seinem Nachwort den Traktat als Anleitung für den heutigen Unterricht in der Mensuralnotation empfehlen. Während andere Autoren jedes Kapitel als etwas Neues darzustellen bestrebt waren, zeigt B. das Gemeinsame der einzelnen Proportionen auf und knüpft in seinen Definitionen stets an das Bekannte an. — Auch einige aufführungspraktische Hinweise gibt der Traktat. So verspricht sich B. eine größere Annehmlichkeit des Gesangs davon, daß man bei 4 aufeinanderfolgenden Semiminimen die (konsonierenden) ersten und dritten Noten dehnt, so als ob sie punktiert seien.

Mit dem 6. Band der Reihe der Druckschriften-Faksimiles kommt in den *Documenta musicologica* zum ersten Mal ein nichtdeutscher Autor zu Wort. Die deutsche Musikwissenschaft wird den Nachdruck des „*Droit Chemin*“ lebhaft begrüßen. Für den Vergleich der deutschen und der französischen Musikpädagogik bei der Vermittlung der Anfangsgründe des Singens und bei der Behandlung der Mensuraltheorie hat der Hrsg. ein außerordentlich aufschlußreiches Dokument vorgelegt. Martin Ruhnke, Berlin

J. F. B. C. Majer: *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch-Hall 1732. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Heinz Bekker, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. VIII).

Der hier im Nachdruck veröffentlichte Traktat war „*zum nutzlichen Gebrauch aller und jeder Music-Liebhaber*“, die sich im Selbstunterricht auf den verschiedensten Instrumenten ausbilden wollten, bestimmt. Über die Person des Verfassers wissen wir bisher nur, daß er Kantor und Organist an der St. Catharinenkirche in Schwäbisch-Hall und gleichzeitig Stadtschreiber gewesen ist. Im allgemeinen wird er auch als Verfasser des „*Hodegus Musicus*“, einer heute verschollenen Elementarlehre aus dem Jahre 1718, angesehen. Adlung („*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*“, S. 24 u. 612) vermutet allerdings in dem Verfasser des „*Hodegus*“ den Vater J. F. B. C. Majers. Er scheint jedoch diesen Traktat nicht selbst gelesen zu haben, denn er bespricht nur das „*Museum Musicum*“. Da aber J. F. B. C. Majer, wie der Hrsg. im Nachwort mitteilt,

schon 1689 geboren ist, dürfte er doch derjenige sein, den Mattheson auf Grund des „Hodegus“ in seine „Ehrenpforte“ aufnehmen wollte, wie er in der „Exemplarischen Organistenprobe“ von 1719 angekündigt hatte. Drei Brüder Majers stellen sich uns mit Lobgedichten zum „Museum Musicum“ vor. — Rückschlüsse auf Majers musikalischen Gesichtskreis läßt die Liste der im Vorwort aufgeführten Komponisten und Theoretiker zu. Außer Mattheson, J. G. Walther und dem Wiener J. J. Fux werden hier nur Meister genannt, die in Süddeutschland gelebt oder gewirkt haben. Die meiste Anregung verdankt Majer zweifellos den Schriften Matthesons, der in ihm, wie er selbst bekennt, die Liebe zur Musik entzündet hatten. Auf Mattheson zurück geht auch die allgemeine Tendenz des Traktats, dem „galant homme“ die *requisita* seiner musikalischen Allgemeinbildung zu vermitteln.

Majers Hauptinteresse gilt der *Musica practica* und innerhalb dieser der Instrumentalmusik. Die *Pars theoretica* verzichtet auf alle „Weitläufigkeiten“, obwohl es Majer sicher nicht an Stoff gefehlt hat. Als Rationalist kann er kein Verständnis mehr aufbringen für die spekulativen Elemente der alten Musiklehre, die erst für die Frühromantiker wieder neue Bedeutung erhalten sollten. So streift er im Einleitungsgedicht die Pythagoras-Legende nur, um zu dokumentieren, daß die Musik vom Feuer abstamme, weil sie das Herz im Menschen ganz entflamme. Nachdem er den Gesang der Sterne erwähnt hat, fährt er fort: „*Jedoch sie stehn zu hoch, und kan ichs nicht beweisen; Genug ists, die Music lebt annoch in der Welt.*“ Auch bei der Erklärung des Begriffs *Musica humana* im Anhang begnügt er sich mit der Übersetzung „*So mit menschlicher Stimme verrichtet wird*“ und verzichtet auf die Erklärung der eigentlichen Bedeutung des Begriffs in der Antike, die noch J. G. Walther hinzugefügt hatte.

Die Einzelheiten eines Musiktraktats galten in der damaligen Zeit immer noch als verbindliche Lehrsätze. Es ist also nicht verwunderlich, daß Majer seinen Text aus anderen Lehrbüchern zusammengestellt hat. Die einzelnen Regeln der *Musica signatoria* — auf sie beschränkt sich die eigentliche *Pars theoretica* — sind z. T. schon in den Lehrbüchern des 16. Jh. zu finden; sie wurden fast wörtlich von einem Traktat in den anderen übernommen. Als seine direkten

Quellen nennt Majer das Walther-Lexikon und Matthesons „*Neu eröffnetes Orchester*“ Die übrigen von ihm zitierten Musikschriftsteller werden zum größten Teil bei Walther und Mattheson an den entsprechenden Stellen ebenfalls zitiert. Meist übernimmt Majer den Wortlaut des Textes und kürzt ihn, wo es ihm möglich oder nötig scheint. Gekürzt sind z. B. im 1. Teil Matthesons Taktarten um den $12/16$ -, den $12/24$ - und den $9/16$ -Takt. Bei der Lehre von den Intervallen finden sich die für die Zeit typischen Widersprüche, die darauf beruhen, daß man zwar das temperierte System bereits kannte, daß aber die meisten Instrumente noch nicht danach gestimmt waren.

Auch der Text zum instrumentenkundlichen Teil ist nicht Majers eigene Schöpfung, die Epitheta der einzelnen Instrumente nicht ausgenommen (die „*modeste*“ Flöte, der „*brummende*“ Basse de Violon etc.). Wieder sind seine Gewährsmänner Walther und hier vor allem Mattheson; dazu kommen an weiteren Quellen Barons Lautenbuch und ein anonym Generalbaßtraktat aus dem Jahre 1728. Von Majer selbst stammen aber vermutlich die sehr anschaulichen Abbildungen der Instrumente und die mitunter von anderen zeitgenössischen Lehrbüchern (Baron, Hotteterre, Eisel) abweichenden Griffstabellen, die ohne Zweifel für eine Untersuchung der zeitgenössischen instrumentalen Praxis wertvolles Material bieten. Die letzten Seiten füllt Majer mit den Erklärungen von etwa 260 „*Kunstwörtern*“, die bis auf zwei Ausnahmen (die interessante Chanson-Definition und die von Mattheson übernommene Beschreibung des Monochords) dem Walther-Lexikon entnommen sind. Daß hier den Kürzungen Majers eine besondere Bedeutung zukommen kann, wurde schon am Beispiel des *Musica humana*-Begriffs gezeigt. Da die ersten Buchstaben in diesem Appendix auffallend starke Berücksichtigung gefunden haben, dürfte Majer ihn ursprünglich noch umfangreicher geplant haben.

Der Traktat stellt ein interessantes Zeitdokument dar. Seine Neuauflage ist vor allem im Hinblick auf den instrumentenkundlichen Teil zu begrüßen. Daneben beleuchtet das autodidaktische Lehrwerk aber auch verschiedentlich die Musikanschauung der Zeit. — Der Hrsg. gibt im Nachwort die wichtigsten Hinweise für das Verständnis und die Einordnung des Traktats.

Martin Ruhnke, Berlin

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung I: Musikdramen, Band 10 (Doppelband): *Echo et Narcisse* / *Echo und Narziß*. Lyrisches Drama in drei Akten mit einem Prolog von L. Th. von Tschudi. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1951.

Als zweiten Band der neuen Gluck-Ausgabe hat nunmehr der Hrsg. der ganzen Reihe, R. Gerber, selbst „*Echo und Narziß*“ vorgelegt. Man darf ihm für diese Auswahl danken, ist doch diese letzte Oper Glucks das einzige seiner Spätwerke, das bisher fast völlig unbekannt geblieben ist. Gewiß geschah das nicht mit Unrecht. Das „lyrische Drama“ „*Echo und Narziß*“ besitzt nicht von ferne die dramatische Durchschlagskraft seines Schwesterwerks, der „*Iphigenie auf Tauris*“. Wenn diese bis zu einem gewissen Grade auf unseren Bühnen heimisch geworden ist, so dürfte es die hier vorliegende Pastoraloper nicht über einige wenige Aufführungen für „Kenner und Liebhaber“ hinausbringen. Dafür wird ihr Erscheinen aber von der Forschung mit ganz besonderer Freude begrüßt, und außerdem erfüllt der Hrsg., indem er dieses von Gluck so hoch geschätzte und vom Pariser Publikum so brüsk abgelehnte Werk in einer vorbildlichen Ausgabe vorlegt, dem Komponisten gegenüber so etwas wie eine späte Ehrenpflicht.

Die Antwort auf die Frage: wie kam der 65jährige Gluck darauf, nach Werken wie den beiden *Iphigenien* noch eine Idylle zu schreiben?, liegt nach dem Erscheinen dieses Bandes klar zutage. Gluck wollte den Pariser Kritikern, die ihm unermüdlich Mangel an Melodie vorwarfen, offenbar zeigen, daß er auch sehr wohl anders konnte, wenn er wollte, daß er aber nur wollte, wenn er einen passenden, mehr lyrischen Stoff unter den Händen hatte, kein „*Poème épique*“, sondern eine „*Eglogue*“. Er glaubte, hier stilgerecht und publikumswirksam geschrieben zu haben, und war darum doppelt enttäuscht über den Mißerfolg.

Der Band enthält eine Fülle bezaubernder Musik, die mindestens teilweise im Konzertsaal heute noch von nachhaltiger Wirkung sein müßte; besonders hingewiesen sei auf die Arien „*Si votre amant*“ (*Cynire* I, 7, S. 105, im Vorwort S. XI entsprechend zu verbessern), „*Quel coeur plus sensible*“

(*Echo* II, 2, S. 137) und „*Dissipe ce mortel effroi*“ (*Cynire* III, 3, S. 180) sowie auf das Nymphenquartett „*O chère et tendre amie*“ (II, 2, S. 119). Sehr bezeichnend für Glucks Einstellung zu dieser Oper und fast programmatisch ist die Tatsache, daß er bei den Entlehnungen bzw. Anlehnungen an frühere eigene Werke (deren Zahl G. noch, über Wotquennes Verzeichnis hinausgehend, um je eine Nummer im 2. und 3. Akt vermehrt hat) mit einer einzigen Ausnahme an vorreformatorische Opern aus den fünfziger Jahren angeknüpft hat, also an jene Zeit, in der die quellende musikalische Erfindung um ihrer selbst willen für ihn noch gleichberechtigt neben dem dramatischen Ausdruck stand.

In seiner Gluck-Biographie hat G. „*Echo und Narziß*“ als „*problembelastetes Pastoralspiel*“ bezeichnet und damit m. E. die Problematik des Werkes schlagend umrissen: dessen Schwäche besteht in der Diskrepanz zwischen der lieblichen pastoralen Umgebung und den Gestalten, die Gluck (nicht der Dichter des minderwertigen Textes) hineingestellt hat, seine Stärke beruht eben auf der musikalischen Zeichnung der Gestalten selbst. „*Problembelastet*“ sind vor allem *Echo* und *Narziß*, jene von Anfang an als tragische Figur, die überall, wo sie auftritt, eine Trübung der Stimmung mit sich bringt, dieser mit den krassen Wandlungen seiner seelischen Haltung zuerst als Wahnsinniger, dann als kraftvoll Gesunder und zuletzt als Verzweifelter. Im Gegensatz zu ihm erscheint sein Freund *Cynire* als ganz in sich ruhende, harmonische Natur — eine deutlich erkennbare, ins Lyrische abgewandelte Parallele zu dem dramatischen Freundespaar *Orest* und *Pylades* in der taurischen *Iphigenie*. Zweifellos wäre es für die Einheitlichkeit und damit für die Wirkung von Glucks letzter Oper günstiger gewesen, wenn der Komponist auf die Problematik ganz hätte verzichten können — aber dazu war er damals nicht mehr imstande. So steht Gluck der Musikdramatiker in tragischer Weise Gluck dem Opernkomponisten im Wege.

Diese kurzen Betrachtungen mögen genügen, um die Bedeutung des vorliegenden Werkes für die Gluckforschung zu umreißen; es ist aber nicht nur „interessant“, sondern in der musikalischen Erfindung, in der musikalisch-dramatischen Charakterisierung der Hauptpersonen, in der verinnerlichten Ausdeutung einzelner Empfindungen und in der Feinheit der Instrumentationskunst Glucks größten

Meisterwerken durchaus an die Seite zu stellen. Der Band wird somit sowohl dem Spezialforscher als auch dem Liebhaber willkommen sein.

Die Neuausgabe ist mit gewohnter Gewissenhaftigkeit besorgt worden und besticht wieder durch ihr schönes, klares Notenbild. In einem ausführlichen Vorwort schildert G. die Entstehung der Oper und ihre Schicksale nach der ersten Aufführung und stellt das Verhältnis der ersten zur zweiten Fassung übersichtlich dar. Von der ersten existiert heute nur noch das Textbuch, dessen Vorrede am Ende des Revisionsberichts abgedruckt ist; die Partitur, die dem Neudruck zugrundeliegt, ist der Originaldruck der zweiten Fassung.

Der zwiefachen, wissenschaftlichen und praktischen, Bestimmung der Gluckausgabe entsprechend, erscheinen Szenenüberschriften, Bühnenanweisungen und Text mit deutscher Übersetzung, die Namen französisch und in ihrer lateinischen Originalgestalt. Die Übersetzung ist gut und so geschickt, wie es ohne Veränderung der Melodielinie eben geht. Sollte man aber im Anschluß an Glucks eigene deutsche Bearbeitung der taurischen Iphigenie für Wien nicht einmal den Versuch wagen (natürlich unter Notierung auf zwei Systemen), in den Rezitativen Gesangslinie und neuen Text vorsichtig aufeinander abzustimmen? Für eine Ausgabe, die gleichzeitig der Wissenschaft und der Praxis dienen will, wäre das eine dankbare Aufgabe!

Anna Amalie Abert, Kiel

Carl Philipp Emanuel Bach: Die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber. Urtextausgabe hrsg. v. Carl Krebs. — Nach dem Erstdruck neu durchgesehen v. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Samml. 1—6. Leipzig. VEB Breitkopf & Härtel (1953).

H. v. Bülow's Ausgabe von 6 Sonaten C. Ph. E. Bachs, zumeist aus den Heften der Kenner- und Liebhaber-Sonaten, die er nach eigenem Geständnis „aus dem Clavichordischen in das Pianofortische“ übersetzt hatte, Musterbeispiele bedenklichster Bearbeitungsmaßgriffe, haben als Reaktionserscheinung die Frage der Textkritik gegenüber Ph. E. Bachs Klavierwerken in Fluß gebracht. Als Bülow's Ausgabe 1863 erschien, war das erste Heft einer von E. F. Baumgart besorgten, durch ihr inhaltreiches Vorwort heute noch bemerkenswerten Ausgabe der Kenner- und Liebhaber-Sonaten schon im

Druck, die sich um getreue Wiedergabe der Originale bemühte. Eine weitere Ausgabe von 1895 glaubte C. Krebs dann ausdrücklich als Urtextausgabe bezeichnen zu können, aber sie kann, wie eine erneute Durchsicht an Hand des vom Komponisten sorgfältig überwachten Erstdrucks erwiesen hat, die Anforderungen nicht erfüllen, die wir heute mit Recht an eine Urtextausgabe musikalischer Kunstwerke stellen müssen. Dieser Befund und die Tatsache, daß die Krebs'sche Ausgabe heute längst vergriffen ist, veranlaßten L. Hoffmann-Erbrecht zu einer revidierten Neuausgabe der Sammlungen für Kenner und Liebhaber. Annähernd 300 Fehler ließen sich bei einem Textvergleich nachweisen. Insbesondere hatte Krebs die von Bach genau vorgeschriebene Phrasierung arg vernachlässigt. Möge die verdienstvolle, Heft für Heft von Revisionsberichten begleitete Ausgabe den Sammlungen als dem Kernstück von Ph. E. Bachs Vermächtnis für das Klavier bei den „Kennern und Liebhabern“ unserer Tage viele neue Freunde gewinnen. Willi Kahl, Köln

Klarinetten-Duette aus der Frühzeit des Instrumentes, hrsg. von Heinz Becker, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Collegium musicum Nr. 106). Partiturdruk.

Aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Klarinette, noch nicht das heute bekannte „romantische“ Instrument mit seinen reichen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern die Diminutivform des Clarino mit ziemlich starkem Ton. Als Ersatz für die hohen Trompeten findet sie ihre erste Anwendung, und noch Haydn, der in allen Fragen der Instrumentation so fortschrittliche Meister, hat — im Gegensatz zu Mozart — den kantablen Charakter des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterentwickelten Instruments kaum ausgenutzt. Die vorliegende Auswahl von Duetten aus der Frühzeit der Klarinette bietet Werke von Rousseau und C. Ph. E. Bach sowie 5 Duette eines anonymen Komponisten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die zuletzt genannten „Airs“ entsprechen keineswegs dem gewohnten Klangcharakter der Klarinette. Sie sind, der alten Spielpraxis folgend, sowohl für alle Arten von hohen Blasinstrumenten als auch für Violinen ausführbar und haben fanfarenartigen Zugschnitt. Der auch als Komponist mehrfach in Erscheinung getretene Jean-Jacques Rous-

seau allerdings macht sich schon den kantablen Klang nutzbar. Die vier *Airs* von 1770 sind Spielstücke von einfacher, anmutiger Melodik. Etwa aus der gleichen Zeit ist das Duett C-dur von C. Ph. E. Bach, ein zweisätziges Werk, das schon im Handwerklichen die vorausgegangenen Stücke weit übertrifft. Kommt der I. Satz seiner einzigen bisher bekannten Solokomposition für Klarinetten in der gesanglichen Führung dem Charakter des Instruments sehr nahe, so mutet der II. Satz eher wie ein Duo für 2 Violinen an. Die als Partitur gedruckte Ausgabe folgt den Originalen. (Kleine Unebenheiten wie doppelte oder weggelassene Bindebalken in den *Airs* I und IV von Rousseau seien nur der Ordnung halber angemerkt.) Zusätze des Hrsg., der auch ein gutes Vorwort geschrieben hat, sind gekennzeichnet. Helmut Wirth, Hamburg

Doce Canciones Populares Españolas, mit Klavierbegleitung von Joaquín Rodrigo. (*Musica Hispana* I, Serie A: Canción Popular, 1). Instituto Español de Musicología, Barcelona 1952, 22 S.

Das 1943 gegründete Instituto Español de Musicología kann bereits nach 10 Jahren seines Bestehens mit einer beachtlichen Reihe von Veröffentlichungen aufwarten. Neben altspanischer Musik in stattlichen Denkmälerbänden, der Erfassung noch lebender Volkstraditionen und der Herausgabe eines Jahrbuchs wird nunmehr mit vorliegendem Heft eine Reihe eröffnet, die offenbar insonderheit praktischen Zwecken dienen soll. „*Musica Hispana*“ umfaßt die Serien Volksmusik, polyphone Kunstmusik und Kammermusik. Erstere wird eingeleitet mit einer Auswahl von 12 Volksliedern in moderner Bearbeitung von J. Rodrigo. Dieses Heft bietet einen Querschnitt vom Wiegenlied, Hochzeitslied, Tanz- und Liebeslied bis zur Romanze. Natürlich handelt es sich nicht um getreue Wiedergaben, sondern um einen in der Geschichte der Wiederbelebung beachtenswerten Versuch der Darbietung verklingender Volkslieder. Seit 150 Jahren ist man allerorten bestrebt, neben Quellenausgaben für vornehmlich wissenschaftliche Zwecke auch das entscheidende Volksgut, dem Zeitgeschmack entsprechend zurechtgemacht, an einen weiteren Abnehmerkreis meist städtischen Liebhaberpublikums heranzutragen. Aus diesem Anliegen heraus entstanden die verschiedensten Arten der „Romanisierung“ alter Volksliedweisen und

die Umsetzung zu Klavierliedern, wofür J. Brahms künstlerisch reifste Beispiele geliefert hat.

Der Inhalt des vorliegenden Heftes ist hier anzuschließen. Der Bearbeiter nutzt jedoch weitgehend die Klanglichkeit der neueren spanischen Klavieristen, bei häufiger Verwendung von Reiz- und Tupfakkorden, Parallelführungen u. a. Diese mit impressionistischen Mitteln vollzogene Färbung macht aus einfachsten, tektonisch straffen Volksweisen differenziert begleitete Sololieder. So werden den Liedern viele dem Volksgesang eigene Qualitäten genommen und als Ersatz künstliche Reize herangetragen. Von der Regel, Volkslieder möglichst einfach zu bearbeiten, weicht R. zuweilen weit ab.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Mitteilungen

Bekanntmachungen des Präsidenten

Das Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik hat die Genehmigung erteilt, daß Bewohner der Deutschen Demokratischen Republik und des Demokratischen Sektors von Berlin die Mitgliedschaft in der Gesellschaft für Musikforschung erwerben können und daß die Gesellschaft eine Zweiggeschäftsstelle in Leipzig, C 1, Karlstraße 10, in den Räumen des Deutschen Verlages für Musik errichtet. Zum Geschäftsführer ist Herr Frieder Zschoch bestellt worden. Anmeldungen zur Mitgliedschaft sind von Bewohnern der Deutschen Demokratischen Republik an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Zweiggeschäftsstelle Leipzig C 1, Karlstraße 10, zu richten. Mitgliedsbeiträge werden auf das Postscheckkonto Gesellschaft für Musikforschung Kiel, Zweiggeschäftsstelle Leipzig, Postscheckamt Leipzig Nr. 131 38, gezahlt. Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ sowie die sonstigen Veröffentlichungen werden den Mitgliedern in der Deutschen Demokratischen Republik durch die Zweiggeschäftsstelle Leipzig zugestellt.

Während die Gesellschaft für Musikforschung bisher lediglich Postbezieher der „Musikforschung“ in der Deutschen Demokratischen Republik hatte, wird sie in Zukunft dort gleichberechtigte Mitglieder haben. Damit ist das Hindernis, das bisher der Abhaltung von Veranstaltungen in der Deutschen Demokratischen Republik im Wege stand, beseitigt worden. Die Gesell-

schaft für Musikforschung wird daher ihre Jahreshauptversammlung 1955 vom 29. 9. bis 2. 10. 1955 in Leipzig abhalten. Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung spricht Herrn Vizepräsidenten Professor Dr. W. Vetter sowie denjenigen Musikwissenschaftlern, die sich um das Zustandekommen der Neuregelung verdient gemacht haben, den Dank der Gesellschaft aus. Blume

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der Mitgliederversammlung einzuladen, die am Sonntag, dem 2. Oktober 1955, 10.30 Uhr, im Weißen Saal des Zoologischen Gartens in Leipzig stattfindet. Gleichzeitig gebe ich bekannt, daß in Verbindung mit der Jahresversammlung eine Reihe von Veranstaltungen wissenschaftlicher und künstlerischer Art in Leipzig und Halle durchgeführt werden, die am Donnerstag, dem 29. September, beginnen und am Sonntag, dem 2. Oktober, endigen. Das genauere Programm dieser Veranstaltungen sowie die Tagesordnung der Mitgliederversammlung werden den Mitgliedern durch besondere Drucksache mitgeteilt. Blume

Am 5. Mai 1955 konnte Dr. Bruno Stäblein (Regensburg) seinen 60. Geburtstag begehen. Dem jugendlichen Jubilar spricht auch „Die Musikforschung“ zu diesem Ehrentage ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Am 21. Mai 1955 wurde Professor Dr. Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) 60 Jahre alt. „Die Musikforschung“ spricht dem hochverdienten Forscher, dessen Tätigkeit stets auch für die musikalische Praxis von Bedeutung gewesen ist, ihre herzlichsten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffenskraft.

Dr. Richard Engländer wurde am 31. Mai 1955 von der Philosophischen Fakultät der Universität Uppsala zum Ehrendoktor promoviert.

Im Juni erschien im Bärenreiter-Verlag: Marius Schneider, „Singende Steine“, Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils. Das Buch ist eine Veröffentlichung der Gesellschaft für Musikforschung; es wurde den Mitgliedern der Gesellschaft als Mitgliedsgabe zugestellt.

Dr. Hans Heinrich Eggebrecht ist mit der Wahrnehmung einer Privatdozentenstelle von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen beauftragt worden.

Auf das Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung (s. Jahrgang VII, S. 512) sind zehn Preisarbeiten eingegangen. Die von der Gesellschaft für Musikforschung eingesetzte Jury hat den 1. Preis Professor Dr. Hermann Keller (Stuttgart), den 2. Preis Dr. Hubert Unverricht (Berlin) und den 3. Preis Dr. Oswald Jonas (Chicago) zuerkannt. Die Jury hat ferner die Arbeiten von Professor Alfred Krenz (Stuttgart) und Dr. Ewald Zimmermann (Bonn) der Gesellschaft für Musikforschung zum Ankauf empfohlen.

Berichtigungen

In dem Artikel „Mozartiana“ (Mf. VIII/1, S. 74 ff.) ist zu streichen bei KV 457 und KV. 458: „Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.“

Die im Besitze von W. Westley Manning (1868–1954) befindlichen Autographen zu KV. 135, 492 und 555 wurden am 24. Januar 1955 bei Sotheby & Co. versteigert. (Vgl. The Westley Manning Collection. Second Portion: M–Z, S. 12. London: Sotheby & Co. 1955.)

E. H. Mueller von Asow

Herr Dr. Walther Krüger bittet, die Unterschrift zu Abbildung 2 seines Artikels „Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte“ (Heft 2/1955) so zu verbessern, daß es statt „9.“, „8. Jahrhundert“ lautet. Gleichzeitig weist Herr Dr. Krüger darauf hin, daß auf Seite 201 des Berichts über den Lüneburger Kongreß 1950 die Jahreszahl 1640 versehentlich ausgefallen ist, und bittet, diese Zahl dort einzusetzen.